

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

19. Jahrgang 2022
Ausgabe 1

Herausgegeben von
Hans Aerts,
Martin Grabow,
Cosima Linke

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 Grootte (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

19. Jahrgang 2022, Ausgabe 1
<https://doi.org/10.31751/i.54>

Herausgeber*innen:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de
Dr. Patrick Boenke, Seilerstätte 26, A-1010 Wien, boenke@mdw.ac.at
Dr. Julia Freund, Gaußstr. 21, 60316 Frankfurt am Main, Julia.Freund-1@uni-hamburg.de
Dr. Martin Grabow, B7 19, 68159 Mannheim, Martin.Grabow@staff.muho-mannheim.de
Prof. Dr. Annegret Huber, Bergmillergasse 6/11, A 1140 Wien, huber-a@mdw.ac.at
Dr. Cosima Linke, Körnerstraße 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de

verantwortliche Herausgeber*innen dieser Ausgabe: Hans Aerts, Martin Grabow und Cosima Linke
Redaktion / Lektorat / Korrekortat: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann

Die Herausgeber*innen 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>

© 2022 Hans Aerts, Lutz Felbick, Martin Grabow, Anna Hausmann, Cosima Linke, Roman Lüttin, Lara Nettelmann, Rich Pellegrin, Markus Roth, Ullrich Scheideler

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

19. JAHRGANG 2022, AUSGABE 1

EDITORIAL	5
ARTIKEL	
ROMAN LÜTTIN Verfahren der Modusdarstellung in Gioseffo Zarlinos <i>Musici quinque vocum moduli</i>	7
ANNA HAUSMANN Das natürliche Vorbild der Harmonielehre Naturwissenschaftliche Modelle in Rameaus Musiktheorie	25
LARA NETTELMANN Effekt, Extrem – oder Erfindergeist? Niels W. Gades Fünfte Sinfonie und der obligate Klavierpart	37
RICH PELLEGRIN Harmony versus Voicing Modeling Local-Level Salience and Stability in Jazz after 1960	67
REZENSIONEN	
MARKUS ROTH Marion Saxer, <i>Quintendiskurse. Das Quintparallelenverbot in Quellentexten von 1330 bis heute</i> , unter redaktioneller Mitarbeit von Sebastian Rose, Hildesheim: Olms 2021	103
LUTZ FELBICK Marcus Aydtintan / Laura Krämer / Tanja Spatz (Hg.), <i>Solmisation, Improvisation, Generalbass. Historische Lehrmethoden für das heutige Musiklernen</i> , Hildesheim: Olms 2021	109
ULLRICH SCHEIDELER Joseph N. Straus, <i>Introduction to Post-Tonal Theory</i> , New York, 4. Auflage, London: W. W. Norton & Company 2016	117

Editorial

Der seit 2010 jährlich ausgetragene Aufsatz-Wettbewerb der *Gesellschaft für Musiktheorie* dient der Förderung der wissenschaftlichen Kompetenzen des Nachwuchses im Fach Musiktheorie; zu den weiteren Angeboten zur Nachwuchsförderung der *GMTH* gehören u. a. der künstlerische Wettbewerb sowie die Vergabe von Stipendien.¹ Die vorliegende Varia-Ausgabe enthält zwei der prämierten Beiträge des 11. Aufsatz-Wettbewerbs 2021.

Roman Lüttin (Heidelberg; 2. Preis) fragt nach Gioseffo Zarlinos Tonartenverständnis – nicht aber, wie dieser es in den *Istitutioni harmoniche* (1558) als Musiktheoretiker dargelegt hat, sondern wie es die von ihm komponierten *Musici quinque vocum moduli* (1549) erkennen lassen. Anhand der Analyse dreier Stücke dieser 1549 gedruckten Motettensammlung zeigt Lüttin exemplarisch, wie ihre jeweiligen Tonarten (die im Druck explizit genannt sind) kompositorisch zum Ausdruck gebracht worden sind. Dabei bezieht er sich auf Aspekte der Moduslehren von Franchino Gaffurio, Pietro Aaron und Heinrich Glarean, dessen Unterscheidung von zwölf statt acht Modi Zarlino hier bereits (zwei Jahre nach der Veröffentlichung von Glareans *Dodekachordon*) übernommen hatte.

Anna Hausmann (Luzern; 1. Preis) beschreibt, welche Aspekte der Naturphilosophie des 17. und 18. Jahrhunderts in Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) und *Génération harmonique* (1737) aufscheinen. Davon ausgehend unternimmt sie den Versuch, charakteristische barocke Kadenzen und Kadenzfolgen im kartesischen Koordinatensystem darzustellen und beobachtet, dass sich die Akkordfolgen als kreisende Bewegungen um die Tonika erweisen. Dies veranschaulicht nach Hausmann besonders deutlich, dass zentrale Ideen des u. a. von Newton und Descartes geprägten mechanistischen Weltbilds – hier: die Vorstellungen einer durch Impuls ausgelösten Bewegungsenergie und des zyklischen Bewegungsablaufs um ein Gravitationszentrum – in Rameaus Musiktheorie ebenfalls von maßgeblicher Bedeutung sind.

Auch die beiden freien Einreichungen in dieser Ausgabe befassen sich mit sehr unterschiedlichen Themengebieten und methodischen Ansätzen. Lara Nettelmann (Bielefeld) arbeitet die grundsätzliche Bedeutung sowie unterschiedliche klangliche und kompositionstechnische Funktionen des obligaten Klaviers in Gades Fünfter Sinfonie heraus und beleuchtet damit eine in der Musikforschung eher vernachlässigte gattungsgeschichtliche Weiterentwicklung der Sinfonie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Neben analytischen Einzelbetrachtungen zu den vier Sätzen bezieht sie auf Grundlage detaillierter Quellsichtung (auch dänischsprachiger Dokumente) aufführungs- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte mit ein. Ihr Beitrag leistet damit auch eine Korrektur zu verbreiteten Rezeptionstopoi und -diskursen in Bezug auf Gades sinfonisches Schaffen, welche dieses häufig einseitig auf vermeintlich ›nordische‹ Charakteristika festzulegen versuchen.

Rich Pellegrin (Gainesville, Florida) untersucht eine Jazz-Improvisation über *North Portland* des Jazz-/R&B-Musikers Robert Glasper u. a. aus dem strukturanalytischen Blickwinkel der *Neo-Riemannian Theory*. Im besonderen Fokus steht dabei das gleichsam kontrapunktische Verhältnis von Stabilität und Salienz, d. h. von einer implizierten Harmonik, die als stabile Schicht im Hintergrund wirkt, und der jeweiligen aufführungsprak-

1 Siehe <https://www.gmth.de/wettbewerbe.aspx> (30.06.2022) bzw. <https://www.gmth.de/uebergmth/foerderung.aspx> (30.06.2022).

tischen Realisierung harmonischer Progressionen (hier als »voicing« bezeichnet), welche die saliente bzw. markante Schicht ausmacht. Pellegrin verknüpft seine musiktheoretischen und analytischen Überlegungen eng mit einem neuartigen Hörmodell von Jazz-Musik, das er als »stabile Normen und markante Abweichungen« (»Stable Norms and Salient Deviations«) bezeichnet. Abschließend unterzieht er die Jazzimprovisation Glaspers einer genauen Hör- und Strukturanalyse vor dem Hintergrund der zuvor entwickelten Methodik; Audio- und Videobeispiele mit Transkriptionen bzw. analytischen Annotationen ergänzen die Analyse.

Rezensionen einer Monographie und eines Sammelbands, die beide im vergangenen Jahr erschienen sind, sowie der Neuauflage eines Lehrbuchs, das (zumindest in der englischsprachigen Musiktheorie) bereits als Klassiker gelten kann, vervollständigen diese Ausgabe. Herzlich danken möchten wir neben den Autorinnen und Autoren und den Rezensenten ausdrücklich auch den Gutachterinnen und Gutachtern, die eine unverzichtbare Arbeit für die Qualitätssicherung der Zeitschrift leisten. Das bereits angekündigte Themenheft zu »Artistic Research« wird als zweite Ausgabe dieses Jahrgangs folgen.

Hans Aerts, Martin Grabow, Cosima Linke

© 2022 Hans Aerts (h.aerts@mh-freiburg.de, ORCID iD: 0000-0002-1972-7803), Martin Grabow (martin.grabow@staff.muho-mannheim.de), Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)

Hochschule für Musik Freiburg [Freiburg University of Music]; Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [Mannheim University of Music and Performing Arts]; Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Aerts, Hans / Martin Grabow / Cosima Linke (2022), »Editorial«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 5–6. <https://doi.org/10.31751/1158>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 30/06/2022

angenommen / accepted: 30/06/2022

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/07/2022

Verfahren der Modusdarstellung in Gioseffo Zarlinos *Musici quinque vocum moduli*

Roman Lüttin

Die 1549 publizierten *Musici quinque vocum moduli* sind die erste selbstständige Veröffentlichung Gioseffo Zarlinos und zugleich der früheste Beleg für eine Glarean-Rezeption in Italien. Mit den Begriffen Ionisch, Hypoionisch und Äolisch werden sieben der 19 Motetten mit Termini überschrieben, die zuerst 1547 in Glareans *Dodekachordon* erscheinen. Der Druck enthält weiterhin acht Vertonungen, die auf einen unvollendeten Motetten-Zyklus im damals noch gängigen, traditionellen System der acht Modi verweisen. Es scheint, als habe Zarlino im Zeitraum von 1547 bis 1549 das zwölfkönnige Modussystem von Glarean übernommen und dadurch die Idee eines achttönnigen Zyklus verworfen. Seine Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Modalität lässt sich auch in den Werken selbst nachvollziehen. Eine Analyse dreier Motetten versucht Verfahrensweisen und Modelle offenzulegen, die Zarlino nutzt, um einen Modus im mehrstimmigen Satz darzustellen und klanglich zu etablieren. Die identifizierten kompositorischen Verfahren Zarlinos können dazu beitragen, den Tonarten-Begriff der 1558 publizierten *Istitutioni harmoniche* zu präzisieren.

Musici quinque vocum moduli, published in 1549, is Gioseffo Zarlino's first independent publication and is also the earliest evidence of Glarean's reception in Italy. Seven of the nineteen motets are headed with terms that first appear in Glarean's *Dodekachordon* in 1547: Ionic, Hypoionic, and Aeolian. The volume also contains eight settings that refer to an uncompleted cycle of motets in the traditional system of eight modes still common at this time. It seems that Zarlino adopted Glarean's twelve-tone mode system in the period from 1547 to 1549, thereby discarding the idea of his eight-tone cycle. His examination of the thematic complex modality can furthermore be traced in the works themselves. An analysis of three motets reveals procedures and models that Zarlino uses to represent and sonically establish a mode in a polyphonic composition. Zarlino's compositional procedures, as identified here, can help clarify the central concepts of his later treatise *Istitutioni harmoniche* from 1558.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: determination of modes; Geschichte der Musiktheorie; Gioseffo Zarlino; Heinrich Glarean; history of music theory; key; Modusbestimmung; Tonart

In den musiktheoretischen Schriften des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts ereignet sich ein vielschichtiger Diskurs um die Modi als tonale Strukturen mehrstimmiger Musik. Dabei stehen nicht nur Anzahl und Herleitung der Modi zur Debatte, sondern auch die Frage, wie bzw. ob ›in‹ einem Modus komponiert werden kann und welche Kriterien einen Modus überhaupt definieren. Neben dem aus der Choralpraxis stammenden Finalskriterium eint vor allem das 1476 in Johannes Tinctoris' *Liber de natura et proprietate tonorum*¹ formulierte Tenorprinzip die verschiedenen Schriften – als *fundamentum relationis* stellt der Tenor den gemeinsamen Bezugspunkt aller Stimmen dar und bestimmt so den Gesamtmodus eines Werkes. Die Lehre Tinctoris' erfährt durch Franchino Gaffurios *Practica musice*² eine weite Verbreitung. Gaffurio verknüpft das Regelwerk der Modi dabei auch mit (einstimmigen) Zäsur- und Kadenztönen, den *distinctiones*. 1525 erweitert

1 Tinctoris 1476.

2 Gaffurio 1496.

Pietro Aaron in seinem *Trattato della natura*³ diese Lehren sodann um die flexibel aufzufassende Kategorie des *processo*: Zur modalen Beurteilung eines Werkes soll nun der Melodieverlauf aller Stimmen herangezogen werden. Zusätzlich erklärt Aaron auch mehrstimmige Kadenz zu moduskonstituierenden Elementen. 1547 führt Heinrich Glarean in seinem *Dodekachordon*⁴ mit der *phrasis* schließlich eine weitere, eher unscharfe Kategorie zur Beurteilung des Melodieverlaufs und damit zur Modusbestimmung ein.⁵

Konkrete Hinweise zur Darstellung eines Modus im Satzverlauf finden sich in den Traktaten insgesamt eher selten, und so bleibt auch die Frage nach angemessenen Analysekriterien der tonalen Organisation von Werken aus dieser Zeit bis heute relevant.⁶ Die genannten Schriften liefern gleichwohl Ansätze für Analysen und dienen als Ausgangspunkt des vorliegenden Aufsatzes, in dem die 1549 bei Antonio Gardano publizierte *Musici quinque vocum moduli* von Gioseffo Zarlino betrachtet werden. Die *Moduli* bilden als erste Publikation Zarlinos eines von zahlreichen Zeugnissen seiner auch musikpraktisch stattfindenden Auseinandersetzung mit den Modi. Nach einigen allgemeinen Anmerkungen zu dem Motettendruck werden im Folgenden drei Werke in den Blick genommen, um Verfahrensweisen nachzuspüren, durch die Zarlino einen Modus kompositorisch darstellt. Die Untersuchung seiner musikpraktischen Moduskonzeption soll ein Gegengewicht zur vielzitierten Moduslehre der *Istitutioni harmoniche* herstellen und dazu beitragen, Zarlino nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Komponisten wahrzunehmen.⁷ Seine Werke werden bewusst nicht vor dem Hintergrund seiner neun Jahre später veröffentlichten Theorie diskutiert, sondern ausgehend von den Kategorien Gaffurius, Aarons und Glareans in den Blick genommen.

ZARLINOS *MUSICI QUINQUE VOCUM MODULI*

Der *Moduli*-Druck umfasst 19 fünfstimmige Motetten, von denen 16 mit modalen Labels versehen sind.⁸ Indem sieben Motetten von Zarlino mit den zuerst 1547 in Glareans

3 Aaron 1525.

4 Glarean 1547.

5 Glarean nutzt den Begriff der *phrasis* ohne genauere Definition; laut Werbeck (2006, 178) im Sinne einer »Allzweckwaffe«. Bis heute wird er, »from octave species to personal style« (Powers 2001), verschiedentlich interpretiert, z. B. als »modustypische Melodieführung« (Horn 1995, 301) oder »melodic trajectory« (Fuller 1996, 205); mitunter wird er sogar als Beschreibungsmodell einer »aesthetic quality of music« verstanden (Wiering 2001, 151).

6 Vgl. zusammenfassend zum Diskurs über die Modi vom späten 15. bis frühen 17. Jahrhundert: Rempp 1989 sowie Wiering 2001.

7 Für das kompositorische Œuvre Zarlinos sind neben den *Moduli* vor allem die 1566 bei Francesco Rampazetto publizierte *Modulationes sex vocum* mit 13 Motetten bedeutsam. Weiterhin sind nur vereinzelt Kompositionen (acht geistliche sowie 13 weltliche Werke) in vorwiegend venezianischen Sammeldrucken überliefert. Vgl. zu einer vollständigen Übersicht aller Kompositionen Horn 2007. Entscheidenden Vorschub in der Erforschung von Zarlino als Komponisten leisten seit den 2000er-Jahren Christle Collins Judd und Katelijne Schiltz. Sie verantworten Studien zu intertextuellen Bezügen zwischen Zarlinos theoretischen und kompositorischen Opera, zu einzelnen Kompositionen – u. a. vor dem Hintergrund ihrer *imitatio*-Traditionen und ihren liturgischen Kontexten – sowie die erste Gesamtedition aller Motetten Zarlinos. Vgl. Judd 2001, 2002, 2005, 2006, 2007, 2013; Schiltz 2008, 2010; Schiltz und Chemotti 2021; Zarlino 2006, 2007, 2015.

8 Zu den drei Motetten ohne Label siehe die Anmerkungen unter Tabelle 1.

Dodekachordon erscheinenden Termini Ionisch, Hypoionisch und Äolisch überschrieben werden, liefert dieser Druck den frühesten Beleg für eine Glarean-Rezeption in Italien. Die Moduszuordnungen sind jeweils in einer der Stimmen mit dem modusdefinierenden Finalston abgedruckt. Sie stehen bei den meisten Werken im Tenor, drei Mal jedoch auch im Quintus. Die Sortierung der Werke innerhalb des Drucks erfolgt aus der Kombination von Schlüsselung, Finalis und Cantus-Vorordnung (siehe Tab. 1), die Harold S. Powers unter dem Begriff der *tonal types* zusammenfasst.⁹

Im Druck finden sich acht Vertonungen aus dem Hohelied Salomos, die Teil eines zunächst intendierten, jedoch nie vollendeten Zyklus aus Hohelied-Vertonungen sind (siehe Tab. 2). Es scheint, als habe Zarlino die acht Hohelied-Kapitel im traditionellen System der acht Modi als modalen Zyklus vertonen wollen. Mehrere Motetten ergeben jeweils ein Kapitel. Erst Christle Collins Judd entdeckte nach über 450 Jahren das Fragment gebliebene Vorhaben,¹⁰ das sie als »extraordinary undertaking« bezeichnet: »It appears to be the first polyphonic cycle setting texts from the Song of Songs, and it sheds light on important musical, theoretical, and theological questions central to our understanding of sacred music in Venice in the 1540s.«¹¹

Durch die Nutzung Glarean'scher Termini im Druck liegt nahe, dass Zarlino im Zeitraum von 1547 bis 1549 das zwölfstimmige Modusssystem von Glarean übernommen und dadurch die Idee des Zyklus – basierend auf dem achttönigen System – verworfen hat. Der vermeintlich abgebrochene Zyklus sollte sodann durch die separate Publikation einiger Hohelied-Vertonungen in Sammeldrucken¹² sowie durch die unregelmäßige Anordnung im Gardano-Druck verschleiert werden:

Zarlino did not discard these motets in light of Glareanus' theories. Instead, he expediently rearranged motets from the cycle in the service of his publication ambitions in 1549: one motet from each chapter [aus den bereits zu großen Teilen vertonten Hohelied-Büchern 1–3] is missing from the *Musici quinque vocum moduli*, the motets are reordered, and other works are inserted between members of the cycle.¹³

Auch die Modusbezeichnung der Motette *Ego veni in hortum meum* (siehe Abb. 2) suggeriert, dass Glareans Theorie für den Abbruch des Zyklus verantwortlich war. Zarlino vertont mit der Motette den Beginn des fünften Hohelied-Kapitels, deklariert sie im Gardano-Druck jedoch als ionisch (und gerade nicht als lydisch).

9 Mit dem *tonal type* schlägt Harold S. Powers, angelehnt an Siegfried Hermelinks »Tonartentyp« (Hermelink 1960, 11–16), ein alternatives Klassifizierungsmodell zu den Modi vor. Es umfasst diejenigen Elemente, die ein Komponist bei der Ausarbeitung eines neuen Werkes nach Powers mindestens zu bedenken hatte: Cantus-Vorordnung, Schlüsselung und Grund- bzw. Finalston. Als »pre-compositional entities« sind *tonal types* nicht mit Modi gleichzusetzen. Eine Korrelation zwischen beiden Konzepten kann vorliegen, eine Kausalität jedoch nicht: »In short, a mode is always a tonal type, but a tonal type is not always a mode.« (Powers 1981, 461)

10 Vgl. hierzu Judd 2001 und Zarlino 2006.

11 Judd 2006, vii.

12 *Si ignoras* erscheint im *Primo Libro de Motetti a Cinque Voci* (Scotto 1549), *Adjuro vos filiae Jerusalem* im *Terzo Libro di Motetti a Cinque Voci di Cipriano di Rore* (Gardano 1549).

13 Judd 2001, 237.

Abbildung 1: Frontispiz der *Musici quinque vocum moduli*, D-WRha, Mus.pr. A 234, Tenor

Nr.	Motette	Schlüsselung	Cantus	Finalis	Modus-Label	Ort des Labels	Text	Bemerkungen
1	<i>Veni sancte spiritus</i>	g2-c2-c3-c3-f3	b	G	Dorisch	T. + Q.	Pfingstsequenz	Choralparaphrase
2	<i>O beatum pontificem</i>	g2-c2-c3-c3-f3	b	G	Dorisch	T.	Vesperantiphon	Antiphon als C.f.; Kanonstruktur
3	<i>Nemo potest venire</i>	c1-c3-c4-c4-f4	b	F	Hypoionisch	Q.	Johannes 6, 44–52	–
4	<i>Ave regina celorum</i>	c3-c4-f3-f3-f4	b	F	Hypoionisch	T. + Q.	Marienantiphon	Antiphon als C.f.; Label: <i>a voce pari</i> (S.)
5	<i>Osculetur me</i>	c1-c3-c4-c4-f4	–	D	Dorisch	T.	Hohelied 1, 1–3	–
6	<i>Nigra sum</i>	c1-c3-c4-c4-f4	–	D	Dorisch	T.	Hohelied 1, 4–6	Schwarze Mensuralnotation
7	<i>Ecce tu pulchra es</i>	c1-c3-c4-c4-f4	–	D	Dorisch	T.	Hohelied 1, 14–16	Kanonstruktur
8	<i>Ego veni</i>	g2-c2-c3-c3-f3	b	F	Ionisch	T.	Hohelied 5, 1–4	–
9	<i>Confitebor tibi</i>	c2-c3-c3-c4-f3	b	F	Ionisch	T.	Matthäus 11, 25–30	Label: <i>a voce pari</i> (S., A., Q., B.)
10	<i>Beatissimus marcus</i>	c2-c3-c3-c4-f3	b	F	Ionisch	T.	Vesperantiphon	Label: <i>a voce pari</i> (S.)
11	<i>O sacrum convivium</i>	c2-c3-c3-c4-f3	b	F	Ionisch	T.	Vesperantiphon	Antiphon als C.f.
12	<i>Si bona suscepimus</i>	c2-c3-c4-c3-f3	b	D	Äolisch	T.	Responsorium	–
13	<i>Clodia quem genuit</i>	g2-c2-c3-c3-f3	b	A	Hypophrygisch	T.	Weltl. Klagemotette	–
14	<i>Ferculum fecit sibi</i>	c1-c3-c4-c4-f4	–	E	Phrygisch	T.	Hohelied 3, 9–11	–
15	<i>In lectulo meo</i>	c1-c3-c4-c4-f4	–	E	Phrygisch	T. (handschr.*)	Hohelied 3, 1–4	–
16	<i>Ego rosa saron</i>	c1-c3-c4-c1-f4	b	G	Hypodorisch	T.	Hohelied 2, 1–7	–
17	<i>Aptabo cythare modos</i>	c1-c3-c4-c4-f4	b	G	Hypodorisch	T. (handschr.*)	Horazianische Episode	–
18	<i>Capite nobis</i>	c1-c3-c4-c1-f4	b	G	Hypodorisch	T.	Hohelied 2, 15–17	–
19	<i>Pater noster / Ave maria</i>	c1-c3-c4-c2-c3-c4-f4	b / bb	G	[Hypodorisch]	–**	Gebet / Marienantiphon	a 7; doppelte Kanonstruktur mit C.f.

* In mindestens vier der fünf erhaltenen Tenorstimmbücher finden sich vor den Motetten handschriftliche Vermerke (vgl. A-Wn, SA.77.D.20/1-4 [Wien], I-BC, V.25, 2 [Bologna], D-WRha, Mus.pr. A 234 [Weimar], I-Rc, Mus. 680.2-684.2 [Rom]). Dort wurden jeweils keine modalen Label gedruckt, sondern von Hand nachträglich eingefügt. Alle Eintragungen stammen von derselben Hand. Die Tatsache, dass in Gardano-Drucken ansonsten nur äußerst selten Eintragungen zu finden sind, veranlasst Mary S. Lewis zur These, dass Zarlino die Vermerke selbst vorgenommen oder, bei einer anzunehmenden Auflagenstärke von ca. 100–500 Drucken ebenso wahrscheinlich, veranlasst hat. Vgl. Lewis 1985, 247. Auch Horn und Judd stützen sich auf Lewis' These. Vgl. Horn 1995, 279 sowie Judd 2002, 214.

** Die sechste und siebte Stimme werden durch eine Kanonweisung aus dem Tenor abgeleitet. Der Satzspiegel ist durch die Anweisung so dicht ausgefüllt, dass für ein Modus-Label kein Platz bleibt.

Tabelle 1: Übersicht über die *Musici quinque vocum moduli*

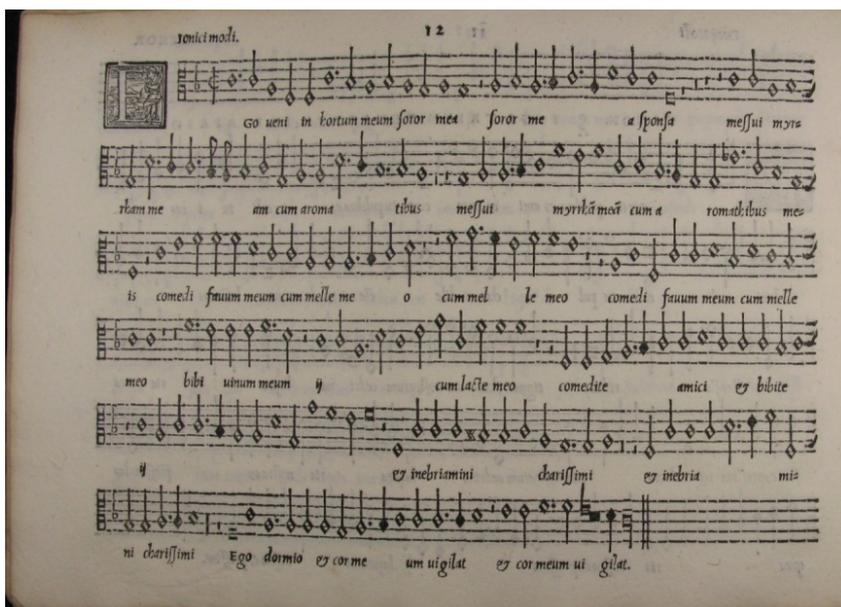


Abbildung 2: Tenorstimme der Motette *Ego ueni in hortum meum* mit ionischem Moduslabel, D-WRha, Mus.pr. A 234, 12

Modus	Kapitel	Motette/Text-incipit	Druck	Schlüsselung	Cantus	Finalis	Modus-Angabe
1	1, 1–3	<i>Osculetur me</i>	Zarlino 1549, Nr. 5	c1-c3-c4-c4-f4	–	D	Dorisch
	1, 4–6	<i>Nigra sum, sed formosa</i>	Zarlino 1549, Nr. 6	c1-c3-c4-c4-f4	–	D	Dorisch
	1, 7–13	<i>Si ignoras</i>	Scotto 1549 ⁷ , Nr. 16	c1-c3-c4-c4-f4	–	D	–
	1, 14–16	<i>Ecce tu pulchra es</i>	Zarlino 1549, Nr. 7	c1-c3-c4-c4-f4		D	Dorisch
2	2, 1–7	<i>Ego rosa saron</i>	Zarlino 1549, Nr. 16	c1-c3-c4-c1-f4	b	G	Hypodorisch
	2, 8–14	[Vox dilecti mei]	–	–	–	–	–
	2, 15–17	<i>Capite nobis</i>	Zarlino 1549, Nr. 18	c1-c3-c4-c1-f4	b	G	Hypodorisch
3	3, 1–4	<i>In lectulo meo</i>	Zarlino 1549, Nr. 15	c1-c3-c4-c4-f4	–	E	Phrygisch (handschr.)
	3, 5–8	<i>Adjuro vos filie Jerusalem</i>	Gardano 1549 ⁹ , Nr. 9	c1-c3-c4-c4-f4	–	E	–
	3, 9–11	<i>Ferculum fecit sibi</i>	Zarlino 1549, Nr. 14	c1-c3-c4-c4-f4	–	E	Phrygisch
4	4, 1–16	[Quam pulchra es amica mea]	–	–	–	–	–
5	5, 1–4	<i>Ego ueni in hortum meum</i>	Zarlino 1549, Nr. 8	g2-c2-c3-c3-f3	b	F	Ionisch
	5, 5–17	[Surrexi ut aperirem dilecto]	–	–	–	–	–
6	6, 1–12	[Quo abiit dilectus tuus]	–	–	–	–	–
7	7, 1–13	[Quam pulchri sunt gressus]	–	–	–	–	–
8	8, 1–14	[Quis mihi det te fratrem]	–	–	–	–	–

Tabelle 2: Übersicht über den geplanten Hohelied-Zyklus

Die modale Kategorisierung der Werke, die Anordnung im Druck nach *tonal types*¹⁴ sowie die Ansätze (bzw. Überreste) eines modalen Zyklus belegen die gedankliche Auseinandersetzung Zarlinos mit dem Themenkomplex Modalität. Wie bereits Wolfgang Horn

14 Neben der Verschleierung des Hohelied-Zyklus und der Anordnung nach *tonal types* sind weitere Ordnungskriterien zu beachten. So eignet sich die Motette *Veni sancte spiritus* besonders als Eröffnungstück einer Sammlung, die einem Funktionär des Ordens des Heiligen Geistes gewidmet wurde, und die Positionierung des *Pater noster* als Schlussmotette des Druckes folgt der zeitgenössischen Konvention, größer besetzte Werke an den Schluss von Sammlungen zu stellen. Auch die inhaltlichen Schwerpunkte der Motettentexte konnten – wie in der Folge der beiden Klagemotetten *Si bona suscepimus* und *Clodia quem genuit* zu beobachten ist – die Anordnung des Druckes beeinflussen. Vgl. hierzu ausführlich Judd 2002, 211–217.

feststellt, dürfte jedoch neben den Hohelied-Motetten auch ein nicht unwesentlicher Teil der elf übrigen Motetten bereits »vor Zarlinos Glarean-Lektüre komponiert worden sein, da nur sieben der zwölf möglichen Modusnamen Verwendung finden.«¹⁵ Ausgehend von den eingangs skizzierten Moduskriterien Gaffurios, Aarons und Glareans, deren Schriften Zarlino im Venedig der 1540er-Jahre kennengelernt haben dürfte,¹⁶ werden nun die konkreten kompositorischen Verfahren der Modusdarstellung erörtert.¹⁷

Osculetur me: ›Dorisch-diatonisch‹

Die Hohelied-Motette im dorischen Modus ist *a voce piena* disponiert: Tenor, Quintus und Superius umfassen einen authentischen, Alt und Bass einen plagalen Ambitus. Bis auf wenige *b*-Vorzeichnungen finden sich keine Akzidenzien, das Stück verläuft im diatonischen Rahmen. Die *prima pars* schließt mit einem Plagalschluss auf *a*, die *secunda pars* mit einer Kadenz auf *d*. Eine Betrachtung der Textverteilung ermöglicht eine weitere Unterteilung in zehn untergeordnete Abschnitte, die sich fast immer überschneiden.¹⁸ Nur selten stehen Kadenz mit einer syntaktischen Funktion am Ende der Abschnitte. Diese heben sich indes durch verschiedene Motivkomplexe voneinander ab, die als flexible *soggetti* zu verstehen sind. Den Versanfängen wird am Beginn eines Abschnitts ein rhythmisches Deklamationsmodell zugewiesen, das melodisch frei variiert werden kann. Die Modelle können mit melodischem Material verknüpft sein, müssen es aber nicht. Zwei der fünf Stimmen bilden dabei durch eine intervallgetreue Imitation oft einen Rahmen, in den sich die weiteren Stimmen melodisch frei, rhythmisch jedoch relativ streng gebunden einfügen. Das Verfahren findet sich in allen Hohelied-Vertonungen der *Moduli*. Einen größeren formalen Zusammenhang stiften in dieser Motette eben nicht die Motivkomplexe oder *soggetti*, sondern der Ablauf des Textes und – wie zu zeigen ist – die Darstellung des Modus.

Zunächst zur Disposition des Exordiums (siehe Bsp. 1): Die fünf Stimmen setzen quasi-imitativ auf den Finalis- und Repercussa-Stufen *d* und *a* ein. Eine intervallgetreue Imitation gibt es nur zwischen Tenor und Bass (T. 4–6, 8–10). Zwischen Alt und Superius sowie

15 Vgl. Horn 2007. Da Zarlino in seinen Hohelied-Motetten auf eine Neuübersetzung aus dem Hebräischen zurückgreift (Chiari 1544), lässt sich der Entstehungszeitraum dieser zehn Werke vermutlich auf den Zeitraum zwischen 1544 und 1547 eingrenzen.

16 Vgl. Edwards 2018, 361–365.

17 Im analytischen Zugriff auf die Motetten knüpfen die folgenden Überlegungen an die Untersuchungen von Wolfgang Horn an, der in seiner Habilitationsschrift u. a. das Verhältnis zwischen Zarlinos musikästhetischer und kompositionspraktischer Tonartenkonzeption diskutiert. Die Studie konzentriert sich zwar auf Zarlinos *Istitutioni harmoniche* und die daran anknüpfenden *Dimostrazioni*. Horn liefert jedoch auch einen kurzen Überblick über die wesentlichen Charakteristika der *Moduli* und der 1566 erschienenen *Modulationes sex vocum*. Im Anhang der Studie befindet sich ein Katalog, in dem die meisten Kadenzorte aus den 19 Motetten der *Moduli* systematisch aufgelistet werden. Eine genauere Untersuchung im Hinblick auf die modale Disposition liefert Horn für Zarlinos Motette *Osculetur me*. Vgl. Horn 1995, »Bemerkungen zu Zarlinos Motettendruck« (272–289), »Zarlinos Motette *Osculetur me*: ›dorisches procedere‹« (291–299) sowie »Anhang 4. Katalog I. Zarlinos *Moduli* (1549)« (448–466). Die Untersuchung liegt nur in maschinenschriftlicher Form vor und wurde bedauerlicherweise nie publiziert.

18 Das erste Auftreten eines Versabschnittes bildet den Anfangstakt, das letztmalige Auftreten des Schlusswortes eines Verses den Schlusstakt des Abschnittes. Die Motette gliedert sich folgendermaßen: 1. T. 1–14, 2. T. 11–22, 3. T. 18–27, 4. T. 24–36, 5. T. 33–49, 6. T. 50–61, 7. T. 59–72, 8. T. 71–87, 9. T. 84–92, 10. T. 90–108. Vgl. zur vollständigen Edition Zarlino 2006, 3–10.

zwischen Tenor und Quintus ergibt sich der Quintklang *d-a*. In den Einzelstimmen wird der Modus dabei durch rhythmisch-melodische Schwerpunkte nahegelegt. So setzt etwa der Superius auf der Repercussa *a* ein und umkreist in seiner Anfangsphase zumeist diesen Ton. In Takt 5 durchläuft er die Quintspezies *re-la* und beschließt die Phrase in Takt 9 erneut auf *a*. Im Tenor zeigen sich einmal die Quintspezies sowie der Rahmen der Quartspezies des dorischen Modus (T. 8 f.).

Beispiel 1: *Osculetur me*, T. 1–10

Bedingt durch die *a voce piena*-Disposition und die Fortschreitung in Terz-Quint-Klängen prägen die Stimmen im Melodieverlauf bestimmte ›Bereiche‹ der dorischen Oktav jeweils unterschiedlich stark aus. Die Modusdarstellung in den Einzelstimmen wird dadurch aber nicht weniger deutlich. Ein Beispiel liefert der besonders plagale Charakter des Basses, der sich vor allem an den Enden der beiden *partes* äußert (T. 42–49, 102–108; siehe Bsp. 2).

Beispiel 2: *Osculetur me*, Bass, T. 42–49 sowie 102–108

gentlich wird auf *f*, am häufigsten jedoch auf *c* und *e* kadenziert.¹⁹ Bei Aaron werden diese Stufen im ersten Ton als *clausulae peregrinae* benannt. Die Kadenzen erscheinen zudem oft als *cadenze semplici*, *sfuggite* oder *in mi*. Sie haben selten eine hörbare Zäsurwirkung. In den Klauseln der Einzelstimmen, Gaffurios *distinctiones*, zeigt sich ebenfalls eine Affinität zu den Stufen *c* und *e*. Viele der Klauseln zielen jedoch auch auf *a* und *d*. Kadenzen und Klauseln spielen hier allenfalls eine geringe Rolle für die Artikulation des Dorischen. Der Ton *c* indes wird nicht nur in Kadenzen immer wieder hervorgehoben, sondern etwa auch als Zielpunkt der Themenformulierung am Beginn der *secunda pars* (T. 51 f.) oder durch die Quintspezies *ut-sol* (etwa T. 59 f.). Er kann als dritter Zentralton neben *d* und *a* gelten.

Im Durchlaufen modusfremder Quintspezies (*ut-sol*, *mi-mi*) wird ein diatonisches Moment der Modi deutlich, das vor allem in der Mehrstimmigkeit zum Tragen kommt. Es scheint, als würde Zarlino dies auch nutzen, um dem Ideal einer klanglichen *varietas* gerecht zu werden. Klangverbindungen scheinen im Rahmen der Kadenzbildung zwar als Merkmale des Modus benutzt werden zu können, wie es am Ende der *partes* zu beobachten ist (vgl. *d-a-d-a* in T. 47–49 bzw. *d-a-d* in T. 106–108). Der Modus bildet jedoch keinesfalls das Prinzip, das die Disposition der Zusammenklänge, vor allem im Inneren von Abschnitten, beherrscht. Ihm sind in dieser Motette zuvorderst horizontal-melodische und nur bedingt vertikale Momente eingeschrieben.

O beatum pontificem: ›Dorisch-mollar‹

Die dorische Motette *O beatum pontificem* basiert auf der gleichnamigen Antiphon,²⁰ ist *a voce piena* disponiert und endet auf der Finalis *g* im Cantus mollis. Der Choral wird von Zarlino in die Oberquart transponiert, melodisch ausgeschmückt und rhythmisch ausgearbeitet. Er taucht als Cantus firmus im Tenor auf und wird im Abstand von sechs Takten als Oberoktavkanon auch im Superius disponiert. Die Kanonstruktur bildet das klangliche wie formale Gerüst des fünfstimmigen Satzes. Es kann davon ausgegangen werden, dass Zarlino zunächst einen passenden Abstand für eine Kanonstruktur des Cantus firmus gesucht und die Vorlage dann rhythmisch-melodisch ausgearbeitet hat. Dieser zweistimmige Gerüstsatz scheint mit den weiteren Stimmen ausgefüllt worden zu sein.

Durch die Kanonstruktur, in der sich beide Stimmen regelmäßig überschneiden, ergibt sich eine formale Gliederung in sechs Abschnitte.²¹ Der Superius deklamiert zumeist noch den Vers, den der Tenor und die anderen Stimmen bereits abgeschlossen haben. In den Überschneidungsphasen zwischen alter und neuer Versmelodie entstehen mehrere

19 In der Motette finden sich folgende Kadenzen: T. 13 *C sf.* (ST), T. 17 *c sf.* (BS), T. 20 *e-mi* (QB), T. 21 *C sf.* (SQ), T. 22 *e-mi sf.* (TQ), T. 27 *c sp.* (QB), T. 34 *f sp.* (BT), T. 35 *f sf.* (AS), T. 49 *A* (AT) T. 54 *e-mi sf.* (TB), T. 72 *f* (AT), T. 77 *e-mi sp.* (AB), T. 80 *f* (AQ), T. 96 *C sp.* (SQ), T. 98 *C sp.* (TA), T. 108 *D* (AT). Als Kadenzen werden hier mindestens zweistimmige Fortschreitungen verstanden, bei denen die Stimmen mit einer Diskant- und Tenorklausel in die Oktave bzw. den Einklang geführt werden. Die Taktzahlen geben jeweils den Takt an, in dem die Ultima erreicht wird. Kadenzen mit einem Quintfall bzw. Quartsprung sind durch einen Großbuchstaben gekennzeichnet. *Cadenze semplici*, *sfuggite* und *in mi* sind als solche gekennzeichnet. Als Grundlage der Übersicht wurde Horns Kadenzkatalog zu den *Moduli* (Horn 1995, 452–466) konsultiert und erweitert.

20 Vgl. zur Choralvorlage *O beatum pontificem* Anonym 1961.

21 Die Motette gliedert sich in folgende Abschnitte: 1. T. 1–17, 2. T. 6–28, 3. T. 27–50, 4. T. 44–60, 5. T. 59–80, 6. T. 73–93. Vgl. zur vollständigen Edition Zarlino 2007, 16–21.

Klänge, die für das Klangbild der Motette konstitutiv sind. In den meisten Fällen ergeben sich Terz- und Quintklänge auf *g* und *b* im (Duo-)Dezimabstand, die Zarlino im fünf-stimmigen Satz beinahe durchgehend in Terz-Quint-Klänge integriert. Auf den Stufen *g* und *b* finden sich – bedingt durch die exponierte Stellung im Cantus firmus – auch die meisten Kadenzen. Fünf der zehn Kadenzen sind an Versenden zu finden (T. 10, 16, 60, 78, 92). Ihnen kommt bei der Modusbildung eine bedeutendere Rolle als in der Motette *Osculetur me* zu.

The image shows two systems of musical notation for the Superius and Tenor parts of the motet 'O beatum pontificem'. The first system (measures 11-16) shows the Superius part with lyrics 'O be - a - tum pon - ti - fi - cem' and the Tenor part with lyrics 'cem qui to - tis vi - sce - ri - bus'. The second system (measures 17-22) shows the Superius part with lyrics 'qui to - tis vi - sce - ri - bus' and the Tenor part with lyrics 'di - li - ge - bat Chri - stum re - gem'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. Brackets above the notes indicate phrasing or melodic connections.

Beispiel 4: Kanonstruktur zwischen Tenor und Superius in *O beatum pontificem*, T. 11–22

Die Modusdarstellung erfolgt zuerst über den ausgearbeiteten zugrundeliegenden Choral. Beginnend auf der siebten Stufe *f* liefert dieser im ersten Versabschnitt des Tenors (T. 5–11) bereits eine für die gesamte Motette wesentliche Wendung: das Terzrahmen-Motiv in Takt 6. Das *g* steht am Taktbeginn und wird durch die Punktierung und Wiederholung in Takt 8 als Ausgangspunkt der Speziesordnung hervorgehoben. Der Abschluss der Phrase mit einer Diskantklausel weist *g* als Finalis aus. Ein dorischer Charakter lässt sich im Cantus firmus auch im weiteren Werkverlauf gut verfolgen. So sind in der Ausarbeitung der Choralvorlage im Tenor im Abschnitt von Takt 11–22 (siehe Bsp. 4) rhythmisch und melodisch immer wieder die Finalis *g* und Repercussa *d* hervorgehoben, im Abschnitt von Takt 28–38 die Stufen *g* und *b*. Das Terzrahmen-Motiv erscheint als einzig vorherrschende Melodie-wendung. Es ist in allen Stimmen zu finden, aufsteigend von *g* (z. B. T. 6, 8, 12, 14, 19) oder absteigend von *b* bzw. *d* (z. B. T. 18, 24f., 32, 34 bzw. z. B. T. 13, 16, 22, 23).

Der Modus wird im Werkverlauf zwar deutlich exponiert, das Exordium beginnt modal jedoch eher uneindeutig und könnte auch als ionisch auf *f* verstanden werden, da Bass, Alt und Quintus jeweils auf *f* und *c* einsetzen. Zudem wird die Finalis *g* in der Melodiebildung zunächst umgangen. Obwohl die Repercussa *d* in der Themenantizipation bereits hervorgehoben wird, erfährt der Satz erst ab Takt 6 (siehe Bsp. 5) mit dem ersten *g*-Klang eine deutliche Darstellung des Dorischen. Kein Zweifel am Modus bleibt nach der Kadenz in Takt 10 und ihrer Wiederholung in Takt 16.²²

Wie Zarlino die siebte Stufe im Dorischen hervorgehoben hat, wurde anhand der Motette *Osculetur me* gezeigt. Im vorliegenden Werk wird die Stufe *f* (im transponierten Cantus-System die siebte Stufe) abgesehen vom Exordium jedoch nicht besonders exponiert. Zu bemerken ist dagegen, dass die vierte Stufe *c* (vor allem im Bass) deutlich hörbar hervorgehoben wird. So finden sich allein zwischen Takt 32–45 (siehe Bsp. 6) zehn Quintsprünge

22 In der Motette finden sich folgende Kadenzen: T. 10 *g* (TQ), T. 16 *G* (SQ), T. 24 *B* sf. (AS), T. 55 *a*-mi (AB), T. 60 *b* (BS), T. 78 *f* (AT), T. 86 *g* sf. (AT), T. 92 *G* (AS), T. 93 *G*.

zwischen *g* und *c*. Zudem tendiert diese Motette deutlich zu ›mollaren‹ Klängen. Diese werden durch die häufige Alteration des *e* zum *es* erreicht (z. B. T. 8, 10, 11, 12, 14).

Durch diese Alteration des *e* nimmt Zarlino, wie in Werken des 16. Jahrhunderts nicht unüblich, der dorischen Skala das Charakteristikum, wodurch sie sich vom äolischen Modus unterscheidet. Es scheint, als habe er damit auf die klangliche Vorprägung der Motette durch die starke dritte Stufe *b* im Choral und ihre Auswirkungen auf die Möglichkeiten der Klangbildung in der Mehrstimmigkeit reagiert. Das *b* lässt sich durch die häufige Verwendung des *es* nicht mehr nur als Grundton von B- oder Kleinterz von *g*-Klängen nutzen, sondern auch als Quint in Klängen auf *es*. Das *es* wiederum wird häufig auch als Kleinterz in *c*-Klängen genutzt, wodurch das dorische Klangspektrum geweitet wird.

Die Exposition der vierten und sechsten Stufe evoziert sowohl aus melodisch-horizontaler als auch aus vertikal-klanglicher Perspektive eine explizit ›mollare‹ Seite des dorischen Modus. Demgegenüber steht die Nivellierung des dorischen Klangbildes durch eine Verschiebung der Klänge hin zum gesamten diatonischen Tonvorrat, wie sie phasenweise in der Motette *Osculetur me* zu beobachten ist. Die dortige Modusdarstellung über ein standardisiertes Durchlaufen der Quintspezies würde hier eine allgemein agilere Fortschreitung der Einzelstimmen verlangen, die mit dem Gestus des Cantus firmus nur schwer zu vereinbaren wäre. Die vorliegende Betonung ›mollarer‹ Qualitäten indes scheint dem dorischen Modus a priori als grundsätzliche Möglichkeit eingeschrieben zu sein.

The image shows a musical score for the motet 'O beatum pontificem' by Gioseffo Zarlino. The score is in 3/4 time and features five voices: Superius, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The lyrics are: 'O beatum pontificem qui totis visceribus, qui totis visceribus pontificem qui totis visceribus diligebat Christum qui totis visceribus, qui totis visceribus'. The score includes a 'Resolutio' section for the Superius voice and a 'Fuga sex temporum in diapason intensum. a 5' section for the Tenor voice. The lyrics are: 'O beatum pontificem qui totis visceribus, qui totis visceribus pontificem qui totis visceribus diligebat Christum qui totis visceribus, qui totis visceribus'.

Beispiel 5: *O beatum pontificem*, T. 1–11

32

Superius

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

et non

pe - ri - i prin - ci - pa - tum, [et non for - mi - da -

da - bat, im - pe - ri - i

pa - tum, [et non for - mi - da - bat im - pe - ri -

pe - ri - i prin - ci - pa - tum,

36

for - mi - da - bat im - pe -

bat im - pe - ri i prin - ci - pa - tum,] et non for - mi -

prin - ci - pa - tum.

i prin - ci - pa - tum,] et non for - mi - da - bat,

et non for - mi - da - bat im - pe - ri - i prin -

41

ri - i prin - ci - pa - tum.

da - bat, [et non for - mi - da - bat,] et non for - mi - da

[et non for - mi - da - bat] im - pe - ri - i prin - ci - pa

ci - pa - tum. O

Beispiel 6: *O beatum pontificem*, T. 32–45

Nemo potest venire: ›Hypoionische Imitation‹

Die hypoionische Motette vertont einen Abschnitt aus dem Johannesevangelium. Sie ist ebenfalls *a voce piena* disponiert, steht im Cantus mollis und gliedert sich in zwei Teile zu je sechs Abschnitten.²³ Die *prima pars* schließt mit einer Kadenz auf *c*, die *secunda pars* auf einem F-Klang. Der Tonvorrat des Cantus mollis wird kaum verlassen, Alterationen des *e* zum *es* finden sich nur selten. In der Motivgestaltung bedient sich Zarlino zwar mitunter auch der an *Osculetur me* beschriebenen Technik rhythmischer Deklamationsmuster, die den Abschnittanfängen zugewiesen werden. Entscheidendes satztechnisches Merkmal ist hier jedoch ein durchimitierender Stil, bei dem die Motive mit Rücksicht auf den Zusammenklang häufig im Sinne einer ›modalen Imitation‹ beantwortet werden. Diese Technik kann – wie zu zeigen ist – als primäres Moment der Modusdarstellung gelten.

In den Exordien lässt sich erneut die melodische Exposition der Stufen I, III und V beobachten.²⁴ Beispiele für einen modustypischen Melodieverlauf sind sodann auch im Werkverlauf zahlreich zu finden. Bei einem Blick in den Notentext werden wie in der Motette *Osculetur me* betonte Quintspeziesdurchläufe auf *ut-sol* bzw. *sol-ut* sichtbar (z. B. T. 21, 29, 32, 37, 49, 53), aber auch wie in der Motette *O beatum pontificem* Motive in Terzrahmen und mit punktierten Rhythmen auf den ›Zentraltönen‹ *f*, *a* und *c* (z. B. T. 4, 5, 6, 10, 15). Es finden sich zudem zahlreiche Kadenz:²⁵ Allein zu den Wörtern »erunt omnes« erklingen in fünf Takten vier Kadenzen auf *f* und eine Kadenz auf *c* (siehe Bsp. 7, T. 36–40). Zu bemerken ist, dass diese Kadenzreihe gerade durch eine mehrstimmig-flächige Modusdarstellung in Gestalt eines spezifischen Imitationsgefüges entsteht. In den Motiven der Hohelied-Motetten der *Moduli* – die immerhin knapp die Hälfte des Druckes ausmachen – können zumeist rhythmisch strikte, aber melodisch freie Quasi-Imitationen beobachtet werden. In der vorliegenden Motette werden die Stimmeinsätze hingegen so disponiert, dass (zumeist) alle fünf Stimmen auf den Stufen I oder V einsetzen können und für zumindest zwei Takte eine ›modale‹ (also nicht zwangsläufig intervallgetreue) Beantwortung bzw. Imitation gewährleistet wird. Die Motive werden so konstruiert, dass sie einen sukzessiven Einsatz der weiteren Stimmen auf den Stufen I oder V zulassen, ohne dabei das Satzgefüge auffällig zu verdichten oder zu lockern. Im Imitationsverfahren werden die Motive so angepasst, dass sich stets ein Vollklang aus verschiedenen Terz-Quint-Klängen ergibt.

23 Die Motette gliedert sich folgendermaßen: 1. T. 1–24, 2. T. 23–34, 3. T. 31–43, 4. T. 43–54, 5. T. 52–72, 6. T. 70–89, 7. T. 90–113, 8. T. 112–124, 9. T. 122–135, 10. T. 131–145, 11. T. 142–157, 12. T. 156–172. Vgl. zur vollständigen Edition Zarlino 2007, 22–32.

24 Um eine einfachere Vergleichbarkeit der Stufenausprägungen zu gewährleisten, wird die Zählweise des plagalen Modus an die der authentischen Modi angepasst. Die erste Stufe im hypoionischen Modus bleibt nach dieser Zählung *f*, die dritte *a*, die fünfte *c*.

25 In der Motette finden sich folgende Kadenzen: T. 12 *F* sp. (TB), T. 30 *F* (AQ), T. 33 *F* (AT), T. 36 *f* sf. (BA), T. 38 *c* (SQ), T. 39 *f* (TS), T. 40 *f* (BA), T. 41 *F* (AT), T. 52 *d*-mi (QA), T. 69 *f* sf. (BQ), T. 79 *a*-mi (QS), T. 81 *f* sp. (AS), T. 87 *f* (BA), T. 87–89: *f*-(*d*)-*C*, T. 96 *f* sp. (AQ), T. 102 *f* sf. (SA), T. 104 *f* (QA), T. 132 *f* sf. (BT), T. 151 *f* (BS), T. 157 *F* (AB), T. 160 *c* (ST), T. 162 *f* (AB), T. 172 *f* (QB).

31

Superius
vis - si - mo di - e. Est scri - ptum in pro - phe - tis:

Altus
di - e. Est scri - ptum in pro - phe - tis, [est scri - ptum in pro - phe - tis:] e - runt

Tenor
in no - vis - si - mo di - e. Est scri - ptum in

Quintus
mo di - e. Est scri - ptum in pro - phe - tis, [est scri - ptum -

Bassus
in no - vis - si - mo di - e. Est scri - ptum in pro - phe -

37

e - runt om - nes do - ci - bi - les De - i.

om - nes do - ci - bi - les De - i.

pro - phe - tis: er - runt om - nes do - ci - bi - les De

in pro - phe - tis:] e - runt om - nes do - ci - bi - les De

- - tis: e - runt om - nes do - ci - bi - les De

Beispiel 7: *Nemo potest venire*, T. 31–42

Als Beispiel eignet sich der Beginn des dritten Abschnittes (siehe Bsp. 7: »est scriptum in prophetis«, T. 31–42). Dort fallen ›modale Imitation‹, Klausel- und Kadenzbildung zusammen. Das Motiv des Alts (*f-f-c-f-e-f-c*) wird vom Quintus, Superius und Tenor in der Unterquint übernommen und angepasst (u. a. wird der Quartsprung *f-c* durch einen Terzsprung *c-a* ersetzt). Der Bass imitiert den Alt intervallgetreu in der Unteroktav. Durch den Halbtonschritt *f-e-f* im Alt und Bass ergeben sich Kadenzen auf *f*. Der Halbtonschritt wird in den beiden weiteren auf *c* einsetzenden Stimmen nicht übernommen. Im direkt anschließenden Segment auf »erunt omnes« (siehe Bsp. 7, T. 37–40) finden sich jedoch durch die Klauselwendungen *f-e-f* und *c-h-c* Kadenzen auf beiden Stufen. Erneut wird das Motiv des Alts ›modal beantwortet‹, hier vom Tenor und Bass in den Unteroktaven und vom Superius in der Oberquint. Eine detaillierte Beschreibung aller ›modalen Imitationen‹ erscheint nicht notwendig; das Prozedere wiederholt sich mehrfach am Beginn neuer Versabschnitte: in Takt 43–46 zu »omnis, qui audivit« (A., S., B., Q.), in Takt 52–55 zu »non quia« (S., T., B., A., Q.), in Takt 70–74 zu »Amen« (B., S., T., A., Q.), in Takt 123–125 zu »ut si quis« (T., A., S., B., Q.; hier auf Stufen I und IV) sowie in Takt 156–163 zu »et panis« (Q., T., S., B.; A. auf Stufe VI). Die Aufnahme moduskonstituierender Quinten und Quartan in die Imitationsmotive selbst (vgl. etwa die Quart-/Quintsprünge mit den Spezies *ut-fa/ut-sol* in T. 52–55) verstärkt die Moduspräsenz zusätzlich. Die Darstellung des Modus erhält durch den konstanten und gleichberechtigten Einsatz der Verfahrensweise in allen Stimmen zudem eine ausgenommen polyphone Qualität.

FAZIT: MODALE PRAXIS BEI ZARLINO

Die Kategorien Gaffurios, Aarons und Glareans – etwa die Beachtung der Klauseln, Kadenzten und des Melodieverlaufs in einem weiteren Sinne – sind als Ausgangspunkte modalen Analysen durchaus nützlich. Die Vielfalt und Varianz modusdarstellender Verfahren im Satzinneren erfassen sie jedoch nur selten. Im Folgenden wird versucht, eine Systematik der Modusdarstellung zu skizzieren, die sich zumindest für Zarlinos Motetten besser eignet. Die Beobachtungen beziehen sich auf die diskutierten Werke, schließen aber auch die weiteren Motetten der *Moduli* ein, die hier aus Platzgründen nicht vorgestellt werden können.

- Alle Werke enden auf der ersten Stufe, und sofern sie in zwei *partes* geteilt sind, endet die *prima pars* immer auf der fünften Stufe des Modus.²⁶ Das Ende der *prima pars* kann als Binnenzäsur betrachtet werden. Die Finalis entspricht stets der Modusbezeichnung im Druck.
- In den Exordien sowohl der *prima pars* als auch der *secunda pars* werden die Stufen I und V des Modus rhythmisch-melodisch in einem quasi-imitativen Rahmen hervorgehoben. Der erste mehrstimmige Klang ist zumeist eine Oktave oder Quinte auf der ersten Stufe. Zarlino weicht von diesem Prozedere nur selten und nie grundlos ab (meist bedingt durch den jeweiligen Cantus firmus).
- Im Verlauf einer Motette wird in jeder Einzelstimme – zumindest für einen kurzen Zeitraum – eine Art modale *phrasis* in Gestalt einer rhythmisch-melodischen Exposition der ›Zentraltöne‹ auf den Stufen I, III und V deutlich.
- Kadenzten sind insgesamt selten und stehen meist auf den Stufen I und V. Im Durchlaufen modusfremder Spezies können jedoch auch andere Stufen in Kadenzten exponiert werden. Durch Klauselwendungen in einzelnen Motiven tauchen im Rahmen ›modaler Imitationen‹ gegebenenfalls ganze Kadenzreihen auf (vgl. *Nemo potest venire*). Kadenzten spielen für die Modusdarstellung eine eher akzidentielle Rolle, auch da sie sich im Werkverlauf zumeist nur durch die Bewegung zweier Stimmen ergeben und selten mit einer Zäsurwirkung verbunden sind. Am Ende der *partes* finden sich regelmäßig die Kadenz- oder Klangfolgen I-V (*prima pars*) bzw. V-I (*secunda pars*).
- Durch Motivdispositionen mit ›modaler Imitation‹ realisiert Zarlino eine polyphone Modusbildung. Die Imitationsgefüge bestimmen mit ihrer flächigen Exposition der Stufen I und V das Klangbild des Satzes vor allem an Abschnittanfängen. Diese Technik zeigt sich deutlich in der Motette *Nemo potest venire*, ist aber auch in vielen hier nicht besprochenen Werken (z. B. *Ego veni in hortum meum* und *Si bona suscepimus*) zu beobachten.
- In den meisten Motetten sind abschnittsübergreifende Gestalten (z. B. die extensive Wiederholung der Quintspezies sowie das Terzrahmen-Motiv) zu verzeichnen, die durch die kontinuierliche Exposition von ›Zentraltönen‹ einen modalen und zugleich motivischen ›Kitt‹ zwischen den Phrasen bzw. Versabschnitten herstellen.

Neben und mit dem Text, der durch seine syntaktische Struktur ein erstes gliederndes Moment der Kompositionen liefert, sind die Modi bei Zarlino für die Konstruktion musikalischer Großform konstitutiv. Als Orientierungsmarken legen sie nicht nur die abwech-

26 Die *prima pars* der phrygischen Werke endet auf der vierten Stufe.

selnde Disposition von authentischen und plagalen Stimmen sowie Zielpunkte des Melodieverlaufs fest, sondern prägen auch die gegebenenfalls mehrstimmigen *soggetti*. Gerade bei der Einführung neuer *soggetti* wird die Modusdarstellung oft explizit – so durch das Verfahren der ›modalen Imitation‹ oder den Miteinbezug der Speziesrahmen in die Motive. Nach der Erstartikulation des Versanfanges tritt die Darstellung der Modi in den einzelnen Versabschnitten jedoch oftmals hinter ihrer diatonischen Grundlage zurück.

Sieht man von der äolischen Motette *Si bona suscepimus* ab, fügen sich alle Werke der *Moduli* problemlos in das achttönige Modusssystem ein – sofern die ionischen Stücke als ›alteriertes Lydisch‹ verstanden werden. Es scheint daher auch, als habe Zarlino Glareans Begriffe mühelos in den Druck der *Moduli* übernehmen können, ohne die Werke tatsächlich vor dem Hintergrund eines zwölfkönnigen Systems konstruiert zu haben.

Als Rezeptionsachse von Glareans *Dodekachordon* zu seinen eigenen Theorieschriften – 1558 führt Zarlino im vierten Buch der *Istitutioni harmoniche* neun Motetten der *Moduli* als Beispiele für seine eigene Moduslehre an²⁷ – bieten die Werke nicht allein Beispiele für verschiedene Zugriffe auf modales Komponieren in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Sie können auch als Möglichkeit begriffen werden, Zarlinos theoretischer Moduskonzeption in Forschung und Lehre ein angemessenes Gegengewicht aus der Praxis gegenüberzustellen.

Quellen

- Aaron, Pietro (1525), *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venedig: Vitali.
- Chiari, Isiodori (1544), *Canticum canticorum Salomonis*, Venedig: Gioliti.
- Gaffurio, Franchino (1496), *Practica musice*, Mailand: Signer.
- Gardano, Antonio (Hg.) (1549), *Terzo libro di motetti a cinque voci di Cipriano di Rore*, Venedig: Gardano.
- Glarean, Heinrich (1547), *Dodekachordon*, Basel: Petri.
- Scotto, Girolamo (Hg.) (1549), *Primo libro de motetti a cinque voci*, Venedig: Scotto.
- Tinctoris, Johannes (1975), *Liber de natura et proprietate tonorum* [1476], in: ders., *Opera theoretica*, Bd. I (= Corpus Scriptorum de Musica 22-1), Neuedition hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology, 65–104.
- Zarlino, Gioseffo (1549), *Musici quinque vocum moduli*, Venedig: Gardano.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le institutioni harmoniche*, Venedig: Senese.
- Zarlino, Gioseffo (1566), *Modulationes sex vocum*, Venedig: Rampazetto.

27 Vgl. zu Zarlinos strategischer Publikationskultur insbesondere Judd 2002 und Schiltz 2010.

Literatur

- Edwards, Rebecca (2018), »From Aaron to Zarlino: Music Theorists in the Social and Cultural Matrix of Sixteenth-Century Venice«, in: *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, hg. von Katelijne Schiltz, Leiden: Brill, 345–367.
- Fuller, Sarah (1996), »Defending the Dodecachordon: Ideological Currents in Glarean’s Modal Theory«, *Journal of the American Musicological Society* 49/2, 191–224.
- Hermelink, Siegfried (1960), *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing: Schneider.
- Horn, Wolfgang (1995), »Est modus in rebus«. *Gioseffo Zarlinos Musiktheorie und Kompositionslehre und das ›Tonarten‹-Problem in der Musikwissenschaft*, Habil., Hochschule für Musik und Theater Hannover.
- Horn, Wolfgang (2016), »Zarlino, Gioseffo« [2007], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13870> (30.6.2022)
- Judd, Christle Collins (2001), »A Newly Recovered Eight-Mode Motet Cycle from the 1540s: Zarlino’s Song of Songs Motets«, in: *Théorie et analyse musicales. 1450–1650*, hg. von Bonnie J. Blackburn und Anne-Emmanuelle Ceulemans, Louvain-la-Neuve: Bruylot, 229–270.
- Judd, Christle Collins (2002), *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Judd, Christle Collins (2005), »Learning to Compose in the 1540s. Gioseffo Zarlino’s Si bona suscepimus«, in: *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned. In Honour of Margaret Bent on her 65th Birthday*, hg. von Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach, Woodbridge: Boydell Press, 184–205.
- Judd, Christle Collins (2006), »Introduction«, in: *Gioseffo Zarlino, Motets from 1549. Part 1. Motets based on the Song of Songs*, hg. von Christle Collins Judd, Middleton: A-R Editions, vii–xxii.
- Judd, Christle Collins (2007), »Multi-layered Models: Compositional Approaches in the 1540s to Si bona suscepimus«, in: *Cristobal de Morales: Sources, Influences, Reception*, hg. von Owen Rees und Bernadette Nelson, Woodbridge: Boydell Press, 123–140.
- Judd, Christle Collins (2013), »How to Assign Note Values to Words: Gioseffo Zarlino’s Pater Noster – Ave Maria (1549 and 1566)«, in: *Musical Implications. Festschrift for Eugene Narmour*, hg. von Lawrence Bernstein und Alexander Rozin, New York: Pendragon Press, 225–254.
- Lewis, Mary S. (1985), »Zarlino’s Theories of Text Underlay as Illustrated in his Motet Book of 1549«, *Notes* 42/2, 239–267.
- Powers, Harold Stone (1981), »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, *Journal of the American Musicological Society* 34/3, 428–470.
- Powers, Harold Stone (2001), »Mode. Modal Theories and Polyphonic Music«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718> (30.6.2022)
- Rempp, Frieder (1989) »Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino«, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, hg. von Frieder Zamminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 39–220.

- Schiltz, Katelijne (2008) »Giuseffo Zarlino and the miserere tradition. A Ferrarese connection?«, *Early Music History* 27, 181–216.
- Schiltz, Katelijne (2010) »Exempla Docent? Von Zarlinos Istitutioni harmoniche (1558) zu den Modulationes sex vocum (1566)«, in: *Musik in Bayern 73 – Gedenkschrift Horst Leuchtmann*, hg. von Stephan Hörner, Christian Thomas Leitmeir und Bernhold Schmid, Tutzing: Schneider, 181–194.
- Schiltz, Katelijne / Antonio Chemotti (2021), »Deep Mourning in Cinquecento Venice: Giuseffo Zarlino's Lectiones pro mortuis«, *Journal of the American Musicological Society* 74/1, 583–637.
- Werbeck, Walter (2006), »Glareans Vorstellung von modaler Stimmigkeit. Die für das Dodekachordon bestellten Kompositionen«, in: *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter, 177–197.
- Wiering, Frans (2001), *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, Ph.D., New York: Routledge.

Noten

- Anonym (1961), »O beatum pontificem«, in: *The Liber Usualis. With an Introduction and Rubrics in English*, hg. von der Benediktinerkongregation Solesmes, Tournai: Desclee, 1750.
- Zarlino, Giuseffo (2006), *Motets from 1549. Part 1. Motets based on the Song of Songs*, hg. von Christle Collins Judd, Middleton: A-R Editions.
- Zarlino, Giuseffo (2007), *Motets from 1549. Part 2. 11 Motets from ›Musici quinque vocum moduli‹ (Venice 1549)*, hg. von Christle Collins Judd, Middleton: A-R Editions.
- Zarlino, Giuseffo (2015), *Motets from the 1560s. 17 Motets from ›Modulationes sex vocum‹ and ›Motetta D. Cipriani di Rore et aliorum auctorum‹*, hg. von Christle Collins Judd und Katelijne Schiltz, Middleton: A-R Editions.

© 2022 Roman Lüttin (roman.luettin@zegk.uni-heidelberg.de)

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg [Ruprecht Karl University of Heidelberg]

Lüttin, Roman (2022), »Verfahren der Modusdarstellung in Giuseffo Zarlinos *Musici quinque vocum moduli*« [Procedures of mode representation in Giuseffo Zarlino's *Musici quinque vocum moduli*], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 7–24. <https://doi.org/10.31751/1159>

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: 01/10/2021

angenommen / accepted: 01/10/2021

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 19/07/2022

Das natürliche Vorbild der Harmonielehre

Naturwissenschaftliche Modelle in Rameaus Musiktheorie¹

Anna Hausmann

Die musiktheoretischen Überlegungen Jean-Philippe Rameaus waren wegweisend für die Entwicklung der Harmonielehre. Dabei sind seine Ideen stark vom Naturverständnis des 17. und 18. Jahrhunderts geprägt. Im vorliegenden Artikel wird dem nachgegangen und untersucht, welche naturphilosophischen Gedanken, u. a. von Descartes und Newton, in Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) und *Génération harmonique* (1737) widergespiegelt werden. Es wird ersichtlich, dass insbesondere die Vorstellungen einer durch Impuls ausgelösten Bewegungsenergie und des zyklischen Bewegungsablaufs um ein Zentrum sowohl im mechanistischen Weltbild als auch in Rameaus Musiktheorie von maßgeblicher Bedeutung sind.

Jean-Philippe Rameau's music-theoretical concepts were pathbreaking for the development of harmony. However, his ideas are partially inspired by the natural philosophy of the seventeenth and eighteenth centuries. This article examines several aspects of the contemporary understanding of nature – especially Newton's and Descartes' perspectives – that can also be found in Rameau's *Traité de l'harmonie* (1722) and *Génération harmonique* (1737). As a result, it is revealed that the concepts of impulses and cyclic motion around a center are essential in both a mechanistic worldview as well as in Rameau's musical thought.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 17. Jahrhundert; 17th century; 18. Jahrhundert; 18th century; Harmonielehre; Isaac Newton; Jean-Philippe Rameau; music theory and nature; Musiktheorie und Natur; Naturphilosophie; philosophy of nature; René Descartes; theory of harmony

Die weitreichende Wirkmächtigkeit von Jean-Philippe Rameaus Musiktheorie über nahezu drei Jahrhunderte hinweg ist nicht zu bestreiten. Im Zeitraum von ca. 1750 bis 1800 behandelten in Frankreich rund zwei Drittel aller musikbezogenen Schriften die Ansichten von Rameau² und bekanntlich wird auch der Beginn der Harmonielehre bei ihm angesetzt.³ Doch unter welchen epochenspezifischen Prägungen konnte ein solch nachhaltig wirkendes musiktheoretisches System überhaupt formuliert werden? Und welche Diskurse des 17. und 18. Jahrhunderts spiegeln sich in Rameaus Theorie wider? Aufgrund der seit der Antike angenommenen Verbundenheit zwischen Musik und Natur sowie auch Rameaus stellenweise eindeutiger Begründung musikalischer Phänomene durch Naturgesetze wird im vorliegenden Artikel die Bedeutung des Naturverständnisses als Vorbild und Begründungsmodell für Rameaus Musiktheorie näher untersucht. Dafür wird zunächst beschrieben, was im 17. und 18. Jahrhundert im Allgemeinen unter dem Begriff ›Natur‹ verstanden wurde, wobei die Anschauungen von René Descartes und Isaac Newton – da diese Rameau sehr gut bekannt waren – eingehender behandelt werden. An-

1 Für die Unterstützung bei der Entstehung des vorliegenden Beitrages dankt die Verfasserin Tihomir Popović und Philipp Teriete. Ein weiterer Dank geht an Michael Georg Hausmann, den elfjährigen Bruder der Autorin, der beim Konzipieren der Grafiken große Hilfe geleistet hat.

2 Vgl. Kolb 2016, 182.

3 Vgl. Sprick 2016, 261.

schließlich werden im zweiten Abschnitt einige relevante Aspekte von Jean-Philippe Rameaus Musiktheorie herausgestellt. Bevor im letzten Teil das zuvor beschriebene Naturverständnis mit dem erwähnten musiktheoretischen System verglichen wird, gibt es einen kurzen Abschnitt mit dem Versuch, Rameaus Theorie in einem kartesischen Koordinatensystem zu veranschaulichen. Durch diese grafische Perspektive auf die musikalische Bewegung können weitere interessante Schlüsse gezogen werden, die danach auch in den vergleichenden Teil einfließen.

EIN DYNAMISCHES NATURVERSTÄNDNIS

Es ist nicht einfach, ein allgemeines, klar definiertes und in sich widerspruchsloses Naturverständnis des 17. und 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen, da der Begriff ›Natur‹ während dieser Zeit einem starken Wandel unterlag und deshalb einige divergente Auffassungen davon nebeneinander gültig waren.⁴ Bei näherer Betrachtung kann man allerdings feststellen, dass die verschiedenen Meinungen über das ›Wesen‹ der Natur zum Teil aufeinander beruhen – oder sich gegenseitig ergänzen. Unzweifelhaft können aber alle Theorien darauf zurückgeführt werden, dass ›Natur‹ einen Ursprungszustand bezeichnet. Sei dies im religiösen Sinne das Paradies vor dem Sündenfall Adams⁵ oder alles, was gegeben respektive vorausgesetzt sein muss, damit der Mensch existieren kann⁶ – Natur wird hierbei als etwas Ursprüngliches angesehen, das zwar den Menschen bedingt, aber noch nicht von diesem und durch diesen strukturiert ist.

Nun bleibt die Natur, das Paradies oder auch einfach der Ursprung aber nicht statisch, sondern scheint sich im Lauf der Zeit stets zu wandeln. Das wirft die Frage auf, ob dieser von der Natur ausgehende und durch sie ermöglichte Wandel nicht auch selbst als Teil der Natur betrachtet werden müsste. Und tatsächlich war Natur im 18. Jahrhundert auch ein Emanzipationsbegriff: Er bezeichnete eine Entwicklung, die dialektisch (entweder aus dem Ursprungszustand heraus oder zu diesem zurück) verstanden werden kann.⁷ Diese von der Natur ausgehende Entwicklung wird dabei auch als ›organisch‹ beschrieben. Durch die Einsicht, dass »Natur [...] jene individuelle, durch [den schon im Urzustand vorhandenen] Selbsterhaltungstrieb primär bestimmte Vermögensausstattung und Bedürfnisstruktur des Menschen«⁸ ist, kann anschließend in Kombination mit der Emanzipationsidee die Grenze zwischen Natur und Kunst/Technik aufgehoben werden. In der Aufklärung ist ›Natur‹ somit zu einem Totalitätsbegriff geworden, der nicht nur alles Seiende, sondern auch die grundlegenden Prinzipien einer gemeinsamen Emanzipation und Entwicklung umfasst.⁹ Die statische Natur ist dynamisch geworden.

Doch auch wenn die vorhin erwähnten Theorien und Vorstellung so gut zueinander zu passen scheinen, gab es im 17. Jahrhundert einen Gelehrtenstreit über den als Emanzipation verstandenen Naturbegriff. Bei diesem waren beide Parteien zwar überzeugt davon, dass sich die Natur nach gewissen Gesetzen und Regeln weiterentwickle – jedoch war man

4 Vgl. Nobis 1967, 38.

5 Vgl. Spaemann 1967, 65.

6 Vgl. ebd., 59.

7 Vgl. ebd., 61.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd., 66.

sich uneins darüber, »ob die Gesetze, welche in den Naturerscheinungen walten, bloß eine äußere Herrschaft über sie ausüben [...] oder in den Dingen selbst als Kräfte tätig sind«. ¹⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz argumentierte, dass alle Naturgesetze auch in den Dingen selbst sein müssten, ¹¹ während später Johann Gottlieb Krüger die Frage damit beantwortete, dass alles einer (äußeren) Struktur unterläge, welche die bewegenden Kräfte leite, sodass sie exakt »diese und keine anderen Wirkungen« ¹² zur Folge haben würden.

DESCARTES, NEWTON UND DAS MECHANISTISCHE WELTBILD

Schon seit der Antike erklärte man Erscheinungen und Phänomene der Welt anhand von Zahlen und deren Verhältnissen zueinander. ¹³ Im 17. Jahrhundert schließlich konnte sich die Methode durchsetzen, die durch geometrische Strukturen dargestellte Natur auch mechanisch zu rekonstruieren. ¹⁴ Die Wiederentdeckung der peripatetischen Schrift *Quaestiones mechanicae*, der Wegfall der Grenze zwischen Natur und Technik sowie das (oben umrissene) Verständnis des Naturbegriffes als gemeinsamer statt individueller Entwicklung von allem Seienden führten zu der Auffassung, dass die Welt wie ein mechanisches Uhrwerk funktioniere. ¹⁵ Auch René Descartes vertrat diese Ansicht einer mechanischen Welt und versuchte, die Physik mittels geometrischer Modelle und der Rückführung auf wenige Grundprinzipien zu beschreiben. Für ihn war alles hauptsächlich aus Bewegung und Raum konstruiert ¹⁶ – und durch den Impuls beeinflussten sich die bewegten Körper gegenseitig. ¹⁷ Für die geometrische Darstellung dieser Bewegungsabläufe entwickelte Descartes das rechtwinklige Koordinatensystem, welches heute nach ihm benannt ist. ¹⁸ Die Überzeugung, dass im Umkehrschluss alles, was mithilfe mechanischer Prinzipien erklärt werden kann, »natürlich« ist, blieb bis ins 20. Jahrhundert hinein bestehen. ¹⁹

Im rationalistischen Denkansatz von René Descartes wird den menschlichen Sinnen im Gegensatz zum Intellekt stark misstraut – deshalb vermeidet es Descartes, in seinen Schriften eine eindeutige Definition für die Schönheit der Kunst zu geben. Denn was schön ist, empfinde jeder anders und es lasse sich nicht rational oder empirisch überprüfen, wie wohlklingend z. B. ein konsonanter Akkord sei. Doch in seinem brieflichen Austausch mit Marin Mersenne zwischen 1629 und 1631 lässt sich Descartes auf eine Diskussion über Ästhetik ein und zitiert dabei aus den Vornotizen seiner Schrift *Musica Compendium*: Am schönsten sei das, was für unsere Sinne weder zu einfach noch zu

10 Nobis 1967, 56.

11 Vgl. ebd., 56 f.

12 Krüger 1750, 1, 14, § 658. Zit. nach: Nobis 1967, 57.

13 Für nähere Ausführungen hierzu siehe etwa Zamminer/Ertelt 1984, 1987, 1990 und 2006.

14 Vgl. Nobis 1967, 41.

15 Vgl. Spaemann 1967, 62.

16 Vgl. Feyerabend 2009, 272 f.

17 Vgl. Christensen 1998, 103.

18 Vgl. Jaeger 2015, 91.

19 Vgl. Reinecke 1985, 132.

kompliziert aufzufassen ist.²⁰ In einem etwas später datierten Brief an denselben Empfänger schreibt er, dass die Schönheit eines Klanges erst durch die Verbindung mit anderen Klängen innerhalb einer Komposition empfunden werde.²¹ Hinter diesen Überlegungen lässt sich ebenso wie in Descartes' Naturphilosophie das Uhrwerkdenken aufspüren, denn es ist anzunehmen, dass er hier eine wohlgeordnete und bestimmten Gesetzen folgende Verbindung der Harmonien meint – einer Logik unterlegen, die vom menschlichen Geist begriffen werden kann, ohne ihn zu unter- oder überfordern. Dies würde zugleich implizieren, dass die Musik nach dem Beispiel der Natur geordnet sein muss, um als schön empfunden zu werden.

Waren bei Descartes noch die Bewegung und der materielle Raum die Basis der Natur, so verändert sich das Modell der mechanistischen Naturphilosophie bei Isaac Newton hin zu einer Vorstellung von »Atome[n] und Kräfte[n] im leeren absoluten Raum«, wie Paul Feyerabend in seiner Studie *Naturphilosophie* schreibt.²² Im Gegensatz zu Descartes' Naturschema aus – im wörtlichen Sinne – »weltbewegenden«, direkten Zusammenstößen von Materie, beruht nun Newtons Naturansicht auf Kräften, durch welche sich die Atome auch ohne tatsächliche Berührung gegenseitig beeinflussen. Mithilfe der indirekt proportionalen Gravitationskraft gelang es ihm, nicht nur die Planetenbahnen, sondern gleichermaßen das Phänomen der Gezeiten zu erklären. Ein für die folgenden Reflexionen im Zusammenhang mit Rameaus Musiktheorie wichtiger Aspekt dabei ist, dass die ansonsten geradlinig verlaufende Bewegung der Planeten durch die gegenseitige Anziehungskraft zwischen ihnen und der Sonne zyklisch wird.²³ Der grundlegende Gedanke, dass die Natur mechanisch, wie ein Uhrwerk, funktioniere und auf wenige Grundprinzipien rückführbar sei, blieb jedoch auch in Newtons Weltbild erhalten.

RAMEAUS MUSIKTHEORIE

Jean-Philippe Rameau schließt 1737 seine musiktheoretische Schrift *Génération Harmonique* mit der Behauptung ab, dass fast alle ausschließlich durch empirische Erfahrung aufgestellten musikalischen Regeln falsch seien: »Il est prouvé dans ce Chapitre, que les Anciens n'avoient d'autre connoissance de la Musique que celle qu'on en peut tirer par la seule expérience, qu'il en est de même encore des Modernes, d'où leurs règles sont presque toutes fausses.«²⁴

20 »Inter objecta sensus, illud non animo gratissimum est quod facillime sensu percipitur, neque etiam quod difficillime; sed quod non tam facile, ut naturale desiderium, quo sensus feruntur in objecta, plane non implat, neque etiam tam difficulter, ut sensum fatiget« (Descartes 1969, 133). Siehe hierzu auch Dill 1989, 199.

21 »Or, pour ce qui les rend plus agréables, cela dépend des lieux ou elles sont employées; & il se trouve des lieux où mesme les fausses quintes & autres dissonances sont plus agréables que les consonances [...]« (Descartes 1969, 223). Vgl. auch Dill 1989, 200.

22 Feyerabend 2009, 307f.

23 Vgl. Jaeger 2015, 99.

24 Rameau 1737, o.S., Table des Matières. Zu diesem Themenkomplex vgl. De Almeida Marques 2012. Für eine Zusammenfassung von Rameaus Theorie siehe Holtmeier 2017 sowie zu Leben und Werk Girdlestone 1969.

Denn für ihn gilt, »où le principe manque, tout manque«.²⁵ Daraus kann man schließen, dass Rameaus Forschung als oberstes Ziel die Enthüllung eines genau solchen grundlegenden Prinzips hatte, nach dem sich alle Musik richten würde. Er fand dieses Prinzip im *Corps sonore*,²⁶ einem schwingenden Körper, dessen Klang neben dem *Son fondamentale* auch die entsprechenden Obertöne hervorbringt.²⁷ Diese sind bekanntlich – nach der Entdeckung der Partialtonreihe durch Joseph Sauveur²⁸ – die Oktave im Verhältnis 1:2, die Quinte (1:3) und die große Terz (1:5). Die daraus resultierende Harmonie bezeichnet Rameau als *Accord parfait*. Danach folgt die erste Dissonanz in jener Reihe: die Septime. Hinzugefügt zum *Accord parfait* entsteht so der Septakkord – *l'Accord de la Septième* –, welcher für Rameau die einzig mögliche dissonante Akkordstruktur bildet, von der alle anderen dissonanten Harmonien abgeleitet sind.²⁹ Für Rameau besteht daher die gesamte Musik allein aus jenen beiden Akkorden, die jedoch durch *renversement* und *supposition* in zahlreichen Varianten eingesetzt werden können.³⁰ Weil nach dieser Überlegung jeder fundamentale Basston eine Harmonie trägt, die aus seinen Obertönen besteht, ist in Rameaus Theorie die Melodie der Harmonie untergeordnet – vielmehr entsteht sie sogar aus Letzterer.³¹

Doch nach welchen Regeln muss ein Bass nun fortschreiten, damit eine möglichst natürliche und schöne Harmoniefolge und Melodie entstehen können? Auch dafür findet Jean-Philippe Rameau eine Erklärung basierend auf dem *Corps sonore*. Da der erste Oberton – die Oktave – nahezu gleich klingt wie der fundamentale Basston, erklärt er die Quinte zum »intervalle qui [...] convienne le mieux«³² für die Weiterführung des Basses. Diese Überlegung stützt er auf die Gegebenheit, dass auch bei jeder abschließenden Kadenz der Bass um eine Quinte fällt bzw. um eine Quarte steigt. Des Weiteren ist auch eine Bassfortschreitung in Terzen respektive Sexten möglich, da die große Terz in der Partialtonreihe direkt nach der Quinte auftritt. Bewegt sich eine Basslinie im Sekundschritt weiter, so versucht Rameau dies elliptisch zu erklären, indem er zwischen den beiden Tönen noch einen weiteren, ungespielten, hineindenkt, sodass man dazwischen die Intervalle einer Terz und Quarte erhält.³³

Den Grund, weshalb ein Basston überhaupt danach strebt, weitergeführt zu werden, sieht Rameau im *Accord de la Septième*: Erst dieser dissonante Klang gibt den Impuls und die Bewegungsenergie hin zu seiner Auflösung.³⁴ Danach klassifiziert er drei unterschiedliche Kadenztypen (*parfaite*, *rompue* und *irrégulière*), die jeweils aus einem dissonanten Akkord, welcher zu einem *Accord parfait* geführt wird, bestehen, und erklärt, dass alle Musik einzig aus der Verkettung dieser drei Kadenzen gebildet werde.³⁵ Es ergibt sich

25 Rameau 1737, 220.

26 Für weiterführende Studien zum *Corps sonore* siehe etwa Christensen 1987.

27 Vgl. Sadler 2014, 66.

28 Vgl. Köhler 1996, 9.

29 Vgl. Rameau 1722, 101.

30 Ebd., 45.

31 Vgl. Rameau 1737, 222.

32 Rameau 1722, 50.

33 Vgl. ebd., 51.

34 Vgl. Christensen 1998, 107f.

35 Vgl. ebd., 120.

daraus, dass die Dominante stets ein Septakkord ist oder als solcher gedacht werden muss, wenn sie an der Stelle der Penultima in einer *cadence parfaite* oder *rompue* steht. Die dissonante Harmonie über jenem Ton eine Quinte unter der Tonika (*sous-dominante*), die in einer *cadence irrégulière* als Penultima auftritt, entsteht hingegen durch eine *sixte ajoutée*.³⁶

Mithilfe jener beiden eben erläuterten Grundelemente – der Unterscheidung der Harmonien in zwei Akkordtypen und der Fortbewegung des Basses in Intervallen der Partialtonreihe und deren Umkehrungen – versucht Rameau nun vielerlei Stücke und bewährte musikalische Praktiken zu analysieren. In *Génération harmonique* stellt er dafür eine arithmetisch-harmonische Reihe auf, welche die »progression Triple et Soutriple« (also eine Reihe aus sukzessiven Quinten) darstellt.

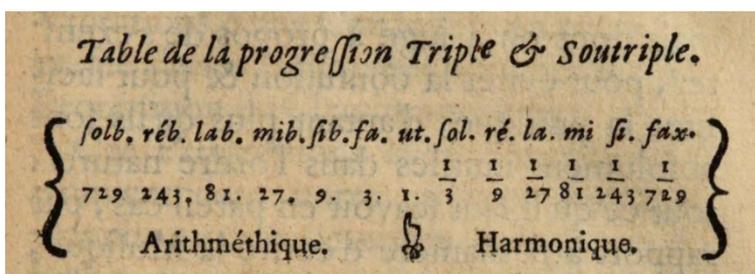


Abb. 1: Rameau 1737, 43: »Table de la progression Triple & Soutriple«

Der mittlere Ton der Reihe, *ut*, wird zur Tonika, zu der alle anderen Töne hinstreben. *Sol* als *dominante-tonique* und *fa* als *sousdominante* bilden die beiden Pole um *ut*, zwischen welchen sich die Musik pendelartig – wie weiter unten dargestellt werden wird – bewegt. Wird eine noch weiter darüber- oder darunterliegende Quinte in der fundamentalen Bassfolge berührt, so verschiebt sich auch die Tonika in diese Richtung. Ein wichtiges Beispiel, in dem diese Überlegungen anschaulich dargestellt werden, findet sich in der Tafel XV, aus dem Anhang von Rameaus *Génération harmonique*, wo er die Herleitung der diatonischen Reihe durch die vom fundamentalen Bass generierten Harmonien abbildet.

Abb. 2: Rameau 1737, Tafel XV (Die Zahlen über und unter den Basstönen beziehen sich auf die entsprechende Position in der *triple progression*.)

36 Zu den Schwierigkeiten, auf welche Rameau bei der Erklärung des Akkords *de la grande sixte* gestoßen ist sowie zur Problematik des *double emploi* siehe Holtmeier 2017 sowie Christensen 1998.

Hier wird deutlich, wie Rameau die ersten fünf Skalenstufen bloß aus den Harmonien über dem Grundton (3) und seinen beiden umgebenden Quinten (Subdominante [1], Dominante [9]) erhält. Für die letzten drei Skalenstufen jedoch benötigt er als Hilfsmittel eine weitere Quinte (27) über der Dominante (9), wodurch sich für einen Augenblick die Funktionen verschieben: Die nachfolgende Dominante (9) wird als Tonika empfunden, oder mit Rameaus Worten: »pour qu'elle [diese Harmonie] adopte la succession fondamentale de 27. à 9. sous le mêmes conditions que celle de 9. à 3.«³⁷

Darstellung von Rameaus Theorie im kartesischen Koordinatensystem

Da René Descartes kurz vor der Entstehung von Rameaus Musiktheorie das rechtwinklige Koordinatensystem entworfen hat (siehe oben) und Rameau sich auch mit Descartes' Philosophien befasst haben dürfte,³⁸ erscheint es nicht abwegig, den Versuch zu wagen, Rameaus musiktheoretische Gedanken mithilfe eines Koordinatensystems grafisch darzustellen. Da die Musik für ihn aus aneinandergereihten Kadenzen hervorgeht, werden im Folgenden die im Barock am häufigsten vorkommenden Kadenzformen nach ihrem akkordstrukturellen Verlauf und ihren Grundtonfortschreitungen nachgezeichnet (siehe Abb. 3–6).³⁹ Wie üblich ist auf der x-Achse der zeitliche Ablauf, in diesem Fall pro Harmoniewechsel (bezeichnet mit 1, 2, 3, 4, ...), aufgetragen, während die y-Werte die Akkordfunktion (*accord parfait* / Tonika bzw. T, *dominante-tonique* / Dominantseptakkord bzw. D, *accord de la sixte ajoutée* / Subdominante bzw. S) reflektieren. Ebenso wie in Rameaus *Table de la progression Triple et Soutriple* (siehe Abb. 2) wird dabei die in der Mitte stehende Tonika T anstelle der Null angeschrieben und D sowie S werden als jeweils gleich weit davon entfernte Pole in entgegengesetzter Richtung markiert.

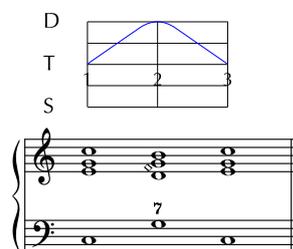


Abb. 3: *cadence parfaite*

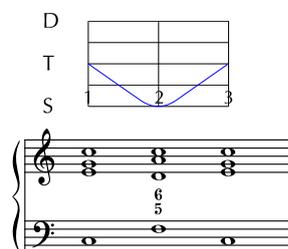


Abb. 4: *cadence irrégulière*

Anhand der Darstellungen in den Abbildungen 5 und 6 wird ersichtlich, wie Musik, die aus aufeinanderfolgenden Kadenzen besteht, tatsächlich (wie oben angedeutet) eine pendelartige Bewegung ausführt. Nach dem Erreichen des fünften Skalentons in Abbildung 6 wird der sechste Skalenton mit der Dominante der *dominante-tonique* harmonisiert: Da-

37 Rameau 1737, 130.

38 Vgl. Christensen 1998, 12.

39 Obwohl Jean-Philippe Rameau die Bezeichnung *cadence* für die Folge zweier Akkorde verwendet (Rameau 1737, Planche des Exemples XIII.), wird in den nachfolgenden Beispielen jeweils noch die Tonika der tatsächlichen *cadence* vorangestellt. Dies ist damit begründet, dass Rameau die gesamte Musik als Aneinanderreihung von Kadenzen versteht. Am häufigsten enden Kadenzen mit der Tonika und so kann der erste Akkord der untenstehenden Beispiele als möglicher letzter Akkord einer vorangegangenen *cadence* betrachtet werden.

bei verschiebt sich für einen Moment das tonale Zentrum und während 5 noch eindeutig als Tonika der vorangehenden *cadence irrégulière* gehört wird, nimmt man die Harmonie bei 6 als dominantischen Klang der darauffolgenden, tonikalisierten *dominante-tonique* wahr. Der Verlauf dieser Grafik ähnelt dem einer Sinus- bzw. Cosinus-Winkelfunktion. Diese beiden zyklischen Funktionen erhält man, wenn man den Umlauf des Einheitskreises (ein Kreis mit dem Radius 1) nachzeichnet; woraus sich folgern lässt, dass die Musik – wenn sie Rameaus musiktheoretischem System entspricht – im weitesten Sinne als eine rotierende Bewegung verstanden werden kann.

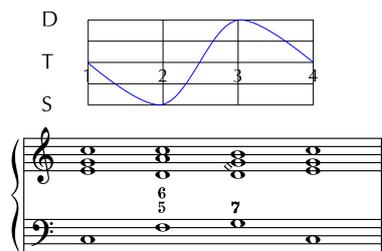
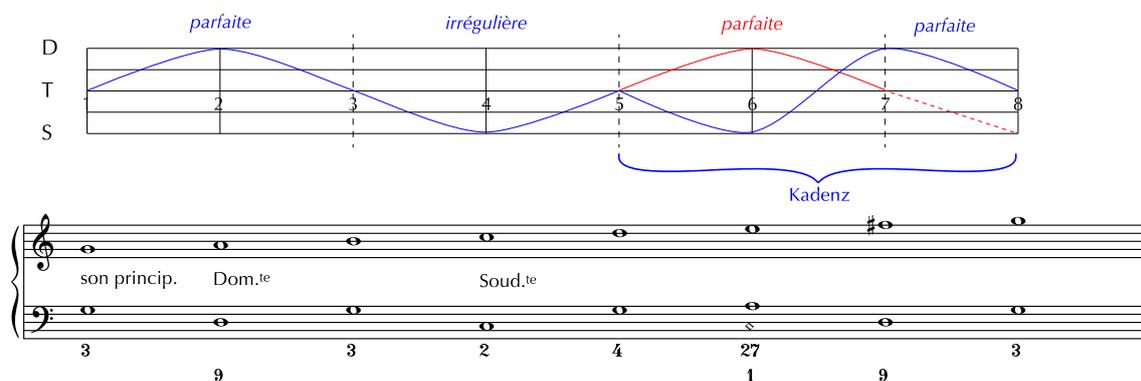


Abb. 5: Kadenz

Abb. 6: Durtonleiter aufwärts, erklärt aus *Sons fondamentals*

DIE NATUR IN RAMEAUS MUSIKTHEORIE

Bis in die Neuzeit vertrat man die im Altertum und Mittelalter wurzelnde Ansicht, dass die Musik in engem Zusammenhang mit dem Kosmos stehe und auch der Mensch deren harmonische Ordnung im Sinne der *musica humana* in sich tragen würde.⁴⁰ Doch ab dem 17. Jahrhundert kam hier der Gedanke hinzu, eine Trennlinie zwischen dem organisch (und vorwiegend selbständig) aus der Bedürfnis- und Vermögenstruktur des Menschen Wachsenden und dem ›künstlichen Machen‹ zu ziehen. Als besonders erstrebenswert galt dabei unfraglich Ersteres – aufgrund der größeren Nähe zur Natur bzw. zu dem, was man darunter verstanden hat.⁴¹ Die Frage, die es also zu beantworten galt, war demnach, welchen Prinzipien das selbständige, organische und natürliche Wachsen folgt, um davon das weniger naturnahe, eher erzwungene Machen abgrenzen zu können. David Cohen interpretiert Rameaus Gedanken dahingehend, dass jeder Mensch auf intuitive

40 Vgl. Wiora 1962, 9f.

41 Vgl. ebd., 10.

Weise diese Logik organischen Wachstums am Beispiel der Natur wahrnehme⁴² und deshalb alle Musik, die natürlich wirkt, ebensolchen Ordnungen zufolge komponiert sei. Genau wie die Naturphilosophen und Forscher jener Zeit wenige grundlegende Gesetze für Bewegungs- und Wachstumsabläufe in der Natur zu definieren und alles darauf zurückzuführen bestrebt waren, so versuchte Rameau diese Grundprinzipien in den musikalischen Bewegungen und Zusammenhängen wiederzuerkennen. Auch weil die Natur im 18. Jahrhundert mitunter als Ursprung der Kunst und Technik angesehen und in ihr die Gesetzmäßigkeiten selbständigen organischen Wachstums vermutet wurden, lag es für Rameau nahe, Modelle und Begründungen für sein System aus dem Naturreich zu übernehmen.

Wie zu Beginn dieses Textes erläutert, ist die Weiterentwicklung der Natur im 17. und 18. Jahrhundert mithilfe eines kausalen und mechanistischen Erklärungsprinzips beschrieben worden. Auch in Rameaus Musiktheorie zeichnet sich diese Denkart ab, wenn er im *Traité* die Fortbewegung der Musik mit der von der Dissonanz ausgehenden Spannung, die man im weitesten Sinne auch als »Impuls« verstehen kann, begründet.⁴³ Er überträgt somit bereits in dieser Schrift von 1722 das mechanistisch-dynamische Naturbild auf die Musik.

Viel aufschlussreicher scheint jedoch der Vergleich des neuzeitlichen Naturbildes mit Rameaus späteren Thesen zu sein: Mit dem *Corps sonore* als Grundprinzip nicht nur der Akkorde, sondern auch des harmonischen Verlaufes behauptet er, dass dem statischen Ursprung und dessen dynamischer Weiterentwicklung ein und dasselbe System zugrunde liege. Dies impliziert, dass bereits im Ursprung die Kraft zur Emanzipation und deren Prinzip vorhanden sein müssten. Stellt man diesem Gedanken anschließend die oben beschriebene Streitfrage des Naturverständnisses im 18. Jahrhundert gegenüber (ob die Entwicklung der Naturerscheinungen von äußeren Gesetzen bestimmt wird oder diese in den Dingen selbst enthalten sind), so lässt sich eine Parallele zwischen den beiden Denkmodellen ausmachen: denn in Rameaus Überlegungen könnte im weitesten Sinne eine Antwort auf diese Frage vermutet werden.

Wie auch die Naturphilosophie des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen allen Erscheinungen und Vorgängen einen mechanischen Zusammenhang und eine gemeinsame Gesamtentwicklung festzustellen bestrebt war, betrachtete Rameau die Einzelstimmen eines mehrstimmigen Satzes ebenfalls nicht als für sich alleine stehend. Dadurch, dass er die Harmonie der Melodie hierarchisch überordnet, rückt auch in seiner Theorie die Bewegung der Akkorde, die »als primäre klangliche Einheiten aufgefasst werden« können,⁴⁴ stark in den Vordergrund – im Gegensatz zur Polyphonie.

Eine weitere wesentliche Kohärenz zwischen der Naturforschung und dem Musiksystem Rameaus liegt in der zyklischen Bewegungsrichtung, die beiden Bereichen als Grundmodell dient. Die in Frankreich durch Voltaire verbreiteten Kräftetheorien Isaac

42 Vgl. Cohen 2001, 71.

43 »Car si chacun de ces Sons portoit un accord parfait, l'on peut dire que l'ame n'ayant plus rien à desirer après un tel accord, seroit comme incertaine du choix qu'elle auroit à faire de l'un de ces deux Sons pour son repos, & il semble que la dissonance soit necessaire icy, pour faire souhaiter avec plus d'ardeur par sa dureté, le repos qui la suit [...]: C'est de-là que la regle de sauver les dissonances a été établie« (Rameau 1722, 53). Vgl. auch Christensen 1998, 108.

44 Groth 2016.

Newtons⁴⁵ erklären, wie durch die Schwerkraft – die auch als Zentripetalkraft wirkt – die Planeten auf ihren Bahnen gehalten werden und wie dadurch aus einer unbeeinflussten geradlinigen Bewegung eine zyklische wird. Wenn Rameau in *Génération harmonique* den in der Mitte der *triple progression* (siehe Abb. 1) liegenden Ton als Zentrum, zu welchem alle anderen Töne hinstreben respektive von dem sie angezogen werden, betrachtet, wendet er die Hypothese der unsichtbaren Schwerkraft auch auf sein musiktheoretisches System an. Dabei entsteht ein ähnlicher Effekt wie bei den Planetenbewegungen: Die musikalische Bewegung kann als eine um ihr tonales Zentrum kreisende verstanden werden – was auch mithilfe der Grafiken in den Abbildungen 3 bis 6 veranschaulicht werden konnte. Dieser Gedanke, dass Musik von Schwere und Bewegung geleitet wird, ist auch in den späteren (ästhetischen und energetischen) Theorien von Hermann Lotze, Hugo Riemann, August Halm und Ernst Kurth von Bedeutung.⁴⁶ Heinrich Schenker bezeichnet die musikalische Bewegung in Richtung Grundton sogar explizit als Zentripetalkraft, während er eine entgegengesetzte als Zentrifugalkraft versteht.⁴⁷

L’HARMONIE EXPLIQUÉE PAR LES PRINCIPES NATURELS: EINE ZUSAMMENFASSUNG

Das von Jean-Philippe Rameau entworfene musiktheoretische System ist, wie im vorangehenden Abschnitt gezeigt werden konnte, durchweg ein Spiegel des Naturverständnisses seiner Zeit: Hinter den dabei behandelten musikalischen Aspekten schimmern einige Denkmodelle und naturwissenschaftliche Erkenntnisse des 17. und 18. Jahrhunderts durch.

Diese Zeit war bekanntlich ebenso wie das Altertum und Mittelalter geprägt von der Vorstellung, dass zwischen Musik und Natur ein enger Zusammenhang bestehe, weshalb es auch sehr naheliegend ist, dass Rameau seine musiktheoretischen Überlegungen am vorherrschenden dynamisch-mechanistischen Modell der Natur angelehnt und damit begründet hat. Deutlich wird diese Verbindung vor allem in Rameaus Versuch, die Musik auf wenige grundlegende Prinzipien (hier den *Corps sonore*) zurückzuführen – genau wie unter anderen auch René Descartes seine Naturforschung aus wenigen Grundprinzipien abgeleitet hat. Mithilfe dieses Prinzips des *Corps sonore* begründet Rameau seine Thesen, dass die Musik aus nur zwei verschiedenen Akkordtypen und der Verkettung von Kadenzten bestehe. Die Kraft, durch welche in der Musik Weiterbewegung ausgelöst wird, erklärt er in Anlehnung an die Theorien von Descartes und Newton durch den Impuls (*Traité de l’harmonie*, 1722) sowie die Schwerkraft (*Génération harmonique*, 1737) – Letzteres, indem er den Mittelpunkt einer Quintenreihe (*Triple progression*) als Grundton annimmt, von welchem die übrigen Fundamentalbasstöne angezogen werden. Dass dadurch sowohl in der Natur als auch in Rameaus Musikauffassung die Bewegungen zyklisch verlaufen, konnte im vorliegenden Artikel mithilfe einer Darstellung von Rameaus Kadenzformen in einem kartesischen Koordinatensystem gezeigt werden. Somit ist der Beginn der Harmonielehre durch Jean-Philippe Rameaus Übertragungen der Naturphilosophie auf die Musiktheorie fest in den Erklärungsmodellen der Naturforscher des 17. und 18. Jahrhunderts verankert.

45 Vgl. Christensen 1998, 187.

46 Vgl. Köhler 1996, 180 und 185.

47 Vgl. ebd., 182.

Quellen

- Descartes, René (1969), *Correspondance I, Avril 1622-Février 1638* (= Œuvres de Descartes, Bd. 1), hg. von Charles Adam, Paul Tannery, Paris: Vrin.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- Rameau, Jean-Philippe (1737), *Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique*, Paris: Prault.

Literatur

- Christensen, Thomas (1987), »Eighteenth-Century Science and the ›Corps Sonore‹: The Scientific Background to Rameau's ›Principle of Harmony‹«, *Journal of Music Theory* 31/1, 23–50.
- Christensen, Thomas (1998), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, David E. (2001), »The ›Gift of Nature‹: Musical ›Instinct‹ and Musical Cognition in Rameau«, in: *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, hg. von Suzanna Clark und Alexander Rehding, Cambridge: Cambridge University Press, 68–92.
- De Almeida Marques, José Oscar (2012), »Harmony and Melody as ›Imitation of Nature‹ in Rameau and Rousseau«, Vortrag beim *IV Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII*. <https://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/RamRoussEng.pdf> (30.6.2022)
- Dill, Charles (1989), »Music, Beauty and the Paradox of Rationalism«, in: *French Musical Thought, 1600-1800*, hg. von Georgia Cowart, Ann Arbor: UMI Research Press, 197–210.
- Feyerabend, Paul (2009), *Naturphilosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Girdlestone, Cuthbert (1969), *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*, New York: Dover.
- Groth, Renate (2016), »Rameau, Jean-Philippe. Theoretische Schriften«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13685> (30.6.2022)
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Jaeger, Lars (2015), *Die Naturwissenschaften: Eine Biografie*, Berlin: Springer.
- Köhler, Rafael (1996), *Natur und Geist: Energetische Form in der Musiktheorie*, Stuttgart: Steiner.
- Kolb, Fabian (2016), »Rameau für jedermann«, in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz: Are, 181–247.

- Nobis, Heribert M. (1967), »Frühneuzeitliche Verständnisweisen der Natur und ihr Wandel bis zum 18. Jahrhundert«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11, 37–58. <https://www.jstor.org/stable/24357425> (30.6.2022)
- Reinecke, Hans-Peter (1985), »»Natur« als Rechtfertigungsinstanz im Denken der Theoretiker«, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, hg. von Frieder Zamminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 119–148.
- Sadler, Graham (2014), »The Rameau Compendium«, in: *The Boydell Composer Compendium Series*, hg. von Michael Talbot, Woodbridge: The Boydell Press.
- Spaemann, Robert (1967), »Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11, 59–74. <https://www.jstor.org/stable/24357426> (30.6.2022)
- Sprick, Jan Philipp (2016), »Rameau-Rezeption in der deutschen Harmonielehre«, in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz: Are, 261–268.
- Wiora, Walter (1962), »Natur der Musik? Unnatur heutiger Musik?«, in: ders., *Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft*, Kassel: Bärenreiter, 7–18.
- Zamminer, Frieder / Thomas F. Ertelt (Hg.) (1984), *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zamminer, Frieder / Thomas F. Ertelt (Hg.) (1987), *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zamminer, Frieder / Thomas F. Ertelt (Hg.) (1990), *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zamminer, Frieder / Thomas F. Ertelt (Hg.) (2006), *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

© 2022 Anna Hausmann (annamaria.hausmann@stud.hslu.ch)

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

Hausmann, Anna (2022), »Das natürliche Vorbild der Harmonielehre. Naturwissenschaftliche Modelle in Rameaus Musiktheorie« [A Natural Model of Studying Harmony: Scientific Models in Rameau's Music Theory], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 25–36. <https://doi.org/10.31751/1160>

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: 01/10/2021

angenommen / accepted: 01/10/2021

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/07/2022

Effekt, Extrem – oder Erfindergeist?

Niels W. Gades Fünfte Sinfonie und der obligate Klavierpart

Lara Nettelmann

Mit der Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in den sinfonischen Orchestersatz ist Niels W. Gades Fünfte Sinfonie in d-Moll op.25 ein Novum innerhalb der Gattungsgrenzen des tradierten Sinfoniebegriffs in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mithilfe einer Analyse im Hinblick auf die Behandlung der Klavierstimme wird das Werk seinem gängigen Rezeptionsmuster enthoben, das seit jeher von der Spezifizierung einer ›nordischen‹ Tonsprache geprägt ist. Dabei stellt sich heraus, dass der Klavierpart in das sinfonische Klangbild integriert ist, ohne das Gattungsgerüst als solches zu modifizieren. So offenbart sich eine Diskrepanz zwischen Werkrezeption und -perzeption: Die rigorose zeitgenössische Kritik scheint nicht vorrangig in der Werksubstanz begründet zu sein, sondern vielmehr darin, dass die Fünfte Sinfonie schon nach damaligem Empfinden nicht recht in Gades Œuvre einzuordnen war, indem sie etwa nicht – wie nach der ›universalen‹ Vierten erwartet – entschieden zu einem als nordisch wahrgenommenen Kolorit zurückkehrte. Dabei markiert die Fünfte Sinfonie keinen irreversiblen Wendepunkt in Gades kompositorischem Selbstverständnis, sondern ist Ausdruck einer autonomen Originalität, die als Grundprämisse seines Personalstils zu verstehen ist.

Through its inclusion of an obbligato piano part, Gade's Symphony no.5 in D minor, op.25, strains the common definition of the symphony as a genre in the mid-nineteenth century. An objective analysis, which includes a brief overview of the piano part, liberates the work from its historical reception, which has always focused on the "Nordic" tone of the piece. This analysis reveals that the piano is integrated into the sound of the symphony without modifying the essential nature of the genre. Therefore, the discrepancy between the form of the work and its perception becomes obvious: Severe contemporary critiques were not rooted in the work's substance, but rather in the fact that the Fifth Symphony was difficult to classify within Gade's oeuvre, as it did not – as expected after the "Universal" Fourth Symphony – return to a perceived Nordic coloring. However, the Fifth Symphony does not mark an irreversible turning point within Gade's compositional self-conception, but represents an autonomous originality that should be understood as a fundamental premise of his personal style.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ›nordic‹ characteristics; ›Nordische‹ Charakteristika; aesthetic autonomy; Ästhetische Autonomie; Klavierbehandlung; Obligates Klavier; piano obbligato; piano treatment; reception history; Rezeptionsgeschichte; Sinfoniekonzept; symphonic concept

EIN WENIG BEACHTETES »EXTREM«

Niels W. Gades Gesamtwerk ist bis heute eng mit einem Nördlichkeitsdiskurs verbunden. Vor allem die Rezeption des Frühwerks ist seit jeher von der Spezifizierung einer nordischen Tonsprache geprägt, wohingegen die Vierte Sinfonie vielfach als vermeintlicher Wendepunkt hin zu einer klassisch-universalen Idiomatik thematisiert wurde.¹ Unter dem

1 Schon in der Rezension der Leipziger Erstaufführung in der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* ist von einem Wendepunkt die Rede: »Es scheint uns eben dieses Überspringen aus einer Kunstanschauung in eine andere, wie es sich nun offenbar in der vierten Symphonie zeigt, einen Wendepunkt und einen wichtigen Moment in dem Bildungsprozesse des Komponisten auszumachen.« (*Signale für die musikalische Welt* 9/4, 23. Januar 1851, 35) Zuletzt beschäftigten sich vor allem Oechsle (2019 und 2021) und Matter (2015) mit einer Aufarbeitung von Gades kompositorischer Entwicklung und den verschiedenen Perspektiven der Rezeption vom Frühwerk bis zum späteren Schaffen.

Radar dieses Rezeptionsmusters ist ein Werk zu finden, das von dieser oft zentral behandelten Fragestellung gänzlich ausgenommen ist – vielleicht weil es in jeglicher Hinsicht aus dem vermeintlichen Raster herausfällt.

Die Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in den sinfonischen Orchestersatz ist nicht nur eine klangcharakteristische Besonderheit, sondern auch ein gattungsgeschichtliches Alleinstellungsmerkmal von Gades Fünfter Sinfonie in d-Moll op. 25. Als »Symphoni Nr. 5 i D-moll for Orchester og Pianoforte«² in den Kopenhagener Tageszeitungen angekündigt und am 11. Dezember 1852 im *Musikforeningen* unter Gades eigener Leitung uraufgeführt, ist das Werk ein Novum innerhalb der Gattungsgrenzen des tradierten Sinfoniebegriffs des 19. Jahrhunderts. Eine entsprechend ungewöhnliche Wirkung lässt sich den kritischen Besprechungen der Kopenhagener Uraufführung wie auch der Leipziger Erstaufführung vom 3. März 1853 entnehmen.³ Die *Flyve Posten* beschreibt eine »in hohem Grade überraschend[e]«⁴ Wirkung des Klaviers, die Publikum und Kritiker »ein wenig konfus« machte.⁵ Die Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* zweifelt in ihrer Besprechung des Abonnementkonzertes im Gewandhaus, »daß dieser Gebrauch gegenwärtiger Tonschöpfung zum reellen Vortheil erwuchs« und resümiert weiterhin: »Einen dadurch erhöhten Effect, der auf der Eigenthümlichkeit jenes Instruments basirt, konnten wir, wenigstens nach dem Eindrücke einer ersten Wahrnehmung, nicht herausfinden.«⁶

Nach Gades Tod 1890 wurde die Fünfte Sinfonie im europäischen Raum noch mehrfach aufgeführt,⁷ wohingegen sie heute nicht mehr im allgemeinen Konzertrepertoire präsent ist.⁸ Im wissenschaftlichen Kontext wird das Werk im Rahmen werkübergreifender Betrachtungen als »Extrem einer Symphonie mit obligatem Klavier« erwähnt;⁹ bisher lag auf ihr jedoch kein genaueres analytisches Augenmerk. Im Hinblick auf die aussagekräftige Anzahl von Sinfonien und die grundsätzliche Verankerung des Gesamtwerks im sinfonischen Orchesterbereich entschied »der Orchesterkomponist«¹⁰ Gade über die Besetzung des Klaviers in seiner Fünften sicher nicht beiläufig. Das früheste Autograph vom 14. Juli 1852 lässt keinen Zweifel daran, dass die Klavierstimme von Beginn an fester Bestandteil des Orchestersatzes war und nicht erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzuge-

2 *Flyve Posten* 8/365, 9. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:5b990b02-929d-4847-8ed4-297fd75370b8>, 30.6.2022); *Fædrelandet* 13/289, 10. Dezember 1852, 2 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:9535710f-d9e1-41a6-a4fe-9e71eb99cad0>, 30.6.2022) und *Dagbladet* 2/322, 11. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:96b2216f-1864-4bb3-b15c-3eb076d603e8>, 30.6.2022).

3 Auch die Leipziger Erstaufführung am 3. März 1853 bestritt Gade selbst am Pult.

4 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aafb9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII. (»Og som saadant var dets Virkning især i høi Grad overraskende i Symphoniens tredie Deel, Scherzoen.«)

5 Brief von Sophie Gade an Johann Peter Emilius Hartmann, 4. März 1853, zit. nach Gade 2008, 380; Übers. zit. nach Gade 1894, 123. (»I den første Satz var de endnu lidt confuse.«)

6 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

7 Vgl. Gade 2007, XII.

8 Einen zusammenfassenden Überblick zum aktuellen Stand der Gade-Rezeption skizzierte zuletzt Oechsle (2021, 266 f.).

9 Krummacher 1996, 103.

10 Brix 1973, 30.

fügt wurde.¹¹ Eine Begründung dieser typologischen Gestaltungsabsicht ist dem originalen Notentext allerdings nicht beigefügt.

Umso gewichtiger erscheint deshalb die Frage, welche Intention hinter dieser originellen Besetzungsentscheidung gestanden habe könnte – zu einer Zeit, in der die Sinfonie vermeintlich »in eine Krise« geriet,¹² eine »Erweiterung der Gattungsgrenzen«¹³ evident wurde und andererseits die ästhetisch-konzeptionelle Ausrichtung des Klavierkonzertes von der Debatte um einen sinfonischen Anspruch geprägt war.¹⁴ Gleichzeitig dürfte für Gade die Richtung der Fortführung seines sinfonischen Schaffens nach der äußerst kritischen Beurteilung der Vierten Sinfonie kurzzeitig mit einem Fragezeichen versehen gewesen sein. Schon die Kritiken der Leipziger Erstaufführung maßen die Vierte an ihren sinfonischen Vorgängern und sprachen ihr aufgrund einer vermeintlichen Abkehr von einer nordischen Tonsprache die Originalität ab.¹⁵ Dass auch die Fünfte Sinfonie vor diesem Hintergrund bewertet werden würde, stand also schon vor ihrer Fertigstellung fest. Gade war gezwungen, sich dieser spezifischen Erwartungshaltung zu stellen und sich zu ihr zu positionieren. Daher gilt es, das Spannungsfeld zwischen allgemeiner Gattungsentwicklung, rezeptionellem Erwartungshorizont und Personalstil zu differenzieren, um einer potentiellen Präzedenz der Fünften Sinfonie auf die Spur zu kommen.

BEGLEITEN ODER BEGLEITET WERDEN, IST DAS HIER DIE FRAGE?

Nach Hector Berlioz' Theorie, die er in seinem *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* darlegte, stünden dem Klavier als Orchesterinstrument zwei Rollen offen: Es müsse entweder begleiten oder begleitet werden – insofern es nicht in einer Besetzungsstärke von einem Dutzend Instrumenten zum Einsatz käme,¹⁶ was zwar

11 Diese Auskunft verdanke ich Niels Bo Foltmann, der nach einem Mailaustausch im Mai 2018 einen prüfenden Blick auf das betreffende Autograph in Kopenhagen warf.

12 Dahlhaus 1980, 220.

13 Finscher 2022.

14 Vgl. Koch 2001, 16.

15 In den *Signalen für die musikalische Welt* heißt es weiter: »Das nordische Element nämlich, welches mit Recht in seiner auffallenden Charakteristik und Eigenthümlichkeit als ein wesentlicher Bestandtheil der früheren Gade'schen Compositionen, denselben bei ihrem ersten Erscheinen in Deutschland zunächst lauteste Anerkennung und Ruhm verschaffte, – dieses nordische Element hat der Componist absichtlich aus dem Kreise seiner Gedanken und Ideenwelt auszuschließen gestrebt. [...] So manifestiert sich Gade in seiner neuesten Schöpfung schon als ein auf durchaus deutschem Grund und Boden stehender Componist, während er in der dritten Symphonie theilweise noch entschieden das Nordische, wir möchten sagen, seine angeborne Natur festhält.« (*Signalen für die musikalische Welt* 9/4, 23. Januar 1851, 35) Außerdem schreibt Brendel (1851a, 37): »Eine neue Symphonie in B:Dur von Gade eröffnete das zwölfte Abonnementconcert. Macht dieses Werk auch im Ganzen einen sehr angenehmen Eindruck, so steht es doch in vieler Beziehung den früheren derartigen Erzeugnissen Gade's nach. Jenes eigenthümliche, nationale Colorit, welches bei Gade's Musik so sehr anzieht, fehlt dieser Symphonie bis auf einige wenige Züge ganz; der Componist bestrebt sich darin deutsch zu sein und verliert dadurch an Ursprünglichkeit.« In einer späteren Besprechung berichtet Brendel (1851b, 169): »Eröffnet wurde dasselbe durch Gade's Symphonie Nr. 4, B:Dur, die wir vorigen Winter zum ersten Male hörten. Daß dieselbe sich an Bedeutung, an Originalität nicht mit den früheren Werken des Componisten messen kann, wurde schon damals ausgesprochen.« Zum Verhältnis zwischen den Begriffen des Nordischen, Nationalen und Originalem vgl. Matter 2015, 197–216.

16 Vgl. Berlioz 2003, 149.

eine amüsante Vorstellung, aber ein wohl kaum praktikabler Ansatz sein dürfte. Dennoch führt Berlioz ein Werkbeispiel an, in dem das Klavier erstmals als Orchesterinstrument verwendet worden sei: seine eigene Komposition *Lélio*, die er mit einem Partiturbeispiel aus dem sechsten Satz »Fantaisie sur La Tempête de Shakespeare« und folgendem Kommentar in seine Instrumentationslehre aufnahm:

Erst ein einziges Mal ist seine Verwendung im Orchester in gleicher Art wie die der anderen Instrumente erfolgt, in der Absicht, dem Gesamtklange des Orchesters durch seine Eigenart neue Mittel zuzuführen und damit Klangwirkungen zu erzielen, die im beabsichtigten Falle nicht anders zu ersetzen wären.¹⁷

Die erste deutschsprachige Ausgabe der Abhandlung erschien im März 1843 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck¹⁸ – im gleichen Monat, in dem Gades Erste Sinfonie unter Felix Mendelssohn Bartholdys Leitung im Gewandhaus zur Aufführung kam und die Reise des Dänen nach Leipzig kurz bevorstand.¹⁹ Zwar spielte Berlioz sowohl in Gades Kopenhagener Ausbildungsjahren als auch in der Lehrpraxis des Leipziger Konservatoriums und den Programmen des dortigen Musiklebens zunächst nur eine geringe Rolle,²⁰ besonders als Musikpublizist, genauer als Experte auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, hatte er sich vor allem in Leipzig jedoch bereits einen Namen gemacht.²¹

Trotz Berlioz' ästhetisch-theoretischem Vorstoß »ist das Klavier als Orchesterinstrument bis zu seiner verstärkten Verwendung in der französischen Sinfonik ab etwa 1880 eine Rarität geblieben«²² – vor allem in explizit als Sinfonie konzipierten und bezeichneten Werken. Die Gründe mögen in der Tat darin gelegen haben, dass das Klavier längst als Soloinstrument etabliert war oder eine Rückkehr zu einer begleitenden Rolle als Rückschritt zu einer Continuo-Funktion wahrgenommen wurde. Auf spieltechnischer Ebene

17 Berlioz 2003, 139 f.; Übers. zit. nach Berlioz/Strauss 1905, 166. (»On n'a qu'une seule fois encore jugé à propos de l'employer dans l'orchestre au même titre que les autres instruments, c'est-à-dire pour apporter à l'ensemble les ressources qui lui sont propres, et que rien ne pourrait remplacer.«) Zwar wird die von Richard Strauss bearbeitete Fassung von Arnold Jacobshagen aufgrund der Ergänzungen zu Recht kritisch betrachtet; zur besseren Lesbarkeit wird die deutsche Übersetzung aber dennoch aus dieser Ausgabe zitiert, da Jacobshagen gleichzeitig auf die Präzision der sprachlichen Übertragung hinweist.

18 Die deutsche Erstausgabe erschien unter dem Titel *Die Kunst der Instrumentierung* in einer Übersetzung von Joseph Adolph Leibrock (1808–1886), der die Fassung zwar nicht autorisieren ließ, unter sprachlichen Gesichtspunkten aber dennoch eine präzise Übersetzung lieferte (vgl. Jacobshagen 2003, 250–254, 256). Eine weitere Version, übersetzt von Johann Christoph Grünbaum (1785–1867), dabei jedoch mit nicht kenntlich gemachten Zusätzen versehen, erschien bereits im darauffolgenden Jahr 1844 unter dem Titel *Die Moderne Instrumentation und Orchestration* bei Schlesinger in Berlin (vgl. ebd., 254 f.).

19 Auch Hector Berlioz reiste 1843 erstmals nach Leipzig – allerdings verpasste er Gade um etwa ein halbes Jahr. Berlioz hielt sich von Januar bis Februar in der sächsischen Stadt auf (Gade erreichte Leipzig im September) und bestritt dort u. a. ein Gewandhauskonzert am 23. Februar 1843 mit eigenen Werken auf dem Programm. Gade gedachte, Berlioz auf seiner ersten Parisreise im Februar 1862 zu treffen (vgl. den Brief von Niels W. Gade an Mathilde Gade, 8. Februar 1862, zit. nach Gade 2008, 589), offenbar verfehlten sich die beiden Komponisten aber auch bei diesem Anlass knapp (vgl. den Brief von Asger Hamerik an Niels W. Gade, 1. April 1865, zit. nach Gade 2008, 656).

20 Vgl. Wasserloos 2004, 69–75, 105–113, 192–207. Gade brachte die Werke des Franzosen nach der Übernahme der Leitung des *Musikforeningen* ab den 1850er Jahren schließlich vermehrt zur Aufführung (vgl. ebd., 209–220, 352).

21 Vgl. Jacobshagen 2003, 254.

22 Berlioz 2003, 139.

mögen die neutrale Klangfarbe und der nach dem Anschlag nur eingeschränkt gestaltbare Ton durchaus Argumente gegen eine Integration des Klaviers in den sinfonischen Orchestersatz gewesen sein:²³ »Entscheidend für die seltene Verwendung des Klaviers im Orchester war aber wohl vor allem eine fehlende Vorstellung davon, was mit ihm überhaupt zu gewinnen sei.«²⁴ In Folge ist also von Interesse, welche kompositorische Lösung Gade mit seiner Vorstellungskraft hervorgebracht hat.

Eine dezidierte Auseinandersetzung Gades mit der Instrumentation einer seiner Sinfonien geht in Bezug auf die Fertigstellung der Sechsten Sinfonie op. 32 aus einem Brief an Julius Rietz hervor:

Meine neue Sinfonie habe ich ganz fertig, dass heisst: componirt, – die 3 ersten Sätze sind auch schon instrumentirt, der letzten Satz aber nicht. Dass scheint Ihnen natürlich eine Kleinigkeit den letzten Satz zu instrumentirn, ausschreiben zu lassen u. fortschicken; aber für mich in meinen jetzigen Verhältnisse ist meine Zeit von so verschiedenen Seiten in Anspruch genommen [...]. Dann muss ich dem Sinfonie doch erst hören ehe ich den aus meinen Händen lasse [sic].²⁵

Gade hatte erst kurz zuvor die Leitung des Kopenhagener Musikvereins übernommen, sodass die Verzögerungen bei der Instrumentation in der Tat auf zeitliche Faktoren zurückzuführen waren. In kompositorischen Fragen schienen die Probleme nicht begründet gewesen zu sein, zumal die ersten drei Sätze davon unberührt blieben. Yvonne Wasserloos hat bereits auf Gades »ausgezeichnete[s]«²⁶ Vermögen zur Orchestrierung hingewiesen: »Das Bemühen Gades um einen perfekten Klang rührte wahrscheinlich von seiner großen Fähigkeit her, die eigenen Werke besonders geschickt instrumentieren zu können, d.h. Gade muss ein ausgeprägtes Klangempfinden besessen haben.«²⁷ So demonstriert die Fünfte Sinfonie eine gleichsam spezifische immanente Klangvorstellung, die das Klavier in die Orchestrierung einbezieht.

Am Uraufführungsabend spielte der Kopenhagener Instrumentalist David Wilhelm Noack (1819–1874) den obligaten Klavierpart der Fünften Sinfonie. Noack war in erster Profession eigentlich Klarinettist und als solcher ab 1837 in der *Königlich Dänischen Kapelle* angestellt. In dieser Funktion lernte Gade, der ab 1834 als Violinist in dem Orchester tätig war, ihn kennen. Noacks pianistische Praxis geht aus diversen Konzertankündigungen in Kopenhagener Zeitungen hervor, das früheste Beispiel darunter ist eine vom Vater Johan David Emanuel Noack²⁸ veranstaltete »Abendunterhaltung« vom 18. November 1832. Das dort herausgestellte »äußerst vielversprechende Talent«²⁹ des damals erst

23 Vgl. Fesefeldt 2021, 567f.

24 Ebd.

25 Brief von Niels W. Gade an Julius Rietz, 8. Februar 1857, zit. nach Gade 2008, 437f.

26 Wasserloos 2004, 200.

27 Ebd.

28 Johan David Emanuel Noack war von 1821 bis 1843 als Kontrabassist in der *Königlich Dänischen Kapelle* angestellt und außerdem als Organisator von Kammermusik-Soireen tätig.

29 *Kjøbenhavnsposten* 6/169, 18. Oktober 1832, 833 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:4b026469-6b4d-4885-9d81-967b9219afb3>, 30.6.2022); Übers. d. Verf. (»Hr. Contrabassist Noack, Medlem af det kongelige Kapel, har erholdt tilladelse til i næste maaned at give en musikalsk-declamatorisk Aftenunderholdning paa det kongl. Theater, for sin 13aarige Søn, David Noack, hvis særdeles lovende Talent som Pianist, det kjøbenhavnske Publikum allerede (ved Md. Wexschalls og Hr. Rosenkildes Aftenunderholdninger) har havt leisighed til, med Opmuntring at erkjende. Denne Aftenunderholdning er berammet at gives Søndagen d. 18de November. Den unge Noack vil deri selv udføre en Concert (i G mol) af Moscheles, ›Oberons Zauberkorn‹ en (ei her tilforn opfert) Phantasi af Hummel og en Rondo af Herz.«)

13-jährigen Noack könnte ihn später sicher für das Spiel des Klavierparts der Fünften Sinfonie qualifiziert haben, zumal Gade ihn wenige Monate nach der Kopenhagener Uraufführung an Ignaz Moscheles, seinen vormaligen Kollegen am *Conservatorium der Musik*, nach Leipzig übermittelte.

Gade bezeichnete Noacks Fähigkeiten lediglich als »solide«. ³⁰ Das kann zum einen sicherlich Gades Sprachkenntnissen geschuldet sein, zum anderen aber auch darauf hindeuten, dass für die Ausführung der Klavierstimme der Fünften Sinfonie weniger solistische Qualitäten gefragt waren. Charles Koechlin (1867–1950) gab in seinem 1940 verfassten *Traité de l'orchestration* sogar den Ratschlag, keinen »Virtuosen ersten Ranges« als Orchesterpianisten einzusetzen, sondern auf einen Musiker zurückzugreifen, der »seine Rolle« innerhalb des Orchesters spiele und begreife. ³¹ In der Uraufführungsankündigung ist Noack zudem nicht als ausführender Pianist genannt. ³²

Auch im Rahmen der Leipziger Erstaufführung war »nichts von Klavier auf dem Plakat« ³³ zu lesen und die Ausführung einem hauptberuflichen Orchestermusiker aufgetragen: Robert Radecke (1830–1911), der hauptsächlich als Violinist im Gewandhausorchester tätig war, spielte das Tasteninstrument. ³⁴ Der Zusammenhang eines bestimmten Interpreten mit der Werkkonzeption und -aufführung – wie etwa im Falle des Violinkonzertes op. 56, über das Gade mit Widmungsträger Joseph Joachim eine stetige Korrespondenz pflegte – scheint aufgrund der Besetzung des Soloparts sowie der Konzertankündigung also eher unwahrscheinlich. Gades Widmung der Fünften Sinfonie an seinen »guten Freund« ³⁵ Julius Rietz dürfte wiederum als Würdigung der Tatsache zu verstehen sein, dass Rietz nach Übernahme der Gewandhauskonzerte alle bis dahin komponierten Sinfonien und Ouvertüren Gades auf das Programm setzte. ³⁶ So kam die Vierte Sinfonie in

30 »Lieber Hr. Prof.! Der Überbringer dieser Hr. Noak aus Copenhagen, Hofmusiker u: sehr solider Clavierspieler hat mich gebeten ihm einige Zeilen an Ihnen verehrter Freund zu geben; Er befindet sich auf ein Vergnügungs Reise in Deutschland dessen Endpunkt Wien ist, u: da möchte er sehr der Meister Moscheles in Leipzig begrüßen zu dürfen [sic].« (Brief von Niels W. Gade an Ignaz Moscheles, 1. Juli 1853, zit. nach Gade 2008, 389)

31 Koechlin 1954, 129; Übers. d. Verf. (»Le musicien chargé, dans l'orchestre, de la partie de piano, n'est pas en général un virtuose de première force.« / »Dans ce cas le chef d'orchestre es prévenu; il connaît bien ces partitions, il choisit un pianiste capable d'y jouer son rôle.«)

32 »Musikforeningens anden Abonnements-Concert afholdes Løverdagen den 11te Decbr. Kl. 7 ½ i Casinos mindre Sal. Programmet er følgende: 1) Fr. Schubert: Den 23de Psalme. – 2) L. van Beethoven: Ouverture til Leonore (Nr. 3); Duet, Terzet og Ensemble af Leonore (Fidelio). – 3) B. Romberg: Concert for 2 Violonceller. – 4) N. W. Gade: Symphonie Nr. 5 i D-moll for Orchester og Pianoforte (Manuskript).« *Flyve Posten* 8/365, 9. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:5b990b02-929d-4847-8ed4-297fd75370b8>, 30.6.2022); *Fædrelandet* 13/289, 10. Dezember 1852, 1154 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:9535710f-d9e1-41a6-a4fe-9e71eb99cad0>, 30.6.2022) und *Dagbladet* 2/322, 11. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:96b2216f-1864-4bb3-b15c-3eb076d603e8>, 30.6.2022).

33 Brief von Sophie Gade an Johann Peter Emilius Hartmann, 4. März 1852, zit. nach Gade 2008, 380; Übers. zit. nach Gade 1894, 123. (»Der stod nemlig ikke paa Placaten om Claveer.«)

34 Vgl. Gade 2007, XII.

35 Brief von Niels W. Gade an Søren Nielsen Gade, 31. Juli 1844, zit. nach Gade 2008, 171; Übers. d. Verf. (»Jeg veed ikke hvor mange Dage jeg bliver i ›Düsseldorff‹ da jeg har en god Ven her, Musikdirectør J. Rietz.«)

36 Diese Information verdanke ich der Freundlichkeit von Claudius Böhm, Leiter des Leipziger Gewandhausarchives, ausgehend von den historischen Programmen der betreffenden Abonnementkonzerte.

Leipzig zur Erstaufführung,³⁷ nachdem die Sinfonien Nr. 1 bis 3 während Gades Leipziger Zeit zwischen 1843 und 1848 dort uraufgeführt worden waren.

Die Klaviermusik bildet in Gades Gesamtwerk einen nicht unwesentlichen Teil,³⁸ der vor allem Charakterstücke in einer »monothematisch-kleingliedrigen Form«³⁹ mit Tendenz zu einer »lyrischen, beschaulich-introversiven Klanglichkeit« umfasst.⁴⁰ Während Gade sich zu seiner Leipziger Zeit hauptsächlich auf sinfonische Orchesterwerke und Kammermusik für Streicher fokussierte, wandte er sich nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen wieder vermehrt dem Tasteninstrument zu (durch die Anstellungen als Organist der *Garnisonskirken* ab 1851 sowie der *Holmenskirken* ab 1855 auch speziell der Orgel). Zieht man Philipp Spittas Einschätzung der pianistischen Fähigkeiten Gades als aussagekräftiges Urteil heran, sei dieser »ein sattelfester Spieler des Claviers und der Orgel gewesen«, während ihm die Violine vermeintlich »viel sympathischer und vertrauter war«.⁴¹ Dies mag sich hinsichtlich der Charakterstücke in der generellen Abkehr vom »brillant-virtuosen Modegeschmack der Zeit«⁴² sowie auch in der langen Entstehungszeit der Klaviersonate op. 28 äußern.⁴³

Abseits der Werke für Soloklavier bezeugen die »dramatischen Konzertkantaten«⁴⁴ *Frühlingsfantasie* op. 23 sowie *Der Strom* op. 64 eine spezifische Auseinandersetzung mit dem Klavier, das in beiden Konzertstücken zur Unterfütterung der Orchestrierung und als zusätzliches Begleitfundament der Vokalstimmen besetzt ist. Insbesondere die im Frühjahr 1852 komponierte *Frühlingsfantasie* steht der Fünften Sinfonie durch die Hinzunahme des Klaviers somit nicht nur besetzungstechnisch, sondern auch zeitlich nahe. Umso mehr verdeutlicht *Der Strom*, 1889 entstanden und das letzte mit Opuszahl versehene Werk, eine anhaltende Beschäftigung mit dieser Art der Besetzung, wohingegen ein Solokonzert für das Klavier nicht vorliegt.

»BEIM ERSTEN SATZ WAREN SIE NOCH EIN WENIG KONFUS.«

1. SATZ – ALLEGRO CON FUOCO

Der erste Satz der Fünften Sinfonie wird mit einer rhythmisch markanten Introduction eröffnet, woraufhin das Klavier noch vor dem im Orchester liegenden d-Moll-Hauptthema mit einer feingliedrigen Sechzehntelfiguration hervortritt. Das Tasteninstrument exponiert sich damit zunächst als beweglichste Stimme im Orchestersatz und dynamisiert die Themencharakteristik durch die figurativen Umspielungen wesentlich. Obwohl es zunächst so scheint, als würde der Part hier eine rein begleitende Funktion haben, so folgen doch die Spitzentöne der Melodiekontur und das Akkordgerüst ist allein-

37 Gades Vierte Sinfonie wurde am 16. Januar 1851 im zwölften Abonnementkonzert der Saison aufgeführt.

38 Zu beachten sind auch die Werke, die ohne Opuszahl und zum Teil nur im Manuskript vorliegen.

39 Mederer 2012, 187.

40 Ebd.

41 Spitta 1892, 379f.

42 Brix 1973, 26.

43 Ein erster Entwurf der Klaviersonate ist auf das Jahr 1840 zurückzuführen. Die Fertigstellung erfolgte 1854.

44 Die Bezeichnung von Gades Werken für solistische Gesangsstimmen, Chor und Orchester als »dramatische Konzertkantaten« etablierte sich innerhalb des Kopenhagener Musikvereins (vgl. Behrend 1918, 59).

verantwortlich für die harmonische Ausstaffierung des Themas – insbesondere da die Bassstimmen hier größtenteils pausieren.

Beispiel 1: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 12–16

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_01.mp3

Audiobeispiel 1: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 12–20; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 5, 00:12–00:29

So wird hier beispielhaft deutlich, was schon Berlioz als Vorzug des Klaviers beim Einsatz als Orchesterinstrument benannte: »Kein anderes Instrument würde ein derartiges harmonisches Tongeschwirr hervorbringen, wie es das Pianoforte mit Leichtigkeit tun kann.«⁴⁵

Mit der Wendung nach F-Dur (T. 50) tritt ein Gedanke thematischer Qualität in Erscheinung, der sich jedoch als noch zur Überleitung gehörende Episode erweist (das Vorkommen thematischer Ansätze in den Überleitungen ist auch im dritten und vierten Satz zu beobachten). Erst im Anschluss wird das ausgedehnte zweite Thema (T. 59–72) durch das Klavier vorgestellt, dem damit eine führende Funktion im Orchestersatz zukommt. Bezeichnenderweise ist die Themenstruktur allerdings gerade hier offen und prozessual angelegt: Gade bezieht sich also nicht auf einen explizit liedhaft-lyrischen Habitus, wie

45 Berlioz 2003, 144; Übers. zit. nach Berlioz/Strauss 1905, 170. (»Aucun autre instrument connu ne produirait cette sorte de grésillement harmonieux que le piano peut rendre sans difficulté.«)

es angesichts der zentralen Stellung des Charakterstücks innerhalb seines Klavierwerks denkbar gewesen wäre. Dafür wird die klangfarbliche Kombination von Klarinette und Klavier weiter ausgeleuchtet, die schon das Hauptthema geprägt hatte und von der auch im zweiten Satz erneut Gebrauch gemacht wird.

The image shows a page of a musical score for Niels W. Gade's Symphony No. 5, Op. 25, 1st Movement, measures 58-62. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B), Bassoon (Fg.), Horn in F (Hrn. in F), Horn in D (Hrn. in D), Piano (Kl.), Violin I/II (Vl. I/II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vcl./Kb.). The piano part is marked 'f con fuoco' and '2da'. Dynamics include 'dim.', 'p', 'pp', and 'f'. The score is in 3/4 time and D minor.

Beispiel 2: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 58–62

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_02.mp3

Audiobeispiel 2: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 1. Satz, Allegro con fuoco, T. 54–87; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 5, 01:19–02:11

Das Seitenthema wird im Folgenden bei gleichbleibendem Charakter vom Orchester aufgenommen und weitergeführt (T. 73–87), indem das fluide, zuvor im Bassystem liegende Themenfundament durch Sechzehntel-Tremoli im Streichersatz adaptiert wird. Das Klavier wandert in der darauffolgenden Schlussgruppe in der rechten Hand bis in die viergestrichene Oktave und brilliert damit im Diskant des orchestralen Klangbildes. Die häufige Nutzung von »Extremlagen« in der Verwendung des Klaviers als Orchester- statt als Soloinstrument begründet Fesefeldt damit, dass »das Klavier im mittleren

Register im Orchesterklang eher untergeht« und außerdem »kaum ein anderes Instrument [...] in allen Registern und Tonarten so schnelle Figurationen spielen« könne.⁴⁶

In der Durchführung (T. 103–134) ist der Klavierpart mit variierenden Sechzehntelmustern und vollen Akkordschlägen sogar durchaus virtuos. Statt größeren thematischen Zusammenhängen fungieren kleinteilige, rhythmisch geprägte Motivabspaltungen als Basis der Durchführungsarbeit – beispielhaft für Gades Verarbeitungstechnik in allen durchführenden Teilen der Fünften Sinfonie. Umso mehr erweisen sich die größeren akkordisch-rhythmischen Einheiten in der Klavierstimme als konstitutiv für die Satzentwicklung. Hier mag sich bereits andeuten, was in den sinfonischen Werken für Klavier und Orchester im 20. Jahrhundert vermehrt zum Tragen kam: dass sich die tradierten Funktionalitäten der einzelnen Instrumente im Hinblick auf ihre Einordnung als Melodie- oder Rhythmusinstrument mitunter umkehrten.⁴⁷ So trägt »der transparente Ton des Klaviers« – wie Fesefeldt dies exemplarisch an Béla Bartóks *Tanzsuite* (1923) aufzeigt – auch in Gades Fünfter Sinfonie an vielen Stellen »zur rhythmischen Klarheit bei«, anstatt vor allem unter harmonischen und melodischen Gesichtspunkten zum Einsatz zu kommen.⁴⁸

Anhand der Wiederkehr der Introduction (T. 135–138) kann beispielhaft aufgezeigt werden, wie das Klavier an vielen Stellen – auch im weiteren Verlauf der Sinfonie – das Satzgeschehen unterstützt, ohne die klangliche Faktur gänzlich zu dominieren. Die Akkordfülle der Klavierstimme verdichtet den Orchestersatz auf vertikaler Ebene, ist dabei aber stets so homorhythmisch eingearbeitet, dass Orchesterapparat und Klavier als Verbund in Erscheinung treten. Außerdem macht Gade hier von der Klangeigenschaft Gebrauch, dass »der Klavierton auch in tiefer Lage noch besonders klar ist.«⁴⁹ Die Bassstimme führt hinab bis in die Kontraoktave, wo das Klavier den übrigen Bassinstrumenten des Orchesters laut Koechlin in puncto klanglicher Präzision sogar grundsätzlich überlegen sei (siehe Bsp. 3).⁵⁰

Durch die ausgelassene Wiederholung des Hauptthemas in der Reprise gewinnt das zweite Thema, und somit auch der Klavierpart, verhältnismäßig an Raum. In der Coda tritt das erste Thema in seiner Durvariante und zum doppelten Zeitwert augmentiert aus dem Streichersatz und der Flöte hervor und damit an die Oberfläche (T. 219). Das Klavier bleibt bis zum Schluss die bewegungsreichste Stimme im Instrumentalsatz, was aufgrund der begleitenden Qualität jedoch nicht als Dominanz über den Orchestersatz wirkt.

46 Fesefeldt 2021, 568.

47 Vgl. ebd.; siehe auch Jost 2004, 89.

48 Fesefeldt 2021, 568.

49 Ebd.

50 »Les basses du piano [...] ne sonnent jamais lourdes ni pâteuses comme risquent de l'être celles des contrebasses.« (Koechlin 1954, 130)

ZWISCHEN MONOTHEMATIK UND MONOTONIE?

2. SATZ – ANDANTE SOSTENUTO

Gerade in dem langsamen, potentiell »im Stimmungshaften verankert[en]«⁵¹ zweiten Satz tritt der Klavierpart am deutlichsten in den Hintergrund der Instrumentation. Der dichte Habitus konstituiert sich durch einen beinahe reinen Streichersatz, obwohl die entlegene Tonart Fis-Dur dem Tasteninstrument grundsätzlich am ehesten entsprechen würde. Hier wird scheinbar tatsächlich relevant, »dass nach dem Moment des Anschlags der Klavierton nicht mehr gestaltet werden kann und sich das Klavier daher eher schlecht für Melodien in größeren Notenwerten eignet.«⁵² Mit wiederholten Phrasenverschränkungen und Überbindungen betonter Taktzeiten unterliegt das thematische Grundmaterial zudem einem asymmetrischen Taktgruppenschema.

Die Klangfarbe des Klaviers, wie im Übrigen auch die der Blechbläser, kommt erst im B-Teil (T. 28–60) hinzu. Die gleichförmige Diktion des Orchestersatzes, geprägt durch die Fortführung der ersten Phrase des Hauptthemas, wird – wie auch schon in der Durchführung des ersten Satzes – durch unterschiedliche Figurationsmuster des Tasteninstrumentes gegliedert und klangfarblich ergänzt. Die Collage aus Klavierarpeggien und Blechbläsersignalen erzeugt einen brillanten Effekt, während die Klarinettenstimme wieder in Kombination mit der Begleitfolie des Klaviers auftritt (siehe Bsp. 4).

Mit einer kurzzeitigen Dopplung der Melodielinie der Violine I und einer daraus entstehenden harmonisierenden Stimme greift das Klavier im Formteil A' schließlich doch noch in das thematische Geschehen ein (T. 61–96). Die zur Schlussnote führenden, auftaktigen Achtelgruppierungen wirken beinahe solistisch und werden zuletzt nur noch von der Pauke aufgegriffen. So bleibt das Klavier auch am Ende des zweiten Satzes der greifbarste Part im Orchestertutti.

Insgesamt stellt sich das Andante sostenuto als ein monothematischer Satz dar, der eine ausgeprägte charakterliche Konstanz aufweist. Diese Homogenität scheint sich in einem negativen Umkehrschluss in der Kritik der *Signale für die musikalische Welt* niedergeschlagen zu haben: »Das überaus graziöse Wesen der letzten Werke des Componisten breitet sich auch über diese Symphonie aus, correspondirt aber kaum vollständig mit der ernsten Intention derselben, indem es eben nur ausreicht, das Interesse bis zum Schluss des zweiten Satzes vollständig aufrecht zu erhalten.«⁵³ In der Tat nimmt sich der Satz sehr früh so aus, als würde er nur noch verklingen. Lediglich die Kombination aus letzten Bläserwürfen, subtilen Paukenwirbeln und dazu kontrastierenden Klaviertrillern erzeugt am Satzende eine Grundspannung, die in das Scherzo überleitet. Dabei sind die durchgängigen Triller über 22 Takte (T. 65–86) in ihrer Ausdehnung durchaus auffällig. Salomon Jadassohn (1831–1902) führte sie in seinem *Lehrbuch der Instrumentation* als Mittel »zur längeren Fortdauer des eigentlichen Melodietones auf dem Klaviere zu benützen« an, um damit der Schwierigkeit zu begegnen, »›auf dem Klavier zu singen«.⁵⁴ So mag Gade hierin eine adäquate Möglichkeit gesehen haben, einen Sostenuto-Charakter auf dem Klavier umzusetzen. Auch die repetitiv angelegten Akkordflächen, die bereits ab Takt 49 fortlaufend eingesetzt werden, vergrößern die horizontale Ausdehnung des Klavierklangs auf vergleichbare Weise.

51 Brix 1973, 26.

52 Fesefeldt 2021, 568.

53 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

54 Jadassohn 1889, 51.

Beispiel 4: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 2. Satz, Andante sostenuto, T. 27–30



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_04.mp3

Audiobeispiel 4: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 2. Satz, Andante sostenuto, T. 26–30; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 6, 10:17–10:35

»IN HOHEM GRADE ÜBERRASCHEND«: 3. SATZ – ALLEGRO MOLTO VIVACE

Während die positive Wirkung auf die Leipziger Kritik offenbar schon mit dem zweiten Satz abflachte, schien der frappante Eindruck auf die Kopenhagener Presse wesentlich größer gewesen zu sein. Dort sprach man von einer »organischen« Führung des Tasteninstrumentes, angesichts welcher die Klavierbehandlung im dritten Satz als umso auffällender herausgestellt wurde:

Es handelt sich um eine höchst geniale Komposition, die sich sowohl durch Neuheit der Formen als auch durch Reichtum an Ideen auszeichnet. Mit dem Geschmack und der harmonischen Einsicht, die Gade eigen sind, wird das Piano hier nicht konzertant, sondern als organisches Glied

des Orchesters verwendet, und als solches war seine Wirkung besonders im dritten Teil der Symphonie, dem Scherzo, in hohem Grade überraschend.⁵⁵

Im dritten Satz stehen sich ein sinfonischer Anspruch und eine potentielle Annäherung an ein konzertantes Modell direkt gegenüber. Unabhängig von der Rolle des Klaviers sieht Gade im Scherzo, ebenso wie schon im zweiten Satz, von einer liedhaft-periodischen Geschlossenheit ab, was sich auch auf die äußere Form überträgt: Statt einer dreiteiligen Da-Capo-Anlage liegt eine Rondoform (ABABA) vor, in der die drei Scherzoteile in B-Dur stehen, zwischen welche die Trioteile in Ges-Dur – eine enharmonische Referenz an den zweiten Satz – sowie in der Subdominanttonart Es-Dur gereiht sind. Dabei treten die A-Teile nicht als exakt wiederkehrende Formteile auf, sondern sie weisen zunächst durchführende und schließlich codaartige Eigenschaften auf, wodurch eine Verbindung zur Sonatenform des ersten Satzes deutlich wird. Das Klavier eröffnet den Satz mit einem harmonisch prägnanten, solistischen Achtelarpeggio (ein gebrochener verminderter Septakkord auf e über dominantischem Orgelpunkt f), das jedoch nicht in ein Solo-Thema, sondern in die Vorstellung des ersten Scherzothemas im Orchestertutti mündet.

Beispiel 5: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 1–8

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_05.mp3

Audiobeispiel 5: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 1–18; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 7, 00:00–00:13

Mit dem unvollständigen Nachsatz ist das Hauptthema lediglich dadurch klar umrissen, dass der folgende Gedanke bereits dominantisch in F-Dur auftritt (T. 27). In der anschließenden Überleitung kommt eine B-Dur-Episode hinzu, sodass die Vielzahl thematischer Ansätze eine umso stärkere Relation zum ersten Satz demonstriert und die Gewichtung der einzelnen Themen hinter die grundsätzliche Agilität des Satzverlaufs zurücktritt. Obwohl das Klavier mit seinen kurzen solistischen Einschüben wesentlich zum Spannungs-

55 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aaf-b9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII. (»Det er en høist genial Composition, lige-saa udmærket ved Nyhed i Formen som ved Rigdom paa Ideer. Med den Gade egne Smag og harmoniske Indsigt er Pianoet her anvendt, ikke concerterende, men som et organisk Led af Orchestret, og som saadant var dets Virkning især i høi Grad overraskende i Symphoniens tredie Deel, Scherzoen.«)

aufbau beiträgt, verbleibt es während der eigentlichen thematischen Entwicklung in den Scherzoteilen in einer metrisch-harmonisch konturierenden Funktion. Nach dem gänzlichen Pausieren in der Schlussgruppe kann es im Trioteil umso exponierter mit dem einzigen explizit solistischen Thema der Sinfonie einsetzen: Hier und im Folgenden bleibt der Themenvortrag ausschließlich dem Klavierpart vorbehalten, während das Orchester weitestgehend auf einen ausgedehnten Orgelpunkt beschränkt ist.

Beispiel 6: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 75–82

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_06.mp3

Audiobeispiel 6: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 3. Satz, Allegro molto vivace, T. 70–136; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 7, 00:44–01:27

Trotz der entwicklungsorientierten Gestaltung der weiteren Scherzoteile bleibt das ›Klavierthema‹, somit auch die Präsenz der Klavierstimme, der Reihungsform entsprechend dem Trio vorbehalten. Die über 48 Takte ausgedehnte Coda ist mit ihrer zeitlichen Dimensionierung (T. 317–364) bereits eine Antizipation der zeitlich entkoppelten Einleitung des Finalsatzes. Die andauernden Oktav-Tremoli im Klavier ergänzen zuletzt die Triller der Pauke und evozieren mit diesem Klangeffekt eine starke Schlusswirkung – insbesondere, da hier erneut die rhythmische Funktion des Klaviers betont wird.

VOM REMINISZIERENDEN PROLOG BIS ZUR MONUMENTALEN STRETTA:

4. SATZ – FINALE: ANDANTE CON MOTO – ALLEGRO VIVACE

So prozessual sich die ersten drei Sätze der Sinfonie zeigen, so sehr ist der assoziativ reminiszierende Prolog zu Beginn des vierten Satzes von diesem Impetus entbunden. Über einem erneuten Orgelpunkt in tiefer Streicherlage kommt lediglich das Horn mit einem Rekurs auf das Signalmotiv im zweiten Satz prägnant zum Einsatz, während das Klavier fast harfenartig arpeggiert geführt wird. Damit eröffnet der Finalsatz, auch durch den späteren massiven Bläserinsatz in der Coda, einen stimmungsgeladenen Assoziationsrahmen. Maßgeblich von dem akkordischen Geschehen in der Klavierstimme getragen, vollzieht sich der Rückblick auf die Sätze 3 und 1 zunächst rein harmonisch über B-Dur und d-Moll (T. 8, 10), gefolgt von einer Reminiszenz an den zweiten Satz (T. 27–28, hier

T. 13–17), die der Wendung im dortigen Übergang zum B-Teil (D-Dur, Parallele h-Moll, Subdominante A-Dur⁷ bis zum endgültigen Erreichen der D-Dur-Tonika) bei gleichsam arpeggiertem Voranschreiten genau entspricht (siehe Bsp. 4).

The musical score for Example 7 shows measures 13-17 of the fourth movement of Niels W. Gade's Symphony No. 5. The score is for a full orchestra and piano. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The key signature is D major. The score includes parts for Clarinet in A, Bassoon, Horn in D, Trumpet in D, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf) and pianissimo (pp). The piano part features arpeggiated chords and a melodic line that moves from D4 to A4, then to E5, and finally to D5.

Beispiel 7: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Andante con moto, T. 13–17

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_07.mp3

Audiobeispiel 7: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Andante con moto, T. 12–18; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 8, 00:35–00:49

Innerhalb des D-Dur-Hauptthemas im Allegro vivace kehrt das Klavier mit akzentuierenden und figurativ-füllenden Bewegungen zu seiner unterstützenden Funktion zurück. Die Vorstellung des zweiten Themas ist im Folgenden insofern ungewöhnlich angelegt, als die charakterlich kontrastierenden Seitenthemen (das zweite Thema im ersten Satz sowie das dritte Thema in den Trioteilen des dritten Satzes) bisher stets vom Klavier exponiert oder geprägt wurden, wohingegen hier zunächst die Klarinette im Vordergrund steht. Zudem antizipiert die Doppeldominante E-Dur bereits an dieser Stelle den Werkschluss.

Die Durchführung ist erneut von akkordischen Gebilden des Klaviers geprägt, die hier jedoch von martialischen Streichereinwürfen durchzogen sind. Dieser Gestus kulminiert in

252

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fg.

Hrn. in D

Trb.

Trb.

Trp. in D

Timp. in A.D.

Kl.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc./Kb.

Beispiel 8: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Allegro vivace, T. 252–255

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_08.mp3

Audiobeispiel 8: Niels W. Gade, Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 25, 4. Satz, Allegro vivace, T. 248–266; Niels W. Gade, *Symphonies, Vol. 4*, Danish National Symphony Orchestra, Leitung: Christopher Hogwood, Klavier: Ronald Brautigam, Chandos, CHAN 10026 ©&© 2003, Track 8, 06:41–07:07

eine bläserlastige Coda, die dem Typus eines Bardenchors paradigmatisch entspricht (T. 230–239).⁵⁶ Dass die gesamte Themenexposition im vierten Satz dem Orchestertutti vorbehalten ist, findet in der Reprise einen Ausgleich: Unmittelbar vor der finalen Stretta ist eine 12-taktige Solostelle eingeschoben, die das Klavier noch einmal solistisch in den Vordergrund stellt (siehe Bsp. 8). Das spieltechnische und klangliche Potenzial des Tasteninstrumentes wird mit den unspezifischen Achtelläufen in fester Tempogestaltung jedoch nicht ausgeschöpft. Eine Synthese aus den kraftvollen Bläusersignalen und den vielfach eingesetzten Klavierfigurationen beschließt das Werk.

Der Topos des Monumentalen in der finalen Stretta vermochte den kritischen Eindruck des Rezensenten der *Signale für die musikalische Welt* jedoch nicht mehr aufzuwiegen. So fiel auch das abschließende Fazit der Leipziger Kritik negativ aus:

Erweckt nun auch die Originalität der Form im Scherzo eine frische Theilnahme, so macht sich doch auch schon in diesem Theil ein gewisser Mangel an Gedankensteigerung bemerkbar, der, im Finale-Satz noch mehr hervortretend, die Wirkung im Allgemeinen abplattet, nachdem vom Anfang herein das Wohlgefallen und die Aufmerksamkeit in nicht unbedeutende Anregung gekommen.⁵⁷

GADES FÜNFTE SINFONIE: EIN »SYMPHONIE-CONCERT«?

Nicht nur Hector Berlioz sondern auch Robert Schumann hatte nur kurze Zeit bevor sich Gade 1843 mit seinem königlichen Stipendium nach Leipzig begab, die Diskussion um einen sinfonischen Anspruch des Klavierkonzertes musikpublizistisch ins Rollen gebracht. Sein Plädoyer in der *Neuen Zeitschrift für Musik* eröffnet durchaus Assoziationen zu Gades Fünfter Sinfonie:

Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum des Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe.⁵⁸

Auch Schumanns eigene Einordnung seines Konzertsatzes in d-Moll, der den konzeptionellen Prozess zwischen sinfonischer und konzertanter Anlage beispielhaft durchlief, kann auf den ersten Blick mit Gades Fünfter in Verbindung gebracht werden: »Es ist ein Mittelding zwischen Symphonie, Concert u. großer Sonate.«⁵⁹ Insbesondere Schumanns Absicht, ein Scherzo in die Satzkonstellation des zunächst als Konzert konzipierten Werkes aufzunehmen, verdeutlicht die konzeptionelle Nähe zu einer sinfonischen Ausrichtung.⁶⁰

56 »Er besteht aus einer vom Bläserklang dominierten, meist unisono gespielten Melodie zu wuchtig arpeggierten Akkordakzenten auf schweren Taktzeiten.« (Oechsle 2021, 275f.) Vgl. auch Matter 2015, 210.

57 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

58 Schumann 1839, 5.

59 Brief von Robert Schumann an Clara Wieck, 26. Januar 1839, zit. nach Schumann/Schumann 1987, 367.

60 Vgl. Koch 2001, 206. Nicht zuletzt suggeriert auch Schumanns Konzertstück in G-Dur für Klavier und Orchester op. 92, am 14. Februar 1850 unter der Leitung von Julius Rietz im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt, eine Ambiguität zwischen konzertanter und sinfonischer Orientierung.

Schumanns Klavierkonzert in a-Moll op. 54 dirigierte Gade in Leipzig mit Clara Schumann am Klavier schließlich mehrfach selbst,⁶¹ sodass ihm das Werk bestens bekannt war. Womöglich verkörpert die Eröffnung von Gades Fünfter Sinfonie daher eine auffallende Ähnlichkeit zu den Einleitungstakten des Klavierkonzertes. Wenn auch die absteigende Linie bei Schumann vom Klavier getragen wird (T. 1–4), so demonstriert ihre rhythmisch-diastematische Gestaltung eine Analogie zur Introduktionsgestalt in Gades erstem Satz (T. 1–4). Auch in der Synthese von Orchesterapparat und Klavierpart zeigen sich in der Folge vergleichbare Setzweisen. So fungiert das Klavier bei Schumann vielfach als feingliederiger Begleitkomplex, der zu Beginn der Exposition des ersten Satzes die Stimmführung der Streicher unterbaut – beispielhaft vergleichbar mit der Vorstellung des Hauptthemas im Kopfsatz der Fünften Sinfonie (Beispiel 1).

The image displays a musical score for measures 19-22 of the first movement of Robert Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 54. The score is arranged in three systems. The first system includes the piano part (Kl.) and the first violin (Vl. I) and first cello (Vcl.) parts. The piano part begins with a five-measure rest, followed by a descending line of eighth notes. The violin and cello parts provide harmonic support with a similar descending line. The second system continues the piano part with a five-measure rest and a five-measure phrase, and the violin and cello parts continue their harmonic support. The tempo is marked as Allegro affettuoso.

Beispiel 9: Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54, 1. Satz, Allegro affettuoso, T. 19–22

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1161/Nettelmann_Gade_09.mp3

Audiobeispiel 9: Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54, 1. Satz, Allegro affettuoso, T. 19–27; Evgeny Kissin, Mozart/Schumann, London Symphony Orchestra, Leitung: Sir Colin Davis, Klavier: Evgeny Kissin, EMI Classics, 0946 3 82879 2 6 ©&© 2007, Track 4, 00:52–01:08

Ein weiterer Berührungspunkt liegt in der teils prominenten Herausstellung der Klarinette, die in beiden Werken wesentlich zur charakteristischen Färbung des Klangbildes beiträgt. Ein weiterführender Vergleich ist jedoch wenig ergiebig. So ›sinfonisch‹ sich Schumanns Werk nach dem Empfinden des damaligen Zeitgeistes auch dargestellt haben mag: Die

61 Gade dirigierte Schumanns Klavierkonzert op. 54 mit Clara Schumann am Klavier im Rahmen von Abonnementkonzerten im Leipziger Gewandhaus am 1. Januar 1846 und 6. April 1848 (vgl. Schumann 1987, 764 und den Brief von Clara Schumann an Niels W. Gade, 3. Februar 1848, zit. nach Gade 2008, 260).

dennoch erkennbare konzertante Basis – die dem »Reichtum des Instruments« mit umfangreichen Solothemen und Kadenzen Rechnung trägt – lässt einen differierenden Ansatz zu Gades Fünfter Sinfonie erkennen.

Schon aufgrund ihrer aussagekräftigen Bezeichnung positionieren sich auch Henry Charles Litolffs *Concertos symphoniques* an der Schwelle zwischen Sinfonie und Klavierkonzert. Auf formaler Ebene sind die Konzerte Nr. 1, 2, 4 und 5 zudem mit einem Scherzo auf vier Sätze erweitert.⁶² Das *Concerto symphonique* Nr. 2 h-Moll op. 22 kam am 28. November 1844 unter Gades Leitung im Leipziger Gewandhaus zur Aufführung, wobei Litolff selbst das Tasteninstrument spielte.⁶³ Zwar wird etwa das h-Moll-Konzert von einer ausgedehnten Orchesterpassage eröffnet, insgesamt wird die Spieltechnik und Klangcharakteristik des Tasteninstrumentes jedoch offensiv und effektiv zur Schau gestellt, sodass die Charakteristik der Themen – z. B. im humoristischen zweiten Satz oder im expressiven Andante – maßgeblich auf der Gestaltung der Klavierstimme basiert, deren autarker Entwicklungsgang, vor allem im virtuosen Sinne, stets im Vordergrund steht.

In seiner Besprechung von Johannes Brahms' erstem Klavierkonzert vertrat Carl Grädener (1812–1883) 1859 die Auffassung, dass schon »seit Beethoven jedes ächte Concert eine Symphonie mit obligatem Piano, ein Symphonie-Concert« sei.⁶⁴ Wenn diese Darstellung auch überspitzt ist, so war die Annäherung des Instrumentalkonzertes an die Kategorie des Sinfonischen grundsätzlich »ab etwa 1840 nicht nur theoretisch ein Bestandteil des allgemeinen Gattungsverständnisses [...], sondern auch für die konkrete kompositorische Ausgestaltung selbst relevant«.⁶⁵ Die hier angeführten Beispiele verdeutlichen jedoch, dass Gades Fünfte Sinfonie nicht im Kontext einer Verschmelzung von Sinfonie und Klavierkonzert zu sehen ist. Auf der formalen Ebene liegt keine direkte Übereinstimmung mit einer Konzertform vor. Die Viersätzigkeit der Fünften Sinfonie, im Vergleich zu Gades dreisätzigem Violinkonzert op. 56 und dessen Betitelung als »Violinsolostück«,⁶⁶ ist zunächst ein äußerliches Indiz für eine vom Sinfonischen ausgehende Werkkonzeption. Eine erkennbare Abgrenzung von einer konzertanten Architektonik mag sich rein formal auch in den Dispositionen der Sonatenformen des Kopf- und Finalsatzes äußern, die nicht binär in Solo- und Orchesterexposition zu differenzieren sind, sondern ein einheitliches Gesamtkonstrukt hinsichtlich der Themenvorstellung verkörpern. Dieser Eindruck vermittelt sich durch die weitgehende Ausklammerung der Hauptthemen aus dem Klavierpart. Eine klangliche Homogenität bleibt auch während des partiellen Hervortretens der Seitenthemen aus dem Klaviersatz erhalten, da die spieltechnischen Möglichkeiten des Tasteninstrumentes gerade an diesen Stellen weder klangcharakteristisch noch in virtuoser Weise ausgeschöpft werden. Die thematischen Gestalten treten auf diese Weise nicht explizit pianistisch und weniger als Gegenpol zum Orchestertutti in Erscheinung. Auch der Sostenu-Gestus des zweiten Satzes ist nicht explizit auf das potentiell liedhaft-lyrische Timbre des Klaviers zugeschnitten. Der dritte Satz erweist sich dabei insofern als Ausnahme, als die Trioteile ausschließlich vom Klavier getragen und als solche den vom Orchester dominierten Scherzoteilen gegenübergestellt werden. Diese Sonderstellung dürfte sicher auch der Grund gewesen sein, warum das Kopenhagener Publikum die In-

62 Das *Concerto symphonique* Nr. 1 gilt als verschollen.

63 Vgl. Brief von Niels W. Gade an Ferdinand Hiller, 5. November 1844, zit. nach Gade 2008, 180f.

64 Grädener 1859, 206.

65 Koch 2001, 16.

66 Brief von Niels W. Gade an Joseph Joachim, 4. Januar 1881, zit. nach Gade 2008, 1271.

tegration des Klavierparts »besonders im dritten Teil der Symphonie, dem Scherzo,« als »in hohem Grade überraschend« empfand.⁶⁷ Generell sind die Satzverläufe der Fünften Sinfonie jedoch nicht durch etwaige solistische Kadenzen des Tasteninstrumentes oder variativ angelegte Reprisen verändert.

Insgesamt mutet die Fünfte Sinfonie nicht explizit »klaviermäßig« an – wohingegen Gade sein Solokonzert für die Violine mit dieser entsprechenden Formulierung bedachte. So schrieb er an Wilma Neruda (1838–1911): »Ich habe an Ihre Violine gedacht, als ich es schrieb, und ich glaube schon, dass es violinmäßig ist [...]. Sie werden sehen, dass die Solostimme den Hauptpart spielt und das Orchester nicht dominiert und mit der Violine um die Herrschaft kämpft.«⁶⁸

Die beschriebene Subordination des Orchestertutts unter die als Hauptakteur agierende Solostimme wird im Violinkonzert zweifelsfrei ersichtlich. Auch Joseph Joachim schrieb über das Werk anerkennend, es sei »für das Instrument erfunden«, unter anderem, da »das Orchester bei aller charakteristischen Färbung nirgends deckt, so dass die schönen Melodien zu ihrem vollen Recht kommen.«⁶⁹ Daraufhin gab Gade über die beabsichtigte Gestalt der Solostimme zurück: »Ich habe vornehmlich ins Auge gehabt, ein Stück zu componiren wo die Geige alle ihre schöne Eigenschaften, verschiedene Klangfarben, tief u. hoch, ernste und heitere Stimmungen, in eine edle u. musikalisch schöne Art zeigen könnte [sic].«⁷⁰ Der obligate Klavierpart der Fünften Sinfonie lotet das Spektrum des pianistischen Spielvermögens jedoch nicht vollends aus.

(UN-)ERSETZBARE KLANGWIRKUNGEN?

Die zeitliche Nähe zur *Frühlingsfantasia* op. 23 könnte die Intention der Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in die Fünfte Sinfonie befördert haben. In den instrumentalen Tutti-Teilen der Fantasie ist die Klavierstimme auf eine durchaus vergleichbare Weise in die Werkstruktur integriert: oft mit feingliedrigen Begleitfigurationen, stellenweise mit einer Teilhabe am thematischen Geschehen, aber unter stetiger Präsenz der orchestralen Umrahmung.

Die entstehungszeitliche Parallelität der *Frühlingsfantasia* und der Fünften Sinfonie macht eine Differenz in ihrer Rezeption augenfällig: Im Vergleich zur skeptischen Aufnahme der Sinfonie fielen die Kritiken der Fantasie durchweg positiv aus. Am 31. Dezember 1852 schrieb Robert Schumann an Gade über eine Aufführung des Werks in Düsseldorf:

Wir dachten Ihrer am gestrigen Abend in Freude. Wir führten zum erstenmal die »Frühlingsphantasia« auf. Es war, als zöge ein Blumenduft durch den Saal; es waren Alle auf das Innigste von Ihrer Musik erfasst. Dies wollte ich Ihnen mit einigen Worten mittheilen und meine alte Zuneigung von früher auf's Neue Ihnen wieder einmal aussprechen.⁷¹

67 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aaf-b9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII.

68 Brief von Niels W. Gade an Wilma Neruda, 12. September 1881, zit. nach Gade 2008, 1320; Übers. d. Verf. (»Jeg har tænkt paa Deres Violin da jeg skrev den, og jeg troer nok at den er Violin-mæssig – jeg er jo selv en gammel Violinist, og bør altsaa kjende Instrumentet. [...] De vil deraf see at Solostemmen spiller Hovedpartiet og at Orchestret ikke dominerer og kjæmper med Violinen om Herredømmet.«)

69 Brief von Joseph Joachim an Niels W. Gade, 1. Januar 1881, zit. nach ebd., 1270.

70 Brief von Niels W. Gade an Joseph Joachim, 4. Januar 1881, zit. nach ebd., 1271.

71 Brief von Robert Schumann an Niels W. Gade, 31. Dezember 1852, zit. nach Gade 2008, 350.

Noch vor der Erstaufführung der Fünften Sinfonie dirigierte Gade am 17. Januar 1853 die *Frühlingsfantasie* in einem Leipziger Abonnementkonzert. Das Werk wurde dort ebenso enthusiastisch aufgenommen, wie Sophie Gade (1831–1855) ihrem Vater J. P. E. Hartmann (1805–1900) berichtete.⁷²

Ausgehend von ihrer Betitelung scheint die *Frühlingsfantasie* an dem Maßstab einer ohnehin frei angelegten Form gemessen worden zu sein, die den Einsatz eines obligaten Klaviers offenbar unbestritten legitimiert. Dagegen wurde in der schnell zu überblickenden Rezeptionsgeschichte der Fünften Sinfonie eine dem Werk bis heute anhaftende »Eigenthümlichkeit« zugesprochen,⁷³ die aus der Frage nach der Rolle des Klaviers in dem strenger definierten sinfonischen Formgerüst resultiert – obwohl das sinfonische Gattungsprinzip durch den Klavierpart nicht wesentlich modifiziert ist.

Vielmehr äußert sich mit der Besetzung des Klaviers die Erprobung eines erweiterten sinfonischen Klangspektrums, in dem das Tasteninstrument nicht als Gegenpart zum Orchesterkollektiv fungiert, sondern als integraler Teil davon. Eine konzertante Gegenüberstellung ist so von vornherein nicht in der Werksubstanz verankert. Ein Querverweis ergibt sich zu der Verwendung der Harfenstimmen in Gades Konzertouvertüren, Konzertstücken und dramatischen Gedichten, die teils gleichermaßen von einer akkordorientierten Arpeggio-Begleitung des Saiteninstrumentes durchzogen sind.⁷⁴ Die akustische Durchsetzungsfähigkeit des Klaviers schafft dagegen eine markantere und rhythmisch ausgeprägtere Klangverbindung zum Orchester, aus der die Konturen des Tasteninstrumentes stärker hervortreten. Hinzu kommt, dass die Wirkung des Klaviers als Soloinstrument ohnehin vorgeprägt war,⁷⁵ wohingegen die Harfe als Füllinstrument eher mit einem nordischen Kolorit in Verbindung gebracht wurde.⁷⁶ Womöglich wollte Gade auf die verdichtende Funktion eines akkordisch agierenden Instrumentes nicht verzichten, gleichzeitig

72 »Gestern wurde die ›Frühlingsfantasie‹ aufgeführt und mit stürmischem Beifall aufgenommen. Während und nach den ersten beiden Stücken war es im Saal so still, dass man eine Feder hätte fallen hören können. Es war, als würden die Leute den Atem anhalten und ahnen, dass gleich etwas kommt, was sie in Jubel verfallen lässt. [...] Du kannst dir denken, wie glücklich ich war, als das ganze Haus beim letzten Ton in Klatschen und Bravorufe ausbrach, als würde es aus tiefstem Herzen kommen. Gade [...] verbogte sich wieder und wieder, aber es wollte kein Ende nehmen. Man konnte ihn mit den Händen abwinken sehen, als wollte er sagen: ›Nun macht doch nicht so ein Spektakel wegen dieser kleinen Stücke.« (Brief von Sophie Gade an Johann Peter Emilius Hartmann, 18. Januar 1853, zit. nach ebd., 360; Übers. d. Verf.) (»Frühlings Fantasien: blev øpført igaar og blev optaget med den meest stormende Jubel. Under og efter de to første Stykker var der saa stille i Salen at man kunde have hørt en Fjer falde, det var som Folk holdt Aanden, som de anede, at der kom Noget hvor de maatte bryde ud. [...] men tænk Dig min Lyksalighed, da ved den sidste Tones Slutning hele Huset bryder ud i Klap og Bravoraab, det var som det kom fra Dybet af Deres Hjerter, som om de ikke kunde lade være. Gade [...] bukkede og bukkede, men der var ingen Ende paa det, kan Du saa see ham slaae med Haanden som om han vilde sige: ›naa, naa! gjør dog ikke saadan et Spectakel for det lille Stykke?«)

73 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

74 Dies betrifft die Konzertouvertüre *Efterklange af Ossian* op. 1, das Konzertsück *Die Heilige Nacht* op. 40 sowie die (dramatischen) Gedichte *Agnete og Havfruerne* op. 3, *Comala* op. 12 und *Korsfarerne* op. 50.

75 »Wegen der auf diesem Instrument möglichen Virtuosität sowie aufgrund seines übermächtigen Klangvolumens und Tonumfangs hatte sich das Klavier in der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts so stark als solistisches Instrument etabliert, dass sich auch in jenen Werken, in denen das Klavier eigentlich nur als Orchesterinstrument vorgesehen war, fast zwangsläufig die vertraute Assoziation an ein Klavierkonzert einstellte.« (Fesefeldt 2021, 567)

76 Vgl. Matter 2015, 78f.

aber nicht Schumanns Bild von »Ossian's Riesenharfe«⁷⁷ bedienen. Dafür weist der Klavierpart unweigerlich das Potential auf, abseits einer subtilen Begleitfunktion aus der Instrumentation hervorzutreten. Mit dieser Gratwanderung ist Gade jedoch offenbar bewusst umgegangen: So wird das Klavier zum einen gezielt eingesetzt, andererseits gerade an den betreffenden Stellen nicht vollends von seinem charakteristischen Klang- und Spielvermögen Gebrauch gemacht. Diese ausbalancierte Faktur des Parts scheint eine sowohl begleitende als auch führende Rolle des Klaviers in der Sinfonie vereinen zu wollen – und damit eine Gleichstellung mit den übrigen instrumentalen Stimmen des Orchestersatzes anzustreben. Fesefeldt fasst zusammen, dass sich das Klavier in seiner Verwendung als Orchesterinstrument nicht auf eine »Standardrolle« festlegen ließe: »Relativ häufig spielt es aber in noch tonalen Werken im unisono mit anderen Instrumentengruppen wie den Streichern oder Holzbläsern.«⁷⁸ Wie aufgezeigt werden konnte, wird das Klavier in Gades Fünfter Sinfonie an vielen Stellen tatsächlich in unterstützender Funktion des orchestralen Gesamtbildes eingesetzt. Dabei wandert es im Zusammenspiel mit dem Tuttiatz in besonders hohe und tiefe Lagen, um den Satz synergetisch zu ergänzen und gleichzeitig nicht darin unterzugehen. Zum anderen tritt das Klavier aber entschieden aus einer ausschließlich rhythmisch-harmonischen Füllfunktion heraus – mal themenführend, mal mit virtuos anmutenden Klangflächen. So kann man Gade nicht zum Vorwurf machen, was Koechlin an Camille Saint-Saëns' Dritter Sinfonie kritisierte: dass der Klaviersatz kaum mehr als Tonleitern und Arpeggien hervorbringe.⁷⁹ Die Grenze zum Virtuosen wird in Gades Fünfter Sinfonie zwar durchaus ausgetestet, aber nie überschritten. Der Part stellt sich anspruchsvoll, aber nicht solistisch dar. Die multifunktionale Handhabung – sowohl als Melodie-, Harmonie- als auch als Rhythmusinstrument – demonstriert das vielfältige Potential des Tasteninstrumentes in der Verwendung als Orchesterinstrument, was dem von Berlioz formulierten Ziel nahekommen dürfte, »dem Gesamtklange des Orchesters durch seine Eigenart neue Mittel zuzuführen und damit Klangwirkungen zu erzielen, die im beabsichtigten Falle nicht anders zu ersetzen wären«.⁸⁰

Der erste Eindruck der Kopenhagener Musikkritik, dass das Klavier »hier nicht konzertant, sondern als organisches Glied des Orchesters verwendet« wird,⁸¹ erweist sich also als durchaus haltbar. Dagegen überwiegt der »Reichtum an Ideen«⁸² im Vergleich zu einer »Neuheit der Formen«,⁸³ die zwar in Gestalt einer neuen Form der Instrumentation auftritt, jedoch nicht als gänzliche Umwälzung des sinfonischen Modells.

77 Schumann 1844, 2.

78 Fesefeldt 2021, 568.

79 »L'écriture du piano [...] ne présenté guère que des gammes et des arpèges.« (Koechlin 1954, 129)

80 Siehe Anm. 17.

81 *Flyve Posten* 8/369, 14. Dezember 1852, 1 (<http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:d8d636bb-4f5b-4965-8aaf-b9893c6d686a>, 30.6.2022); Übers. zit. nach Gade 2007, XII.

82 Ebd.

83 Ebd.

VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART – DIE FÜNFTE SINFONIE ALS WENDEPUNKT IN GADES »KUNSTSCHAFFEN«?

Im Vergleich zum Tenor der Kopenhagener Presse fiel die Einschätzung der *Neuen Zeitschrift für Musik* ausgesprochen rigoros aus. Obwohl das dortige Urteil »bis zu genauerer Bekanntschaft« unter Vorbehalt gefällt werden sollte, sprechen die enthaltenen »Andeutungen« für sich:

Was Gade's neue Symphonie betrifft, so wird es nothwendig, über die Leistungen seiner letzten Jahre überhaupt, über die Wendung, die sein Kunstschaffen gegenwärtig genommen hat, einmal ausführlicher zu sprechen. Es wird sich uns dazu Gelegenheit bieten, wenn ein größeres Werk von ihm gedruckt vorliegt. Deshalb enthalten wir uns hier jeder Andeutung. Offen gestanden scheinen uns Gade's gegenwärtige Leistungen durchaus nicht seinem Anfang zu entsprechen. Wir mögen ihm indeß auch nicht Unrecht thun, und versparen daher unsere Bedenken bis zu genauerer Bekanntschaft.⁸⁴

Die Fünfte Sinfonie wird hier nicht mehr für sich genommen betrachtet, sondern in einen weitreichenden und gleichzeitig abstrakten zeitlichen Kontext gesetzt: von einem nicht näher definierten Anfang über eine gegenwärtige Leistung bis hin zu einem Ausblick in die Zukunft.⁸⁵ In Bezug auf diesen Werkkontext wird die Fünfte Sinfonie geradezu als Zäsur deklariert. Nicht nur das Werk an sich, sondern zugleich Gades »Leistungen seiner letzten Jahre« werden anhand einer einzigen Komposition mit ausgeprägter Skepsis betrachtet. Damit legt die Kritik der *Neuen Zeitschrift für Musik* eine Diskrepanz zwischen Werkgestalt und -perzeption offen. Denn obwohl die Fünfte Sinfonie sicherlich mit den Hörgewohnheiten des Leipziger Publikums brach, hielt sich ihre gattungsästhetische Sprengkraft trotz obligatem Klavier durchaus in Grenzen. So liegt die Vermutung nahe, dass die abwertende Kritik nicht vorrangig in der Werksubstanz begründet war, sondern vielmehr darin, dass die Sinfonie schon nach damaligem Empfinden nicht recht in Gades Gesamtwerk einzuordnen war – indem sie etwa nicht, wie nach der ›universalen‹ Vierten erwartet, entschieden zu einem als nordisch wahrgenommenen Kolorit zurückkehrte.⁸⁶ Angesichts der Tatsache, dass die Gade-Rezeption schon zu seinen Lebzeiten einem stetigen Komparativ mit einem anhand des Frühwerks festgesetzten Status quo unterlag, verwundert es nicht, dass die »gegenwärtige Leistung« der Fünften Sinfonie antithetisch zu Gades früheren Werken – dem »Anfang« – wahrgenommen wurde. Doch auf genau dieses Beurteilungsmuster stützte sich schließlich auch der Eindruck einer »Wendung« im »Kunstschaffen« Gades – ein Trugschluss, der in Form eines behaupteten Vorher-Nachher-Effektes in die Gade-Historiografie Eingang

84 *Neue Zeitschrift für Musik* 20/38, 18. März 1853, 130.

85 Genau diese Zeitebenen untersuchte Oechsle (2019 und 2021) in seinen Betrachtungen von Gade als ›Gegenwartsmusiker‹.

86 Oechsle wies zuletzt darauf hin, wie sehr sich die Gade-Rezeption schon zu Lebzeiten des Komponisten auf ein anhand des Frühwerks konstatiertes Stereotyp gestützt hat – eine »Rezeption [...], die praktisch bis in die letzten Jahre des Komponisten auf die Satzmodelle und ihr klangliches Kolorit fixiert ist, wie sie das Leipziger Frühwerk kennzeichnen.« (Oechsle 2021, 268) »According to this view, Gade ultimately becomes a victim of his own early success. [...] all following works by Gade were measured by them.« (Oechsle 2019, 40)

gefunden hat.⁸⁷ So wies Siegfried Oechsle zu Recht darauf hin, dass es einen zeitlich fixierbaren Wendepunkt in Gades Œuvre de facto nicht gab:

Überhaupt werden die seit dem Frühwerk erarbeiteten Grundrelationen zwischen den strukturellen Dimensionen des musikalischen Satzes nicht grundstürzend neu verhandelt. Es lassen sich keine markanten Wendepunkte im Schaffen ausmachen [...]. Harmonik, Metrik, Stimmführung, formale Experimente, die strukturelle Aufwertung der Klangfarben usw., all dies wird sozusagen in parametrischer Engführung mit wechselnden Akzenten prozessiert.⁸⁸

Dass bestimmte, als nordisch wahrgenommene Elemente in Gades weiterer kompositorischer Entwicklung interferierend und mit verschiedenen Schwerpunkten wieder auftauchen können – aber nicht müssen –, spiegelt sich auch in der Fünften Sinfonie wider. So dürften etwa die punktuell gedämpften Streicher, die wuchtigen Arpeggio-Schläge und die wiederkehrenden Horn- und Trompetensignale, kulminierend in dem sinfonisch umgesetzten Bardenchor im Finale, als repräsentative Elemente des nordisch konnotierten Frühwerks in Erscheinung treten. In diesem Kontext ist auch die melodisch-rhythmische Entkopplung einzelner Passagen, wie etwa des assoziativ-reminiszierenden, unvermittelt zwischen Dur- und Moll-Tonalitäten changierenden Prologs zu Beginn des Finalsatzes zu sehen. Auch die dazu im Kontrast stehende energisch-impulsive Prozessualität, die sich maßgeblich durch vorwärtstreibende punktierte Rhythmik und rasche Skalenbewegungen konstituiert, mag einen stilistischen Konnex zu früheren sinfonischen Werken intonieren.

Die Frage der »Versetzung eines in sich geschlossenen Liedmodells in die Dimension des Symphonischen«⁸⁹ bzw. die Rolle des Volksliedes bei der »substanziellen Ergründung des ›nordischen Tons‹«⁹⁰ ist im Fall der Fünften Sinfonie nur insofern relevant, als die offen gehaltenen oder prozessual angelegten thematischen Texturen im Umkehrschluss eine Abkehr Gades von ebendiesen geschlossenen, liedhaft-periodischen Themenmodellen verdeutlichen. Bezeichnenderweise ist das d-Moll-Hauptthema im ersten Satz im Grunde das einzige, das einer periodischen Fügung unterliegt. Entgegen Spittas Abwertung von Gades Durchführungstechnik – da seiner Meinung nach »die Gedanken eine Durchführung verwehren oder entbehrlich« machen⁹¹ – prägen die betreffenden Teile der Fünften Sinfonie zwar keine eindeutig themengebundene, jedoch eine eigenständige motivische Entwicklung aus, die jeweils zum zuvor exponierten Themenkomplex zurückführt. Der Eindruck eines fehlenden »dichte[n], prozesshafte[n] Geprä[s]« kann anhand dieser Verfahrensweise begründet werden, allerdings weniger aufgrund der Annahme, »der spezielle Klavierpart [sei] der motivischen Zergliederung eher hinderlich«,⁹² sondern

87 Auch bei Wasserloos (2016, 289) ist ein »Wandel von einer nationalen zur universalen Ästhetik« beschrieben bzw. noch absoluter: »In den ersten vier Sinfonien, die zwischen 1841 und 1850 in Kopenhagen und Leipzig entstanden, ist der Wandel vom Nordischen Ton in der ersten bis hin zur völligen Akkulturation an die Leipziger Schule in der vierten unüberhörbar.« (Ebd., 295)

88 Oechsle 2021, 293.

89 Oechsle 1992, 90.

90 Matter 2015, 11.

91 »Er [Gade] erfindet Gedanken von ausgedrücktestem Charakter, aber diese sind in sich fertig, lassen ohne Verflüchtigung ihres Gehalts keine Entwicklung zu, oder bedürfen wenigstens derer nicht. Eben ihrer innerlichen Geschlossenheit wegen rufen sie nun die Vorstellung von Gesangs- oder Tanzmelodien hervor.« (Spitta 1892, 374)

92 Hier sowie zuvor Matter 2015, 166.

vielmehr aufgrund ebendieser ausgeprägten Extrahierung und Verarbeitung kleinster motivischer Einheiten.

Dass vermeintlich ›nordische‹ Spezifika in der Fünften Symphonie nicht so überdeutlich in Erscheinung treten, wie dies in Gades sinfonischen Vorgängerwerken der Fall war, ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einer beabsichtigten Revision seines sinfonischen Stils. Die kompositorische Auffassung des Dänen begründete sich weniger in den Kategorien ›vorher‹ und ›nachher‹, sondern vielmehr in einem instinktiven Umgang mit künstlerischen Entscheidungen, die er im Sinne einer ästhetischen Autonomie »aus sich selbst«⁹³ heraus traf.⁹⁴ »Der Reiz regionaler Topoi als poetische Materie besteht für ihn in der Schaffung innovativer Klänge und Formen. Originalität und Individualität bilden die ranghöchsten ästhetischen Kategorien des künstlerischen Selbstverständnisses.«⁹⁵ So nahm Gade sich mit jedem Werk eine individuelle kompositorische Freiheit heraus, die stets auch an die Wahlfreiheit geknüpft war, von vermeintlich substantiellen Elementen eines ›nordischen‹ Frühwerks abzusehen oder umgekehrt von ebendiesem Bezugsrahmen bewusst Gebrauch zu machen – stets im Sinne einer Originalität, die als Grundprämisse zu verstehen ist, nicht aber als irreversible Wendung im kompositorischen Schaffen.

Sicher kann nicht vollends ausgeschlossen werden, dass Gades Fünfte Sinfonie mit ihrem Grad an Innovation nicht doch einen »gattungsgeschichtliche[n] Erneuerungsdrang zur Anschauung« brachte. In jedem Fall scheint dieses Streben aber nicht so »überdeutlich«,⁹⁶ wie von Michael Matter vermutet, denn Gades Fokussierung auf die individuelle Werkidee dürfte wohl stärker gewichtet gewesen sein als das primäre Denken in Gattungen und ihren formalen Ansprüchen. Nicht zuletzt erscheint die Besetzung des Klaviers in der Fünften Sinfonie auch durch die Rückkehr zur traditionellen Instrumentation in den Sinfonien 6 bis 8 weniger als Versuch einer umfassenden Neugestaltung der sinfonischen Faktur. Obwohl Gade also, wie auch Juan Martin Koch meint, »nicht eine neue Gattung initiieren wollte«, dürfte dennoch mehr dahintergestanden haben als das reine Abzielen auf einen »Überraschungseffekt«.⁹⁷

Die bestehenden Rezeptionstopoi, die nicht erst aus einer historiografischen Perspektive heraus entstanden, sondern bereits mit der erstmaligen Beurteilung der Vierten Sinfonie präsent waren, dürften es Gade im weiteren Verlauf seiner kompositorischen Entwicklung schwergemacht haben, eine Originalität zugesprochen zu bekommen. So blieb die Rezeption auch zukünftig im Grunde auf zwei Pole verengt: das Nordische und das Nicht-Nordische. Dieses Muster stellte sich Gade geradezu als Krux entgegen: »Fehlen im späteren Schaffen die Merkmale, die zum Stereotypenvorrat des ›nordischen Tons‹ gehören, ist die frühere Originalität verblasst oder verschwunden. Kommt der Komponist hingegen auf diese musikalische Materie zurück, ist sie das Hindernis zu neuer Originalität.«⁹⁸

93 Brief von Niels W. Gade an Axel Gade, 28. August 1890, Übers. zit. nach Oechsle 2021, 292. (»det maa jo komme af sig selv!«, zit. nach Gade 2008, 1576)

94 Zu Gades »ästhetischer Autonomie« und seiner »eigenen geschichtlichen Gangart« mit »dem Anspruch auf eine subjektive Kontinuität des Komponierens« siehe Oechsle 2021, 292–294.

95 Ebd., 275.

96 Matter 2015, 165.

97 Koch 2001, 192.

98 Oechsle 2021, 268.

Dabei weist die Rezeption insofern einen doppelten Boden auf, als dieses dichotome Reflexionsschema vor allem in einem Leipziger Phänomen begründet liegt.⁹⁹ Besonders in Gades deutscher Wirkungsstätte wurde jegliche Tendenz zu einer Abrückung von einer nordischen Klangsprache als Verlust des ›exotischen‹ Alleinstellungsmerkmals wahrgenommen. In weiterer Konsequenz bedingte dieser Prozess auch eine Epigonalisierung, vor allem im Schatten Mendelssohns und Schumanns.¹⁰⁰ Dabei war es gerade Schumann, der Gade nahelegte, er dürfe nicht in seinen nördlichen Gefilden verhaftet bleiben, sondern müsse »auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen«, damit er »in seiner Nationalität nicht etwa untergehe«.¹⁰¹ Die Beurteilung von Gades Werk schien wenige Zeit später jedoch längst an eine nordische Kanonisierung geknüpft zu sein – überhaupt an das Denken in starren Strukturen und Kategorien. So wurde mit der vom vorherigen Schaffen divergierenden Vierten Sinfonie nicht zunächst ergebnisoffen und flexibel die weitere kompositorische Entwicklung Gades abgewartet, sondern sogleich eine neue Rubrik geschaffen, in der nun mit den Schlagworten des Lieblichen, Graziösen oder Reizvollen hantiert wurde.¹⁰² Dabei lief sogar auch diese vermeintliche Entwicklung Gefahr, »als Zeichen eines Früchte tragenden Bildungsprozesses«¹⁰³ gesehen zu werden – zum Zweck einer Erhöhung einer dänischen Nationalmusik,¹⁰⁴ statt aus dem Selbstzweck des ›absoluten‹ Werkes heraus. Der Versuch, die Fünfte Sinfonie, wenn man sie schon nicht als nordisch deklarieren konnte, zumindest in den »Topos der Lieblichkeit«¹⁰⁵ einzuordnen, dürfte sich in dem einzig positiv konnotierten Halbsatz der *Signale für die musikalische Welt* äußern: »Das überaus graziöse Wesen der letzten Werke des Componisten breitet sich auch über diese Symphonie aus«¹⁰⁶ – bevor dem Werk direkt im Anschluss der ernstzunehmende Gehalt abgesprochen wurde. So dürfte sich einmal mehr die positive Aufnahme der *Frühlingsfantasie* erschließen, die sich mit der deutschen Textvorlage offenbar einem Vergleich mit dem Frühwerk entzog, dafür aber in den Lieblich-

99 »Das Kopenhagener Publikum [...] kam anscheinend gut mit der demonstrativen Botschaft des Komponisten zurecht, sich nicht auf eine bestimmte charakterliche, kulturelle oder nationale Sphäre festlegen zu lassen.« (Oechsle 2021, 285)

100 »Der Komponist des Leipziger Frühwerks schuf der deutschen Musikkritik zufolge nordisch-nationale Musik. Die im Vergleich dazu nicht-nationale 4. Sinfonie von 1849/50 wird indes nicht als ein universales Werk klassifiziert, sondern als Nachahmung deutscher Nationalität, was dem Dänen freilich nicht gelingen konnte, weil nun nationale Identität als politisch-territorialer Substanzbegriff bestimmt wird.« (Oechsle 2021, 283)

101 Schumann 1844, 2. Schon 1843 bemerkte Schumann im Ehetagebuch: »Ich glaube, Gade ist bald fertig, sein Talent scheint sich nur bis auf einen gewissen Genre zu erstrecken, wo er sich aber bald erschöpfen muss, denn der nordische Nationalcharacter (der Genre den ich meine) wird bald monoton, wie wohl überhaupt alle Nationalmusik.« (Schumann/Schumann 2007, 164)

102 Eine Aufarbeitung des Phänomens im Spannungsfeld der tatsächlichen kompositorischen Entwicklung und der Rolle der Rezeption, aber auch eine weitere Kategorisierung – eine Gegenüberstellung vom »neue[n] Topos der Lieblichkeit« und dem »verblasste[n] Topos des Nordischen« – nahm Matter (2015, 163–183) genauer vor.

103 Wasserloos 2016, 296.

104 In Verbindung mit Schumanns Postulat in den *Signalen für die musikalische Welt*: »Dieses nordische Element hat der Componist absichtlich aus dem Kreise seiner Gedanken und Ideenwelt auszuschließen gestrebt, um sich von den auf die Dauer hemmenden Einflüssen einer überwiegenden nationalen Färbung möglichst zu emancipieren, und in einem weiteren und höheren Sinne zu schaffen.« (Schumann 1851, 35)

105 Matter 2015, 164.

106 *Signale für die musikalische Welt* 11/12, 10. März 1853, 90.

keitskontext eingliedern ließ.¹⁰⁷ Wie zuvor bereits erwähnt, war das Werk für Schumann sogar Anlass, seine »alte Zuneigung von früher auf's Neue« auszusprechen.¹⁰⁸ Die Ansprüche an die Sinfonie als höchste Gattung der Instrumentalmusik waren hier jedoch sicher höhergesteckt und jegliche Gattungsbeiträge einem umso strengeren Blick unterworfen.

Vielleicht entschied Gade sich daher für das Alleinstellungsmerkmal eines obligaten Klaviers: um eine größtmögliche Originalität zu demonstrieren, sein Werk völlig aus einer Vergleichbarkeit zu entheben oder seinen Rezipient*innen – »mit dem Wissen um die Erwartungshaltung des Publikums, das in Gade den Repräsentanten eines nordischen Kolorits instrumentaler Musik sah«¹⁰⁹ – schlichtweg ein Schnippchen zu schlagen, taktierend »mit der Wahrnehmung der Wahrnehmung oder dem Hören des Hörens«.¹¹⁰

Die Ungewöhnlichkeit ihrer kompositorischen Faktur, vor allem aber die ambivalenten Blickwinkel ihrer bisherigen Auffassung mögen der Grund sein, warum die Rezeption der Fünften Sinfonie, auch in aufführungspraktischer Hinsicht, bis heute verhalten ausfällt. Dass die Einbeziehung eines obligaten Klavierparts in den sinfonischen Orchestersatz spätestens mit der Wende zum 20. Jahrhundert zu einer durchaus gängigen Praxis geworden ist,¹¹¹ zeigt einmal mehr, dass die Betrachtung von Gades Werk weiterer Objektivierung bedarf: weg von einem »im Norden« verankerten Referenzpunkt, hin zu einer unvoreingenommenen Werkbetrachtung.

Literatur

Behrend, William (1918), *Niels W. Gade (Leben und Werk)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Berlioz, Hector (2003), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, hg. von Peter Bloom, Kassel: Bärenreiter.

Berlioz, Hector / Richard Strauss (1905), *Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, 2 Bde., Leipzig: Peters.

107 »Die *Frühlings-Fantasie* zu deutschem Text von Edmund Lobedan, 1852 und damit kurz nach der 4. Sinfonie verfasst, hat Gade primär für den deutschen Markt geschrieben.« (Oechsle 2021, 285)

108 Brief von Robert Schumann an Niels W. Gade, 31. Dezember 1852, zit. nach Gade 2008, 350.

109 Oechsle 2021, 281.

110 Ebd.

111 Bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden diverse Werke für Klavier und Orchester, denen eine sinfonische Konzeption zugrunde liegt. Zu nennen wären etwa Pëtr Il'ič Čajkovskijs Konzertfantasie op. 56 (1884), Camille Saint-Saëns' Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78 (1886), Vincent d'Indys *Symphonie sur un chant montagnard français* für Klavier und Orchester op. 25 (1886) sowie auch Claude Debussys Fantasie für Klavier und Orchester (1889/90). Angesichts der Vielzahl an Sinfonien für Klavier und Orchester, die im 20. Jahrhundert entstanden, sei hier schlaglichtartig auf die Sinfonien Sergej Prokof'evs (Nr. 2 op. 40, 1924/25; Nr. 4 op. 112, in der 1947 revidierten Fassung; Nr. 5 op. 100, 1944; Nr. 6 op. 111, 1945–47; Nr. 7 op. 131, 1951/52), Dimitrij Šostakovičs (Nr. 1 op. 10, Nr. 5 op. 47, Nr. 7 op. 60 und Nr. 13 op. 113), Igor Stravinskij's *Symphony of Psalms* (1930), *Symphony in Three Movements* (1942–45) sowie Leonard Bernsteins Sinfonie Nr. 2 *The Age of Anxiety* (1948, revidiert 1965) hingewiesen. Die Besetzung des Klaviers in allen sechs Sinfonien (1942–1953) Bohuslav Martinůs zeugt von einer ausgeprägten Selbstverständlichkeit. Gegenwartsnähere Beispiele sind etwa Philipp Glass' Sinfonien Nr. 1 *Low* (1993), Nr. 4 *Heroes* (1996) und Nr. 7 *Toltec for orchestra and chorus* (2005).

- Brendel, Franz (1851a), »Leipziger Musikleben. Zwölftes Abonnementconcert. Viertes Concert der Euterpe«, *Neue Zeitschrift für Musik* 18/34, 24. Januar 1851, 37–38.
- Brendel, Franz (1851b), »Leipziger Musikleben. Zweites Abonnementconcert am 12ten October«, *Neue Zeitschrift für Musik* 18/35, 17. Oktober 1851, 169.
- Brix, Lothar (1973), »Niels W. Gade als Klavierkomponist«, *Die Musikforschung* 26/1, 22–36.
- Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Laaber.
- Fesefeldt, Thomas (2021), »Klavier«, in: *Lexikon des Orchesters. Orchester und Ensembles weltweit. Geschichte und Aufführungspraxis. Komponisten und Dirigenten. Orchesterpraxis*, hg. von Frank Heidlberger, Gesine Schröder und Christoph Wunsch, Laaber: Laaber, 567–569.
- Finscher, Ludwig (2022), »Symphonie«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401128> (30.6.2022)
- Gade, Niels Wilhelm (1894), *Niels W. Gade. Aufzeichnungen und Briefe*, hg. von Dagmar Gade, Basel: Geering.
- Gade, Niels Wilhelm (2007), *Symphonie Nr. 5, op. 25* (= Orchesterwerke, Serie I, Bd. 5), hg. von Niels Bo Foltmann, Kassel: Bärenreiter.
- Gade, Niels Wilhelm (2008), *Niels W. Gade og hans europæiske kreds. En brevvæksling 1836–1891*, hg. von Inger Sørensen, Kopenhagen: Museum Tusulanum.
- Grädener, Carl Georg Peter (1859), »Johannes Brahms' Clavier-Concert in Hamburg«, *Neue Berliner Musikzeitung* 13/26, 29. Juni 1859, 206–207.
- Jacobshagen, Arnold (2003), »Vom Feuilleton zum Palimpsest: Die ›Instrumentationslehre‹ von Hector Berlioz und ihre deutschen Übersetzungen«, *Die Musikforschung* 56/3, 250–260.
- Jadassohn, Salomon (1889), *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Jost, Peter (2004), *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel: Bärenreiter.
- Koch, Juan Martin (2001), *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms*, Sinzig: Studio.
- Koehlin, Charles (1954), *Traité de l'orchestration*, Bd. 1, Paris: Eschig.
- Krummacher, Friedhelm (1996), »Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik«, in: ders., *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hg. von Siegfried Oechsle, Heinrich Wilhelm Schwab, Bernd Sponheuer und Harmut Well, Kassel: Bärenreiter, 99–116.
- Matter, Michael (2015), *Niels W. Gade und der ›nordische Ton‹: ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall*, Kassel: Bärenreiter.
- Mederer, Hanns-Peter (2012), *Musikgeschichte Dänemarks*, Marburg: Tectum.
- Oechsle, Siegfried (1992), *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Phil. Diss., Kassel: Bärenreiter.
- Oechsle, Siegfried (2019), »Niels W. Gade: ›Gegenwartsmusiker‹. On Progressive Epigonality in Nineteenth-Century Music History«, *Danish Yearbook of Musicology* 43/1, 37–68.

- Oechsle, Siegfried (2021), »Die ›lange Mitte‹ des 19. Jahrhunderts und ihre Zeiten. Überlegungen zum progressiven Epigonentum am Beispiel Niels W. Gades«, in: *Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig. 8. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020 in Leipzig*, hg. von Patrick Dinslage und Stefan Keym, Leipzig: Schröder, 263–295.
- Schumann, Robert (1839), »Das Clavier-Concert«, *Neue Zeitschrift für Musik* 6/10, 4. Januar 1839, 5–7.
- Schumann, Robert (1844), »Niels W. Gade«, *Neue Zeitschrift für Musik*, 11/20, 1. Januar 1844, 1–2.
- Schumann, Robert (1987), *Tagebücher*, Bd. 2: 1836–1854, hg. von Gerd Nauhaus, Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern.
- Schumann, Robert / Clara Schumann (1987), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2: 1839, hg. von Eva Weissweiler, Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern.
- Schumann, Robert (1851), »Zwölftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig«, *Signale für die musikalische Welt* 9/42, 3. Januar 1851, 35–36.
- Schumann, Robert / Clara Schumann (2007), *Ehetagebücher. 1840–1844*, Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Spitta, Philipp (1892), *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin: Gebrüder Paetel.
- Wasserloos, Yvonne (2004), *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C. F. E. Hornemann in Leipzig und Kopenhagen*, Phil. Diss., Hildesheim: Olms.
- Wasserloos, Yvonne (2016), »Achsen-Grenzung als nationale Mission? Niels W. Gade und Johannes Verhulst zwischen Innovation und Konservierung«, *Die Tonkunst* 10/3, 288–299.

© 2022 Lara Nettelmann (lara.nettelmann@gmail.com)

Nettelmann, Lara (2022), »Effekt, Extrem – oder Erfindergeist? Niels W. Gades Fünfte Sinfonie und der oblige Klavierpart« [Effect, Limitation, or Ingenuity? Niels W. Gade's Fifth Symphony and its Piano Obligato], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 37–66. <https://doi.org/10.31751/1161>

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: 19/02/2022

angenommen / accepted: 01/04/2022

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 25/08/2022

Harmony versus Voicing

Modeling Local-Level Salience and Stability in Jazz after 1960

Rich Pellegrin

This article considers the counterpoint in jazz between the implied, underlying form and what is actually played in a given performance. My observations are framed within a model for jazz listening called “Stable Norms and Salient Deviations” (SNSD). Detailed analysis of an improvisation by jazz/R&B musician Robert Glasper demonstrates how my ideas about voicings are applicable to melodic improvisation. In addition to investigating theoretical and analytical matters, the essay explores the creative potential of my approach.

Dieser Artikel betrachtet den Kontrapunkt im Jazz zwischen der implizierten zugrunde liegenden Form und dem, was tatsächlich in einer bestimmten Aufführung gespielt wird. Meine Beobachtungen sind in ein Modell für das Jazz-Hören mit dem Namen „stabile Normen und markante Abweichungen“ eingebettet. Die detaillierte Analyse einer Improvisation des Jazz-/R&B-Musikers Robert Glasper zeigt, wie meine Ideen zu Voicings auf melodische Improvisation anwendbar sind. Neben der Untersuchung theoretischer und analytischer Fragen untersucht der Essay das kreative Potenzial meines Ansatzes.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: counterpoint; Improvisation; Kontrapunkt; Neo-Riemannian Theory; Robert Glasper; salience; Salienz; Stabilität; stability

INTRODUCTION

In this article I will examine the interaction of two layers in jazz: (1) a stable, implied layer that recurs as the form of a jazz tune is repeated during performance, and (2) a salient, superimposed layer consisting of what the musicians actually play.¹ The superimposed layer may have its own voice-leading logic that counterpoints that of the underlying harmony. As I define them, “harmonies” correspond to the unrealized chord changes in the stable layer, whereas “voicings” correspond to what is actually played.

Prior neo-Riemannian work on jazz has attended to the stable layer. A common theme among many of these articles is a concern with modeling the extended harmonies of jazz more accurately. In an article on Wayne Shorter’s “Yes and No,” Steven Strunk argued that seventh and ninth chords should be used in neo-Riemannian work on jazz, since triads, seventh chords, and ninth chords with the same root are used interchangeably by jazz musicians.² Later research by Keith Waters (with diagrams created by J. Kent Wil-

1 Portions of this article were presented at the 2017 and 2020 meetings of the Society for Music Theory. I would like to thank Keith Waters, Andrew Aziz, Cosima Linke, Martin Grabow, Matthew Franke, and the anonymous peer reviewers for their suggestions on the manuscript. I would also like to thank students in the University of Florida Undergraduate Research Program, especially Gabe Gekoskie, who assisted me with some of the diagrams and videos.

2 Strunk 2003. Strunk 2016 uses some similar approaches but does not deal with ninth chords. For further discussion of Strunk 2003, see Park 2016. Park agrees with Strunk that theory should be brought more in line with practice by modeling ninth chords. Prior to Strunk’s article, the issue of transformations between extended chordal structures was addressed in Callender 1998; Callender 2007 discusses this subject as well.

liams) was also concerned with modeling jazz harmonic practice more accurately and dealt extensively with ninth chords of all types.³

In reference to their three-dimensional *Tonnetz* modeling ninth chords,⁴ Waters and Williams state that it “provides the playing field on which we may observe the progressions of these harmonies in jazz composition.”⁵ Note that they refer to “jazz composition.” Waters and Williams examine the chord changes of compositions abstractly, idealizing voicings as ninth chords, while recognizing that in performance, “chords are often multiply realized, and the chordal instrument often adds or subtracts harmonic extensions.”⁶ This article approaches the extended harmonies of jazz practice from a different angle, focusing on how chord changes are realized in performance (the salient layer), and how their realization counterpoints the abstract, unrealized chord changes (the stable layer).

The voicings discussed in this article, while presented with ranges and stem directions appropriate to the piano, are also idiomatic for guitar and for ensemble writing. In addition, chord voicings may be realized melodically on monophonic instruments, which is why horn players study them, and the “upper structures” discussed below (for example) can easily be found in horn lines.

The first two sections of the essay introduce the concepts of salience and stability, which inform my work in several ways, and distinguish between the terms “harmony” and “voicing.” This is followed by a section that explores voicings featuring triads, demonstrating how a focus on voicings rather than harmonies can open up new creative and theoretical possibilities. The next section, “Stable Norms and Salient Deviations,” integrates the preceding discussion within a model for jazz listening. The article culminates in an examination of the counterpoint between these two layers in an improvisation by jazz/R&B musician Robert Glasper. Glasper’s improvisation on “North Portland” (from the 2005 album *Canvas*) is replete with triadic transformations in the right-hand melodic line that interact compellingly with those of the underlying form, exemplifying what I call “transformational counterpoint.”

SALIENCE AND STABILITY

Analytical discourse often involves the issue of salience, whether explicitly or implicitly. My use of the word “salience” derives from a rich corpus of studies investigating the relationship between rhythmic analysis and prolongational analysis, including writings of Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, Carl Schachter, and William Rothstein.⁷ Salience may be

3 Waters/Williams 2010.

4 Ibid., Example 10.

5 Ibid., 9.4.

6 Ibid., 5.1.

7 Lerdahl 1989, 2001, Lerdahl/Jackendoff 1977, 1983, 1983/84, Schachter 1999a, 1999b, 1999c, and Rothstein 1981, 1989, 1990. The work of these scholars developed concurrently, their ideas are generally consistent with one another, and their ideas cross-fertilized. See Pellegrin 2013 for a detailed examination of the relationships among these writings (1–42, 108–125). Of these sources, Lerdahl 2001 uses the specific terms “salience” and “stability” the most extensively. Segall 2020 suggests the term “prolongational analysis” as a replacement for “Schenkerian analysis,” but prolongational analysis is deeply intertwined with rhythmic analysis, as this body of work demonstrates.

roughly considered as a measure of how perceptually prominent an event is within a given texture. The concept of salience encompasses a wide range of parameters, which may be broadly categorized as follows: first, those that are commonly studied using hierarchical levels, such as meter and grouping; second, those that are less frequently (or less independently) examined in such fashion, such as register, timbre, and dynamics; and third, parallelism (i. e., repetition).⁸ Salience is often affected significantly by changes in a given parameter; as Schachter has observed, “changes of texture, dynamics, and timbre can produce accents and groupings; they can, therefore, exert a significant influence upon the rhythmic design of a piece.”⁹

In this literature, salience is distinguished from stability, which is more directly related to pitch space, tonal closure, and prolongation. Lerdahl and Jackendoff write:

Broadly, the relative stability of a pitch-event can be thought of in terms of its relative consonance or dissonance. For example, a local consonance is more stable than a local dissonance, a triad in root position is more stable than its inversion, the tonic is the most stable harmony, the relative stability of two chords is a factor of the relative closeness to the tonic (or the local tonic) of their roots on the circle of fifths, conjunct linear connections are more stable than disjunct ones, and so forth.¹⁰

Musical events are not simply categorized as “salient” or “stable”; rather, both of these qualities are ever-present, in varying degrees. In other words, salience and stability are both relative conditions (as opposed to absolute), and form two independent continuums (as opposed to a single continuum with stability at one end and salience at the other end).¹¹

In the present essay, the concepts of salience and stability inform my work in five principal ways. Following is a brief overview; more detailed explanations occur later in the article.

1. *Lower versus upper chord tones*

Within the context of a single harmony, the upper chord tones – seventh and extensions – are relatively unstable, the lower chord tones are more stable, and the chord root is the most stable.¹² Any of these tones may or may not be salient when they are realized in performance as a chord voicing. Some tones may merely be implied. For example, in a rootless voicing the root is implied.

2. *Placement of chord tones in a chord voicing*

Notes at the top of a voicing are often segmented into a discrete triadic structure. This segmentation and placement in the upper register makes them more salient.¹³

8 A notable exception to this broad classification is Lerdahl 1987, which deals with timbre in hierarchical fashion.

9 Schachter 1976, 40. This idea is expressed in Lerdahl/Jackendoff 1983 as Grouping Preference Rule 3, which allows for changes of register, dynamics, articulation, and duration to influence decisions about grouping boundaries, which themselves then influence the time-span reductional process via the time-span reduction preference rules.

10 Lerdahl/Jackendoff 1983, 117–118.

11 This is not to say that salience and stability do not interact with one another. For examples of such interaction, see Pellegrin 2013, 6–7.

12 My approach to chord tones derives from Larson 1998, which in turn relies upon Strunk 1979, 1985, and 1996. See Pellegrin 2013 (132–142) for discussion. See McGowan 2008 for another perspective.

13 For a summary of how salience and register operate in Lerdahl/Jackendoff 1983, see Lerdahl 2001, 315.

3. *Solo melodic line versus rhythm section accompaniment*

The solo melodic line, compared with the accompaniment, is salient, but may be unstable. If the soloist is a pianist or guitarist, I consider the chords they play for themselves to be part of the accompaniment. (Sometimes chords are a central feature of an improvisation, but that is a special situation.)

4. *Stable norms versus salient deviations (SNSD)*

In mainstream jazz, the (hyper)metric, harmonic, and sometimes the melodic structure of the head – i.e., “the form” – is relatively fixed and typically recurs continuously during the improvised solos, creating an additional layer of stability and normativity over which the performance itself is superimposed. Deviations from the form are unstable, but may be salient, creating expressive contrast with the underlying structure. (However, not all deviations are salient, however.)

5. *Chord tones versus non-chord tones within the salient, superimposed layer*

Within the salient, superimposed layer described in the fourth point above, salience rather than stability is used to distinguish chord tones from non-chord tones. This idea comes into play in the Robert Glasper analysis appearing in the last major section of the article. Further explanation is provided there, and discussion of Joseph Straus’s well-known article on post-tonal prolongation is included as well.¹⁴

The first four points above are summarized in Table 1. (The fifth point requires more detailed explanation.)

	more stable	less stable	more salient	less salient
chord tones	lower chord tones	upper chord tones (7ths & extensions)	upper register, segmented	lower register, unsegmented
textural component			solo melodic line	rhythm section accompaniment
form	the formal repetitions underlying the actual performance	deviations from the underlying form	deviations are often salient	the formal repetitions underlying the actual performance

Table 1: An overview of salience and stability with respect to chord tones, texture, and form.

HARMONY VERSUS VOICING

In this article I use the terms “harmony” and “voicing” in a somewhat idiosyncratic way that requires explanation.

By “harmony,” I mean the root and quality – including alterations – of the “ideal” chord changes (after Henry Martin): generally, the chord changes performed or implied in the head.¹⁵ The presence or absence of extensions (upper chord tones) does not change

¹⁴ Straus 1987.

¹⁵ Martin 1996, 5–6. Chord changes are often modified from previous recordings of a tune, altered during the course of a given performance, and interpreted differently by different members of the ensemble (especially during the improvisations). The changes performed or implied during the head provide a baseline against which deviations may be compared and understood. Michaelsen (2018, 137) similarly observed, “musicians’ utterances during the head take priority over what they play at other times in order to determine a tune’s basic structure.”

the harmony unless an extension contains an alteration. Alterations matter because harmonies in jazz are often conceived of as “chord scales.”¹⁶ For example, “9” does not change the harmony, but “b9” does. I prefer not to include extensions when notating harmonies unless they change the chord scale, to avoid unnecessarily complicated and seemingly prescriptive chord symbols (see below). However, others often do indicate extensions that do not change the harmony.

By “voicing,” I mean the realization of a given harmony by a performer, composer, or arranger. In this article, I sometimes notate the chord tones present in a voicing as unordered pitch-class sets; e.g., {3, 5, 7, 9}, which indicates that the voicing contains the third, fifth, seventh, and ninth.¹⁷ A given harmony is not necessarily realized with a single simultaneity – it may be realized in multiple ways, it may be realized contrapuntally, or it may not be realized at all. Sometimes I may refer to “left-hand voicings” or “right-hand voicings,” meaning the left- or right-hand portion of a larger voicing played on the piano, or a voicing for one hand only. The study of chord voicings is also closely related to the study of melodic improvisation, as melodic lines often feature arpeggiations. (See, for example, Robert Glasper’s improvised melodic line in the analysis below.)

I distinguish between harmony and voicing because chord symbols are often intentionally general, leaving musicians to add or remove specific chord tones at will. If a lead sheet indicates Cm, that harmony may be realized with any combination of the root, third, fifth, seventh, ninth, eleventh, or thirteenth; i. e., any of the conventionally available chord tones.¹⁸ Conversely, when the given chord symbols are more specific, they are often interpreted more generally, and indicated extensions are not played.

One reason indicated extensions are not necessarily performed is that they are often more descriptive than prescriptive, serving to inform the player of what is occurring in the rest of the texture or ensemble. For example, if an extension is featured prominently in the melody of a standard, it usually appears in the chord symbol. If one is performing a solo rendition of the standard, then this extension appears “automatically” in the melody and does not need to be added elsewhere in the voicing. Similarly, if one is accompanying another musician, it is often not appropriate to double the tones of the melody; doing so may not only detract from the freshness and expressivity of the tone itself, but may also limit the other musician’s choices regarding articulation, intonation, timing, and special effects (slurs, smears, etc.).¹⁹

16 See Michaelsen’s (2018) article on chord-scale networks.

17 The order of pitch-classes in a voicing often does matter in this article, as I will consider the “upper structure” of voicings separately. However, when I use this particular notation, order does not matter.

18 Musicians may also add alterations at will, but typically take greater care in doing so to avoid unwanted dissonances with other players.

19 An analogous situation presents itself in continuo playing when a cadential suspension occurs in the figured bass, but is also featured in the soloist’s line. In such cases, continuo players often avoid doubling the suspension in the accompaniment due to questions of timing, ornamentation, and intonation, which is a special consideration when dealing with period instruments and temperaments. As another example, piano parts in big band charts are somewhat notorious for containing rapid successions of similar chord symbols, such as Cm13, Cm9, Cm7, and Cm11. The extensions provided in such chord symbols are more descriptive than prescriptive, informing the player of what is occurring in the rest of the ensemble. In my view, the harmony in such a situation may be regarded as C minor, and the player should add extensions at will (or simply lay out) rather than attempting to match those played by the rest of the ensemble (in which case they would barely be heard anyhow).

I also use the word “chord” in this article. This is a general term that can mean different things in different contexts. It may refer to a harmony, a voicing, or something else. For example, “chord changes” refers to harmonies, whereas “chord voicings” refers to voicings.

EXPLORING VOICINGS FEATURING TRIADS

In this section I will explore voicings that feature triads, demonstrating how a focus on voicings can open up new theoretical, analytical, and creative possibilities.

Voicings that feature triads are highly idiomatic in jazz starting around 1960, and three main types are discussed in the pedagogical literature, including Mark Levine’s influential treatises on jazz theory and jazz piano: slash chords, “So What” chords, and upper structures.²⁰ Slash chords consist of “a triad over a bass note” – with the triad usually being major and in second inversion – and Levine gives examples from the recorded canon of mainstream jazz (dating back to the 1950s) of every possible type of slash chord using a major triad.²¹ “So What” chords feature a second-inversion triad in the right hand and a fourth played by the left hand. This fourth may itself appear a fourth below the triad, as in the original recording of “So What” by the Miles Davis Sextet, but Levine explains that it may also appear at other intervals.²² The triad is typically major and the fourth is typically perfect, but the voicing is often planed diatonically, altering the qualities. Upper structures consist of “a triad over a tritone.”²³ In piano voicings using upper structures, the left hand plays a tritone – often the third and seventh of a dominant harmony – and the right hand plays a major or minor triad.²⁴

As a brief illustration of triadic voicings, Figure 1 provides an adaptation of Levine’s chart of the upper structures available for dominant harmonies. (He also discusses the use of upper structures on non-dominant harmonies, but states that they are most commonly heard on dominant harmonies.) The Roman numeral indications given underneath the

20 See Levine 1995 (chapter 5) for discussion of slash chords, Levine 1989 (chapter 12) for discussion of “So What” chords, and Levine 1989 (chapter 14) for discussion of upper structures. For a discussion of upper structures in the context of big band arranging, see Lindsay 2005 (chapter 20). For a comprehensive approach to upper structures, see Sifter 2011. For references to upper structures and slash chords in a more scholarly context, see Waters 2011. Waters 2005 discusses the voicings of “So What” in a section on modal harmony (335–336).

21 Levine 1995, 104.

22 “So What” appears on *Kind of Blue*, Columbia CS 8163 (1959, recorded 1959).

23 Levine 1989, 109.

24 Sifter 2011 is dedicated solely to upper-structure triads. Published around twenty years after Levine’s works, it generalizes the concept of upper structures and was published under the aegis of the Berklee School of Music, reflecting the approach taught at Berklee by her and probably others. Sifter applies the concept of upper structures to all types of harmonies, including diminished. Like Levine, she recommends placing the third and seventh in the left hand, but suggests playing fourths in the left hand as an alternative, entailing Levine’s “So What” chords in so doing. Her approach to the upper structures themselves is also broader. As she observes, “while some texts require all notes of the triad to be tensions in order to be called a UST [upper-structure triad], the definition used here is that a UST must have *one or more tensions*” (vi, emphasis original). In addition, she considers augmented and diminished triads as part of the repertoire of upper-structure triads. Sifter uses Roman numeral notation for upper structures that is similar to Levine’s.

voicings are not functional harmonic labels, but rather are a guide to where to place the triad, which is treated as a somewhat independent structure. Levine explains that “the upper structure number refers to the interval between the root of the triad and the root of the dominant chord.”²⁵ For example, the indication US \flat VI means to start a minor sixth above the root of the harmony and build a major triad from there.²⁶ This labeling system enables Levine to easily reference different upper structures, and to make memorable pedagogical statements such as the following: “These [...] three – II, \flat VI, and VI – are by far the most frequently played upper structures.”²⁷ To express the same idea using chord tones alone would be cumbersome, and probably less effective for a pedagogical work: “These [...] three – {9, #11, 13}, { \flat 13, 1, #9}, and {13, \flat 9, 3} – are by far the most frequently played upper structures.”²⁸

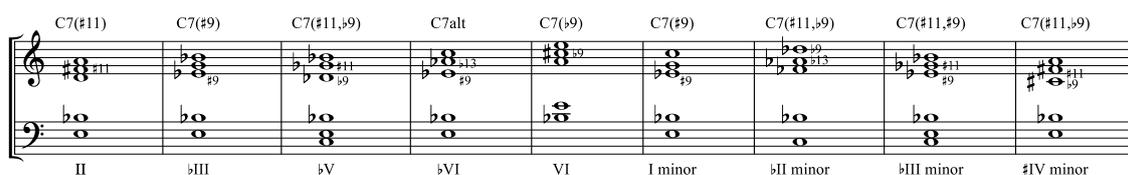


Figure 1: An adaptation of Figure 14–14 from Levine 1989 (119), showing the repertoire of upper structures available for dominant harmonies. Upper structures may also be used with other types of harmonies.

Simply put, it is common in jazz voicings for a major or minor triad to be placed at the top. With all three of these types of voicings, the triads are salient due to their placement, but may be unstable, as they are often comprised mostly or entirely of upper chord tones (sevenths and extensions). In addition, triads may be used similarly in the improvised melodic line, where they are typically more salient than accompanimental voicings, as in the Robert Glasper example discussed below.

Because so many voicings feature triads, a given triad may be used to (partially) realize numerous harmonies idiomatically; several such possibilities are shown in Figure 2. I am especially interested in the fact that triads may be utilized successively, creating a separate layer where the triads themselves relate to one another in intriguing ways. For instance, the salient, superimposed layer could contain parallel/leading-tone (**PL**) and leading-tone/parallel (**LP**) cycles, as in the Glasper analysis.

Figure 3 shows zero-sum **PL** and **LP** cycles using triads drawn from the Northern hexatonic system. Zero-sum voice leading results when the amount of voice-leading motion in one direction is balanced by the same amount of voice-leading motion in the opposite direction.²⁹

Figure 4 uses the first column of harmonies from Figure 2 to illustrate some of the possibilities inherent in the **PL/LP** cycles from Figure 3. (The harmonies in the left column of Figure 2 are no more important than those in the right column; the right column simply lists additional

25 Levine 1989, 109.

26 Levine only uses this upper-structure notation (e.g., US \flat VI) for dominant chords.

27 Levine 1989, 110.

28 At the same time, it is important to be aware of chord tones. Levine therefore continues by stating: “You can see why just by looking at their chord symbols: C7(#11), C7alt, and C7(\flat 9). The three most common alterations played on V chords are #11, alt, and \flat 9” (1989, 110). He also includes the chord-tone labels – for the altered tones only – on the original chart, to help connect the different varieties of upper structures with the distinctive alterations entailed by each.

29 See Pellegrin 2020 for a more detailed explanation of zero-sum voice leading and its relevant applications.

possibilities.) Any harmony in any column of Figure 4 may progress to any harmony in any other column using the zero-sum voice leading of **PL/LP** cycles in their voicings.

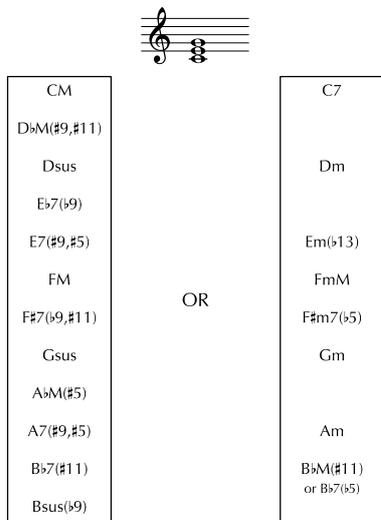


Figure 2: A C major triad may be used as a (partial) voicing for any of the harmonies shown. Triads usually appear at the top of a given voicing.

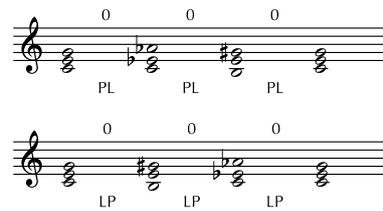


Figure 3: Parallel/leading-tone (*PL*) and leading-tone/parallel (*LP*) cycles drawn from the Northern hexatonic system. Voice leading sums to zero. Accidentals apply only to individual chords.

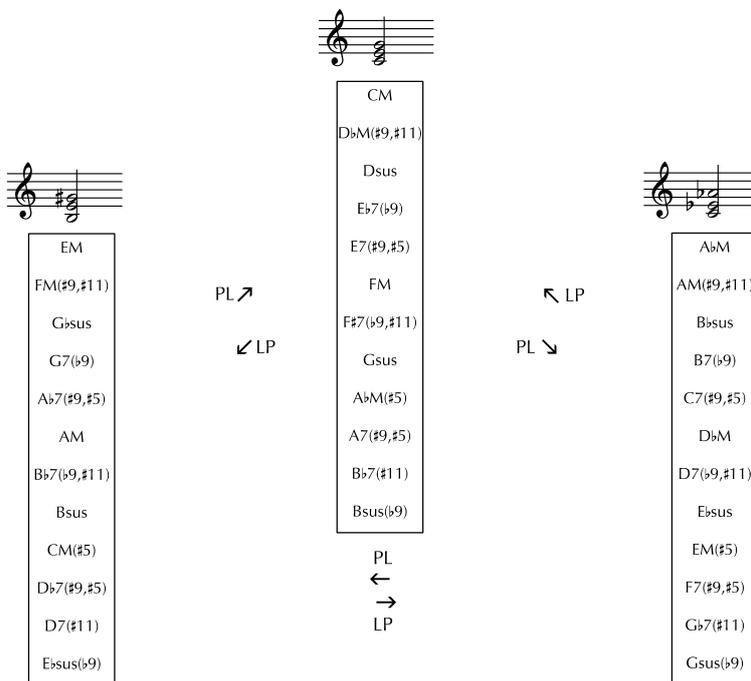


Figure 4: The triads from Figure 3 may be used as (partial) voicings for at least twenty-one different harmonies (Figure 2), twelve of which are shown here in each column. Any chord in any column may progress to any chord in any other column using the zero-sum voice-leading of *PL/LP* cycles.

Conceiving of triads in this abstracted way vastly increases their harmonic possibilities. Figure 4 illustrates that **PL** can model not only the progression of the triads themselves, but many other harmonic progressions (or a portion thereof) if the triads are superim-

posed over different roots, as is common in jazz harmonic practice after 1960. For example, when **PL** is applied to the C major triad in Figure 4, we move to the A-flat major triad, but each of these triads may be used as a voicing for any of the twelve harmonies shown beneath them. This yields a total of 144 possible progressions (12x12).³⁰ Moreover, Figure 4 omits the nine additional possibilities shown in the right column of Figure 2. If those are included as well, then a total of 441 possible harmonic progressions are modeled with **PL** (21x21).

Figure 5 provides another way of visualizing how neo-Riemannian operations with triads may be leveraged by modeling voicings. The diagram shows a portion of a *Tonnetz* where triads are considered as (partial) voicings, with several different harmonic possibilities indicated for each. One is free to construct harmonic progressions according to whatever criteria is desired – for example, that of functional tonality – but also has the option of superimposing transformations above them, as modeled here.

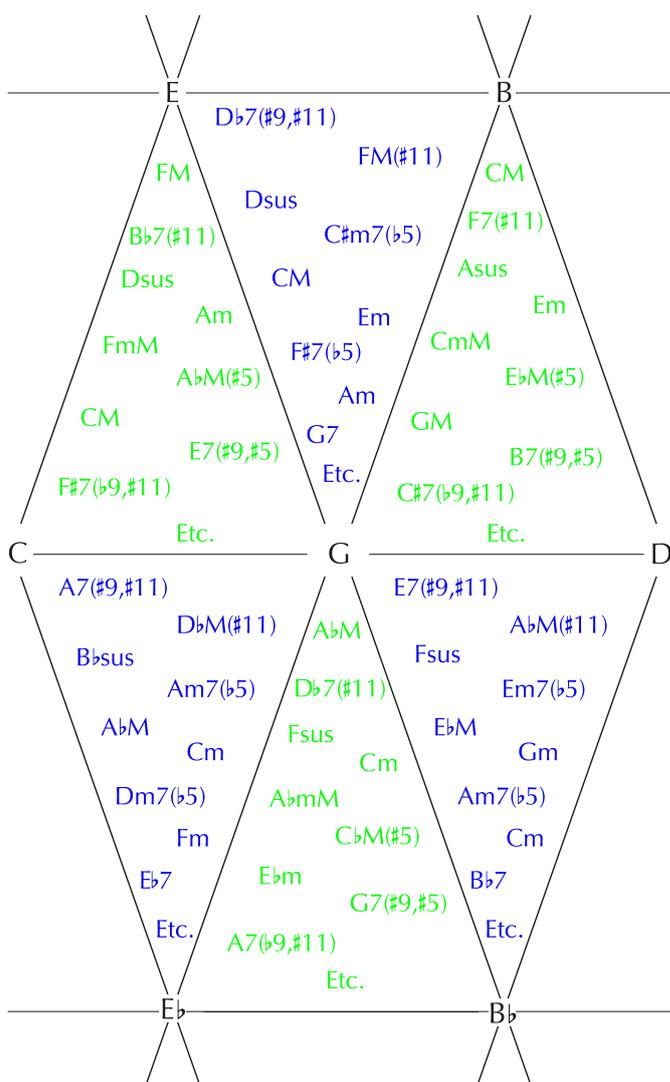


Figure 5: A *Tonnetz* showing several harmonic possibilities for each triad.

30 Some of these permutations would not involve a change of root, and therefore might not be regarded as “progressions” according to some definitions. However, in every case the chord scale does change. In the case of Bsus(b9) moving to B7(b9), one might think that it does not change, but Bsus(b9) typically implies B Phrygian or B Dorian (b2 (D acoustic), whereas B7(b9) typically implies B half-whole (Oct_(2,3)).

Curious about this vast array of possibilities, I imposed various sets of limitations to test whether **PL** cycles could be superimposed in different harmonic contexts while still using idiomatic voicings. All the contexts involve functional tonality, because the application of **PL/LP** cycles within the strict confines of functional tonality presents an inherent challenge. The findings below are presented in a spirit of exploration, and illustrate the flexibility of my approach.

The first harmonic context explored is that of purely functional tonality. The second context is that of ic4 cycles with local-level tonal progressions. Ic4 cycles are common in jazz after 1960, and figure prominently in John Coltrane's composition "Giant Steps" as well as Coltrane's substitution changes for ii-V-I progressions, known as "Coltrane changes."³¹ Finally, I will examine Coltrane's "Giant Steps" directly, which consists of local-level tonal progressions, but also illustrates how **PL/LP** cycles can theoretically occur simultaneously in the salient and stable layers.³² I do not contend that "Giant Steps" is performed in this way, although the individual voicings used are all highly idiomatic; rather, it is an exploratory, theoretical demonstration. By contrast, the Robert Glasper analysis later in this article demonstrates the actual usage of **PL** cycles in both layers by a celebrated jazz artist.

Figure 6 uses the triads of the zero-sum **PL** cycle as right-hand voicings for a functionally-tonal harmonic progression – I, V/V, V, bVI.³³ This same progression is then realized beneath using the **LP** cycle instead. The progression works with both the **PL** and **LP** cycles (with some minor differences in the extensions/alterations). While the resolution to bVI is not particularly common in jazz, the individual triadic voicings employed in the example are idiomatic and contain a wide range of extensions and alterations. Moreover, it should be observed that Levine's US bVI or US VI are used for most of the dominant harmonies, and these upper structures are two out of three that he identifies in the passage above as "by far the most frequently played," out of a total of nine dominant upper structures.³⁴ (Again, Levine only uses this notation for dominant harmonies.)³⁵

31 See Waters 2010 for more on ic4 cycles in jazz generally.

32 This article initially grew out of my research on John Coltrane's "Giant Steps," which appears in Pellegrin 2020. As such, several examples in the present essay use "Giant Steps" as a reference point and source of inspiration.

33 The left side of each diagram shows voicings with roots in the lower register. The right side of each diagram shows voicings more appropriate for settings where a bassist is present (though are also used in settings without bassists). Jazz voice leading is seldom discussed in the literature. But parallel or upwardly resolving sevenths seem fairly common, as they occur in left-hand shell voicings ({1, 7} or {1, 3}). I have, in any case, followed my ears in writing these examples, and worked within the strict limitations of the zero-sum cycles appearing in the right hand.

34 I use Levine's notation for upper structures in Figure 6, but sometimes add an additional note to the left-hand voicing.

35 A reasonable question to ask at this point is just what exactly it means to model only the upper layer of a progression, particularly considering the group-theoretic foundations of neo-Riemannian theory. I do not have a complete answer to this question. However, it should be noted that there are many circumstances, such as when triads are used in melodic improvisation (as in the Glasper analysis below), where the separation of the stable and salient layers is more pronounced than in the voicings presented here. Moreover, in the Glasper analysis I will be investigating both the salient and stable layers through the lens of neo-Riemannian theory. For me, the issue is one of audibility and creativity – if these ideas have aural or creative relevance, then they are worthy of study.

PL cycle:

CM D7(#11,♭9) G7(♭9) A♭M(#5) CM US ♯V US VI
 D7(#11,♭9) G7(♭9) A♭M(#5)

C: I V/V V ♭VI I V/V V ♭VI

LP cycle:

FM G7(♭9) C7(♯9,♯5) D♭M(#11,♯9) FM US VI US ♯VI
 G7(♭9) C7(♯9,♯5) D♭M(#11,♯9)

F: I V/V V ♯VI I V/V V ♭VI

Figure 6: Zero-sum *PL* (above) and *LP* (below) cycles from the Northern hexatonic system used as right-hand voicings for the same functionally tonal progression. Accidentals apply only to individual chords. Spelling of triads retained throughout to show *PL/LP* cycles.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio01a.mp3

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio01b.mp3

Audio Examples 1a and 1b: See Figure 6.

In Figures 7 and 8, ***PL/LP*** cycles in the right-hand are integrated within two tonic-dominant cycles labeled *ic4a* and *ic4b*, which I have written about previously.³⁶ Levine’s US ♭VI – again, one of the most common – is used *exclusively* for the dominant voicings in these examples, making them highly idiomatic. *ic4a* and *ic4b* cycles are defined as follows:

ic4a cycle = (M-D, 3), (D-M, 5), [...]

ic4b cycle = (M-D, 11), (D-M, 5), [...]

Specific major to dominant (M-D) and dominant to major (D-M) motions are indicated with the directed pitch-class interval from the root of the first chord to the root of the second chord. For example, (M-D, 3) indicates a major chord moving to a dominant chord located three semitones “higher” (clockwise), as in the FM to A♭7(♯9, ♯5) shown at the beginning of Figure 7.

In Figure 7, the ***LP/PL*** cycles in the upper stave progress through major thirds twice as quickly as the *ic4a* cycle itself, which contains two chords per key area. {1, 3, 7} voicings are consistently used in the left hand, in keeping with the sequential nature of the example. As heard in Audio Examples 2a and 2b, the progression may be played forwards or backwards to obtain ***LP*** or ***PL*** cycles, respectively.

36 Pellegrin 2020.

The musical score for Figure 7 consists of two staves. The top staff is labeled 'LP cycle' and contains a sequence of seven chords: FM, A \flat 7(#9,#5), D \flat M, E7(#9,#5), AM, C7(#9,#5), and FM. The bottom staff is labeled 'ic4a cycle' and contains a sequence of seven chords: F, D \flat , A, and F. Brackets below the bottom staff group the chords into four pairs: (F, D \flat), (D \flat , A), (A, F), and (F, D \flat). Arrows on the left and right sides of the top staff indicate the direction of the LP cycle.

Figure 7: Zero-sum *PL/LP* cycles in the right hand progress through major thirds twice as quickly as the *ic4a* cycle itself, which contains two chords per key area. {1, 3, 7} voicings are consistently used in the left hand, in keeping with the sequential nature of the example. Accidentals apply only to individual chords. Spelling of triads retained throughout to show *PL/LP* cycles.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio02a.mp3

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio02b.mp3

Audio Examples 2a and 2b: See Figure 7.

In Figure 8, *PL/LP* cycles are integrated within *ic4b* cycles in a different way: the cycles here progress through major thirds at the same rate, though out-of-phase with each other, as illustrated by the brackets. {1, 3, 7} voicings are again consistently used in the left hand. As heard in Audio Examples 3a and 3b, the progression may again be played forwards or backwards to obtain *LP* or *PL* cycles, respectively.

The musical score for Figure 8 consists of two staves. The top staff is labeled 'LP cycle' and contains a sequence of seven chords: FM, E7(#9,#5), AM, A \flat 7(#9,#5), D \flat M, C7(#9,#5), and FM. The bottom staff is labeled 'ic4b cycle' and contains a sequence of seven chords: F, A, D \flat , and F. Brackets below the bottom staff group the chords into four pairs: (F, A), (A, D \flat), (D \flat , F), and (F, A). Arrows on the left and right sides of the top staff indicate the direction of the LP cycle.

Figure 8: Zero-sum *PL/LP* cycles in the right hand integrated within *ic4b* cycles. Here, the major-third cycles progress at the same rate, though out of phase with each other, as illustrated by the brackets. {1, 3, 7} voicings are again consistently used in the left hand. Accidentals apply only to individual chords. Spelling of triads retained throughout to show *PL/LP* cycles.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio03a.mp3

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio03b.mp3

Audio Examples 3a and 3b: See Figure 8.

“Coltrane changes,” which are prominent on “Countdown,” serve as a standard reharmonization tool that enables jazz improvisers and composers to embellish ii-V-I progressions occurring in any context with *ic4a* cycles.³⁷ Figure 9 applies “Coltrane changes” to a ii-V-

37 “Giant Steps” and “Countdown” appear on *Giant Steps*, Atlantic 1311 (1960, recorded 1959). Coltrane experimented with *ic4* substitution changes in improvisations, compositions, and reharmonizations for some years during the late 1950s before bringing them to the broader attention of the jazz world with the album *Giant Steps*. In “Countdown,” “Coltrane changes” are applied to the well-known composition “Tune Up,” which is mostly comprised of ii-V-I progressions. In “Giant Steps,” Coltrane also employs *ic4* cycles, but does not use them to elaborate ii-V-I progressions; rather, the concept of *ic4* cycles is ab-

I progression in D major. The substitutions changes chromatically embellish the underlying progression and do not affect its overall functionality. The superimposed **PL/LP** cycles shown in Figures 7 and 8 could be applied to any ii-V-I progression in this way.

a)

Em7	A7	Dmaj7	Dmaj7	
ii	V	I		

b)

Em7	F7	Bbmaj7	Db7	Gbmaj7	A7	Dmaj7	
	V	I	V	I			
ii				V	I		

Figures 9a and 9b: “Coltrane changes” applied to a ii-V-I progression in D major. The substitutions chromatically embellish the underlying progression and do not affect its overall functionality.

Having seen how **PL/LP** cycles may be integrated within both ic4a and ic4b cycles, it is now possible to examine “Giant Steps” in similar fashion. Figure 10 gives a realization of the “Giant Steps” harmonic progression using zero-sum **LP** cycles from the Southern hexatonic collection in the right hand (following Richard Cohn), and {1, 3, 7} voicings from the Western nonatonic collection in the left hand (following Matthew Santa).³⁸ The **LP** cycles progress through major thirds twice as fast as the ic4a cycle in the first half, but progress at the same speed as the ic4b cycle used in the second half.³⁹ The switch from asynchronicity to synchronicity is possible because the **LP**-cycle voicings (upper staff) operate on a separate level than the ic4 cycles of the underlying harmonic progression (lower staff).⁴⁰

stracted and used as the basis for the composition itself. For more on ic4 cycles in “Giant Steps,” see Pellegrin 2020, 31–33.

38 Cohn 1996; Santa 2003. Santa presents nonatonic systems that are an extension of Cohn’s hexatonic systems, and that use the same geographic labeling system. The nonatonic collections corresponding to Santa’s nonatonic systems are equivalent to the third of Messiaen’s modes of limited transposition (1944, 58–63) (also see Demsey 1991, 172–173; and Jaffe 1983, 170). Santa’s nonatonic systems use {1, 3, 5} voicings for major harmonies and {1, 3, 7} voicings for dominant harmonies. All pairs of voicings in his original nonatonic systems possess zero-sum voice leading. I have altered his systems here by using {1, 3, 7} voicings for the major harmonies; therefore, zero-sum voice leading does not occur in the lower stave of this example. For more on nonatonic collections and their relationships with hexatonic collections, see Pellegrin 2020, 8–15.

39 I eliminated the supertonic harmonies from this realization mainly because their presence interferes with the perception of these different **LP**-cycle speeds. Each supertonic harmony may in fact be convincingly realized in the right hand with two different triads from the **LP** cycle. (However, some such voicings sound better than others due to the inversion of the triad.) The supertonic harmonies have also been omitted due to their interchangeability with dominant harmonies in this context; see Pellegrin 2020, 23 for more. For several other realizations, some with supertonic harmonies and some without, see *ibid.*, 21–38.

40 While it would be tiresome to do so for very long, the **LP** cycles in the right hand could be used for improvisation. For example, adding a ninth to each triad itself produces pentatonic cells which work with the harmony throughout the realization. (This is the same pentatonic cell that Coltrane used frequently on the original recording of “Giant Steps,” except that he used it as chord tones 1235 on major harmonies.)

Figure 10: A realization of “Giant Steps” using zero-sum *LP* cycles from the Southern hexatonic collection in the right hand, and {1, 3, 7} voicings from the Western nonatonic collection in the left hand. The *LP* cycles progress through major thirds twice as fast as the ic4a cycle in the first half, but progress at the same speed as the ic4b cycle used in the second half. Accidentals here apply to whole measures, as per usual practice. Spelling of triads retained throughout to show *LP* cycles.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio04.mp3

Audio Example 4: See Figure 10.

Figure 11 shows the opening of “Giant Steps” (ib4a cycle) realized with two different zero-sum cycles: an *LP* cycle from the Southern hexatonic system and a cycle from the Western nonatonic system.⁴¹ The Western nonatonic cycle (lower staff) mostly uses lower chord tones, defining the harmony with stable tones. If one hears this cycle in isolation, it fails to capture the richness of jazz harmonic practice (Audio Example 5a). However, it is not intended to, and instead provides a model of the locally-tonal harmony. The Southern hexatonic *LP* cycle (upper staff) uses a combination of lower chord tones, extensions, and alterations. Heard alone, it fails to define the harmonic progression of “Giant Steps” (Audio Example 5b). The cycle is either heard as F#M-BbM-DM, which is unrelated to the chord changes here, or, if one is open to the possibilities illustrated in Figure 4, then the cycle represents hundreds of different progressions. The *LP* cycle in this harmonic context is thus unstable, but is salient due to its idiomatic placement at the top of the voicing.⁴²

41 In this example, the stable layer is part of the complete voicing that is used to realize the harmony. Later in this article, I will present examples where the stable layer corresponds to the abstract, unrealized harmony.

42 The slight overlap between the two layers is not necessary, but is intentional, as discussed below.

Figure 11 shows two staves of music for the opening five chords of "Giant Steps": B, D7, G, B \flat 7, and E \flat . The top staff, labeled "Salience", uses a Southern Hexatonic Cycle (LP) and the bottom staff, labeled "Stability", uses a Western Nonatonic Cycle. The chords are spelled with triads to show the LP cycles. The notes in the Salience staff are B, D, F# for B; D, F, A \flat for D7; G, B, D for G; B \flat , D \flat , F \sharp for B \flat 7; and E \flat , G \flat , B \flat for E \flat . The notes in the Stability staff are B, D, F# for B; D, F, A \flat for D7; G, B, D for G; B \flat , D \flat , F \sharp for B \flat 7; and E \flat , G \flat , B \flat for E \flat . The labels "LP / Southern Hexatonic Cycle" and "Western Nonatonic Cycle" are on the right.

Figure 11: The opening five chords of “Giant Steps” (ib4a cycle) realized with two different zero-sum cycles: a salient *LP* cycle from the Southern hexatonic system and a stable Western nonatonic cycle. Accidentals apply only to individual chords. Spelling of triads retained throughout to show *LP* cycles.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio05a.mp3

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio05b.mp3

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio05c.mp3

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio05d.mp3

Audio Examples 5a–d: See Figure 11.

The two staves work together. The stable layer provides meaning to the salient layer – partly through tonal syntax in this particular case – while the salient layer enriches the stable layer.⁴³ This article focuses on local-level relationships, but salience and stability operate the same way in broader contexts, where tonal closure and resolution ultimately give meaning to events of various scale which are salient but unstable. For example, Lerdahl and Jackendoff cite a dissonant climax from the first movement of Beethoven’s *Eroica* Symphony which they describe as being “perhaps the most striking moment” in this movement. Although this climax is very salient, its harmonic instability decreases its structural importance: “This event resolves into (i. e., is less stable than, and hence structurally less important than) the dominant. [...] Thus the chord [...] despite its conspicuousness, would be deeply subordinate within a reduction of the whole movement. [...] The tension of this moment is due in part to the disparity between its surface salience and its reductional status.”⁴⁴ Schachter describes each successively higher structural level as a “horizon that clarifies and gives meaning to the level beneath it.” In this case, the dominant provides meaning to the subordinate dissonant climax.⁴⁵

Because the two layers in the diagram overlap, it is necessary to either play the lower staff down an octave to clearly perceive both levels simultaneously, or quickly roll the lower staff followed by the upper staff to make the overlap audible (Audio Examples 5c and 5d). The latter procedure captures the expressivity of the clusters created by the overlap in the middle of the complete voicing.

PL cycles are certainly not the only superimposed progressions worthy of study, but they are relevant to the Glasper analysis below. In a forthcoming work, I explore other superimposed progressions, as well as the possibilities of superimposed seventh chords and ninth chords.⁴⁶

43 Sifter (2011, vi) expresses a similar idea in a pedagogical context: “USTs [upper-structure triads] are played in the RH on top of ‘chord sound,’ generally the guide tones (3 and 7) plus one other note (9, 5, or 13) in the LH. The guide tones express the chord quality, while the UST adds color.”

44 Lerdahl/Jackendoff 1983, 109.

45 Schachter 1999d, 302. In a jazz context Steve Larson has written: “A dissonance derives its meaning from more stable pitches at deeper structural levels” (1998, 213).

46 The forthcoming essay will most likely appear in a volume published by Vernon Press, edited by Bozhidar Chapkanov.

STABLE NORMS AND SALIENT DEVIATIONS

In this section, I will integrate the preceding discussion of harmonies and voicings within a broader model for jazz listening that I call “Stable Norms and Salient Deviations” (SNSD). One might ask why I use this model rather than simply refer to the technique of superimposition. There are three primary reasons for this.⁴⁷

First, as explained below, I consider the model to apply to the performance itself, the composition itself, and to the relationship between the performance and the composition. The SNSD model captures more details of the complex layers of structure in jazz.

Second, when jazz musicians and writers refer to the technique of superimposition, they generally refer to larger or more elaborate musical ideas, such as superimposing ideas or quotations in a different key or meter for several measures. The (salient) deviations to which I refer include these larger ideas, but they also include smaller musical ideas that might be expected in a “syntactical” performance.⁴⁸ Therefore, a broader category of events is entailed by the SNSD model. For example, the cymbal hit discussed in the Glasper analysis (Figure 20) is only a single, brief event. I do not believe that other commentators would refer to that as superimposition. However, it is an example of a salient deviation.

I do consider these salient deviations to be superimposed over stability. Therefore, I do use the term “superimposition” in the diagrams presented below. But this usage of the term “superimposition” describes the mechanism through which deviations are heard and understood, rather than a performance technique.

Third, my specific choice to use the terms salience and stability is due to my analytical orientation around the rhythmic work of Lerdahl, Lerdahl and Jackendoff, Schachter, and Rothstein, as referenced above. The methodological framework of structural layer analysis is rigorous and detailed, and is often therefore appropriate when an analysis seeks to account for every note of a composition or performance. For example, in the Glasper analysis below, it is necessary to establish a methodology for the reduction of Glasper’s solo melodic line to a triadic structure. One cannot simply “reduce” a florid improvised melodic line to a triadic diagram without a coherent methodology.

Part of the process of understanding jazz is hearing the stability that underlies the salience. This can be challenging, even during the head, but is especially so after the head has been presented.⁴⁹ (In the case of standards, liberties may already be taken with the

47 Scholars such as David Morgan (2000), Waters (2011), and Brian Levy (2020) have used the term “superimposition.” Levy also uses the term “substructure” to refer to the underlying form. Iyer 2002 refers to rhythmic “deviations” in the same way that I do. Also see Iyer 1998. Other work that is consistent with my observations includes Waters 1996, Love 2013, and Smither 2021.

48 Simpson-Litke/Stover 2019 have discussed salsa clave rhythms – which appear as “syntactical” comping patterns in jazz – and the problem of whether or not they are organized by and syncopate with the meter (creating what I would call “salient deviations”) or help form the meter (creating what I would call “stability”). See especially pages 77–78.

49 The “head” refers to the presentation of the theme, which usually occurs at the beginning and end of a performance in mainstream jazz.

head.)⁵⁰ In jazz, the (hyper)metric, harmonic, and sometimes the melodic structure of the head – i. e., “the form,” as jazz musicians often refer to it – typically recurs continuously during the improvised solos, creating a layer of stability and normativity, over which the solos and accompaniment are then superimposed.⁵¹ Elsewhere I have written:

In order to follow the form (as listener or performer), one must continually hear beyond a thicket of events that may be salient but which frequently mask, or conflict with, the stable underlying structure. For example, the stability of the harmonic structure may be obscured by extensions and alterations, the stability of cadential closure may be obscured by emphasis on less stable harmonies, the stability of the meter may be obscured by syncopation and metric displacement, and the stability of the phrase structure may be obscured by hypermetric displacement and improvisational phrasing across hypermetric barlines. The constant comparison of two simultaneously occurring layers – stable norms and salient deviations – throws the contrast between the two into relief. (If one is not following the form on some level, then this expressive contrast will not be perceived.)

The more salient a deviation is, the more it challenges our ability to perceive the form [...]. The most skillful jazz musicians are capable of creating salience-based illusions so powerful that even very experienced listeners may have difficulty following the stable underlying form.⁵²

The SNSD model is illustrated in Figure 12. Note that the heading “harmony” is meant in a general sense. Figure 12, however, is a simplified diagram that collapses the distinction between performance and composition. A fuller picture is presented in Figure 13. Here, the model is partitioned into two larger levels of salience (performance) and stability (composition). The composition as a whole is stable because it is a fixed reference point for listeners and performers. However, the composition is not salient because it is merely implied or referenced during performance. (A jazz composition, even the head, is not realized by playing the lower chord tones on downbeats and executing the melody as written; rather, the composition is interpreted. This is one reason that Garrett Michaelsen

- 50 Liberties are often taken with originals as well, but it may be more difficult for a listener to know when this is taking place, if the composition is not previously familiar. There is also the question of what specifically constitutes the composition: (1) a lead sheet copyrighted by the composer (problematic because it is often unknown what written music, if any, musicians had in front of them at a given recording session); (2) a note-for-note transcription of a canonical recording (problematic since alternate takes and live recordings generally differ greatly in many respects); or (3) a lead-sheet style transcription of the recording. The last option may seem reasonable, but can also be problematic. For example, in his work with the second classic quintet of Miles Davis, bassist Ron Carter sometimes plays just the seventh in the bass, even during the head, and sometimes even plays the “wrong” seventh, apparently with intention. Miles Davis has stated, “Ron would start playing major sevenths in the bass and he and Herbie [Hancock] would lock that up and Tony [Williams] would dig it and you know Wayne [Shorter] and I dug it, too” (1990, 276). This quotation somewhat implies that Hancock would play major sevenths to match Carter’s sevenths, but I have found instances where Hancock’s and Carter’s sevenths are not consistent (which could still be intentional on the part of one or both players).
- 51 Michaelsen’s (2018) concept of chord scales is again useful as we consider what constitutes the form; he speaks of them as being “abstract potential macroharmonies” (137). In the case of standards, or other well-known jazz tunes, the head is often not presented straightforwardly, and may even be omitted. Before the advent of the long-playing record, this was sometimes done to save time, as the tunes were so well-known by the public that they were recognizable even when the theme was only referenced subtly during improvisation. See note 60 for more.
- 52 Pellegrin 2016. Similarly, Rothgeb (1997) wrote in a Schenkerian context that “salient features can mislead the ear” (186).

refers to jazz compositions as “tunes,” as per jazz parlance.)⁵³ In addition, the composition has its own interactions of salience and stability, such as metric displacement and syncopation in the theme or hits, or irregular phrase structure occurring within an otherwise normative environment of recursive, powers-of-two units.⁵⁴

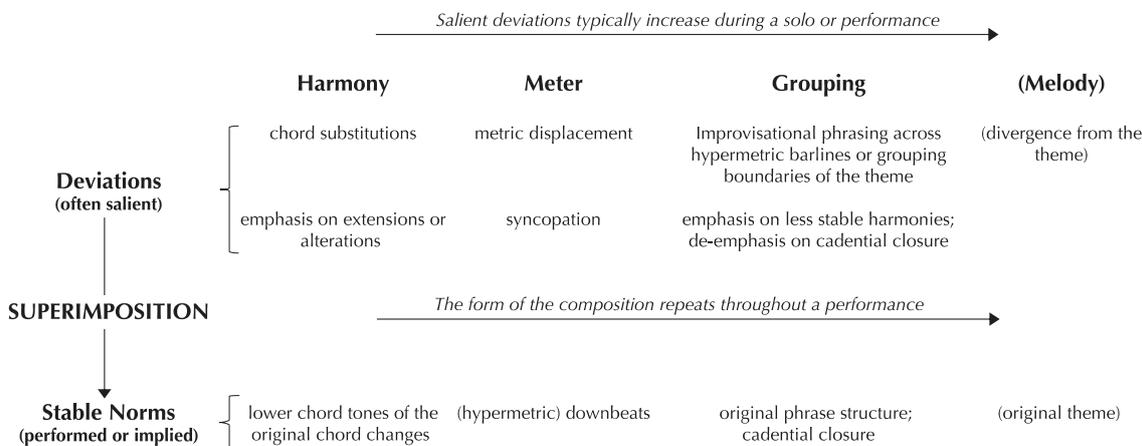


Figure 12: The simplified SNSD model.

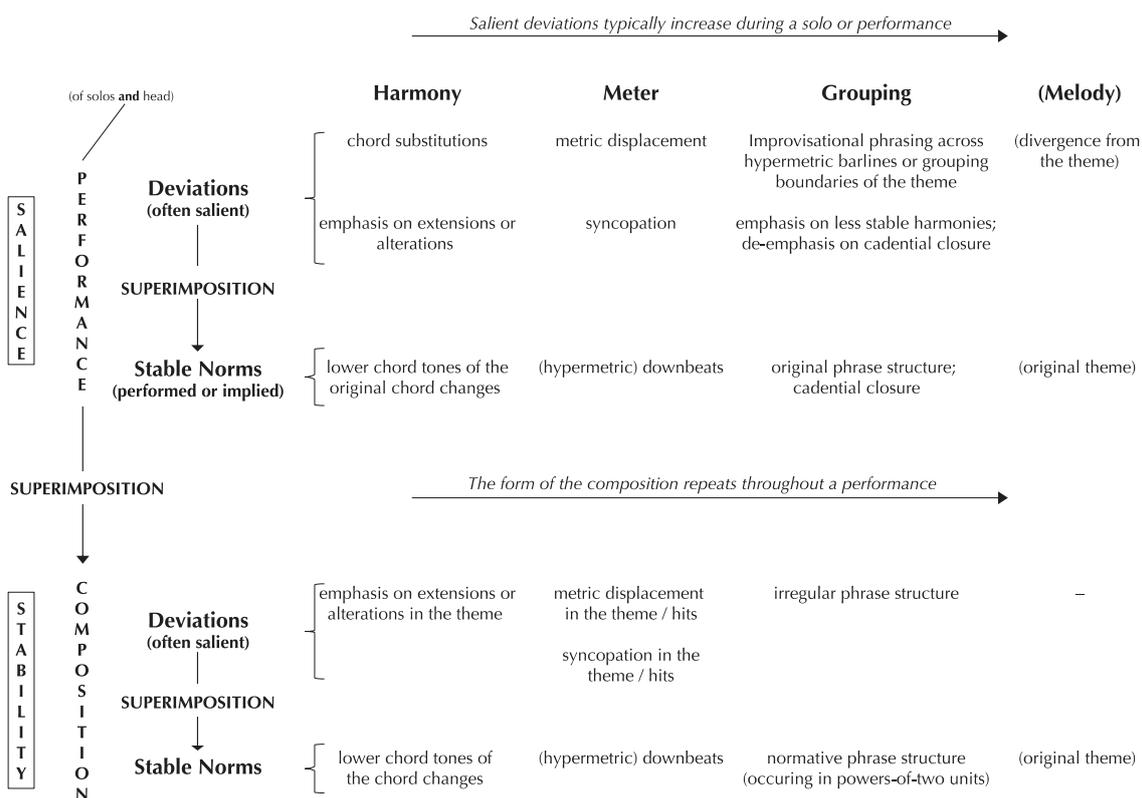


Figure 13: The SNSD model.

53 Michaelsen 2018, 124n1, also see note 51, above.

54 The term “melody” is in parentheses in the diagrams because it was common starting around 1940 for improvisers not to reference the theme, in which case the melody is a moot point with respect to the improvised solos. Nevertheless, many artists do reference the theme, and when they do it is a powerful way of connecting with the stable underlying form. In addition, the SNSD principle still applies to performances of the head, where the theme is performed with varying degrees of strictness.

Not all deviations are salient, or salient to the same degree. An example of a less salient deviation would be the snare drum “chatter” that is a basic component of modern jazz drumming. Snare chatter features many rapid notes, often syncopated, played at a quieter dynamic level. These notes are certainly audible, but they are quieter and more diffuse in effect than a crash cymbal hit at the end of a fill or the technique of “dropping bombs,” where the drummer plays loud bass drum hits (sometimes with the snare drum) at unexpected moments.

A more detailed explanation lies outside the scope of this article. But these complexities are part of what makes jazz analysis so challenging, as well as misunderstood. This is particularly true: (1) when improvisations are studied in addition to the composition; and (2) within the context of a comprehensive, structural-layer analysis, where the relative weight of salience and stability must be considered at every structural level.

TRANSFORMATIONAL COUNTERPOINT IN ROBERT GLASPER’S IMPROVISATION ON “NORTH PORTLAND”

The remainder of the article examines Robert Glasper’s composition, “North Portland,” and a passage from one of his improvisations on the piece, that appear on *Canvas*, his 2005 debut album for Blue Note Records. In a review appearing in the *New York Times*, Glasper was described as “probably the most prominent jazz musician of his generation.”⁵⁵ This statement could be misunderstood, as Glasper is still not a household name among traditional, mainstream jazz audiences. He has, however, been followed closely by more progressive jazz listeners and has been influential in the realm of popular music, working extensively in the R&B, neo-soul, and hip-hop idioms and winning the Grammy award for Best R&B Album with his 2012 release, *Black Radio*. This and other albums featured collaborations with numerous popular-music vocalists, disseminating widely Glasper’s distinctive sound. The quotation above is clarified by this context, as well as by Parker Hall, who describes Glasper as “the most important musician who doesn’t have to hide in public” and as “one of the unsung architects of modern black American music.”⁵⁶ Hall also states that “the popularity of record labels like Flying Lotus’s Brainfeeder, and of artists like Kendrick Lamar and Chance the Rapper, was built on a sound Glasper helped pioneer in the past 20 years.”

While Western methods have often claimed analytical authoritativeness, my approach contributes to the destabilization of this dynamic. First, there is the question of the degree to which salience and stability are valued in a given analysis relative to one another, a matter that can be particularly difficult to resolve in music that is neither strictly tonal nor atonal, as is the case here. Second, my analysis overall places significant weight on salience, which itself is a more subjective criterion than stability. We should also bear in

55 Russonello 2018.

56 Hall 2016.

mind that the recording of “North Portland” examined below represents only one performance among countless given by Gasper.⁵⁷

The analytical approaches employed below still only represent one way to consider Gasper’s performance, and it must be remembered that Western notions of coherence and unity are not necessarily valued by jazz artists in the same way that classical artists value them. Nevertheless, it would be a mistake to assume that my observations are merely an imposition of ideas developed by Heinrich Schenker and Hugo Riemann. Such thinking would play into long-standing stereotypes about jazz musicians – particularly African-American jazz musicians – that their music is based on natural talent rather than hard work.⁵⁸

Many jazz musicians, myself included, do aim to play intuitively when performing or recording, but also develop techniques and ideas in the practice room. I find it impossible to believe that Gasper is unaware of the **S** transformations that are a significant part of the signature style he has developed, however he may personally conceive of them.⁵⁹ (It is also possible that he is aware of the term “slide,” and it is wrong to simply assume that he is not.) Similarly, I find it impossible to believe that Gasper is unaware of the idea of outlining triads in his right hand, since he frequently uses this technique. And I find it impossible to believe that Gasper could be unaware that these triads are often comprised of upper chord tones, because a triad comprised of lower chord tones would produce a completely different sound. Naturally, Gasper would not wish to always move his right hand in parallel with the lower chord tones; thus, the idea of counterpoint comes into play.

I am not arguing that Gasper consciously calculated neo-Riemannian transformations and counterpoints in real time while recording “North Portland,” using the language of Western, academic music theory. But the truth of the matter is surely complex, and if we avoid acknowledging these elements in Gasper’s work, simply because academic theory derives these ideas from Schenker and Riemann, we not only perpetuate the myth about talent, but also the myth that jazz is merely a sensuous, “exotic” surface with no deeper-level organization or meaning.

As a brief sidenote, I suggest listening to the examples below through a pair of quality headphones. Due to the prevalence of rootless chord voicings in jazz and other factors, the stable layer, to the extent it is articulated, is most typically projected most clearly by the bass. However, unlike a bowed bass, the sound of a plucked acoustic bass lacks high overtones and therefore is particularly difficult (or impossible) to hear on laptop or smartphone speakers – the salience of the bass is decreased. Contemporary modes of listening therefore make it far less likely that audiences perceive the expressive contrast between the salient surface and the underlying form. This exacerbates the pre-existing issue that

57 These and other related points are discussed in Boyle 2021 (paragraphs 2.1.1–2.1.6), including the preference some jazz musicians have for the term “Black improvisational tradition,” the process-mediated nature of improvisation, and issues with transcriptions. See note 69, below, for more on the subjectivity of salience. See Pellegrin 2013, 145–146, for more on salience and transcriptions. See Pellegrin 2013, 145 ff. for a Thelonious Monk analysis based on salience, which features multiple interpretations and discusses salience and transcriptions. (A revised version of this analysis will likely appear in *Jazz Perspectives* in 2023.)

58 See Chevan 2001, 225. I discuss this more extensively in a forthcoming work on segregation in college music curricula.

59 See Baker 2019 for more on slides in Gasper’s music.

today's listeners are not familiar with the tunes from the Great American Songbook that are used as the stable form in many canonical jazz recordings (where the tune itself is sometimes omitted to save time).⁶⁰

The A section of "North Portland" is typical for Glasper in its lack of a clear tonal center, its avoidance of dominant harmonies, its tertian melodic structures, and its emphasis on **S** and **LP/PL** transformations.⁶¹ Figure 14 describes the harmonic motion of the stable chord tones (root, third, and fifth) using neo-Riemannian operations. (The chord symbols may appear to indicate these stable triads but they do not; rather, the chord symbols indicate the harmonies, which may be realized with upper or lower chord tones.) Major and minor harmonies are used exclusively, as is often the case in Glasper's music.

Figure 14: Neo-Riemannian operations in the stable chord tones (root, third, and fifth) of the A section of Robert Glasper's "North Portland," *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005 (see Audio Example 6 and Video Example 1).

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio06.mp3

Audio Example 6: Robert Glasper, "North Portland," *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005, 0'00"–0'26" (see Figures 14–16).

Plotting these triads on a *Tonnetz*, as in Video Example 1, illustrates how the A section is structured around interval-class four (ic4). (This can be seen in the center and right "columns" that emerge in the video.) As we will later see, ic4 triadic motion plays a significant role in Glasper's improvisation as well, not only in the underlying harmonies, but also in the melodic lines he superimposes over them.

📺 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Video01.mp4

Video Example 1: Robert Glasper, "North Portland," *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005, 0'00"–0'26" (see Figure 14).

60 For example, Coleman Hawkins's 1939 performance of Johnny Green's "Body and Soul" was made before the advent of the long-playing record, when a given song was limited to three or four minutes (or had to be split between sides). "Body and Soul" is a ballad, so there was only time to play through the form twice. Hawkins chose to improvise from the start, although he referenced the melody in his improvisation. (The theme may also have been omitted because the recording was impromptu (Chilton 1990, 162–63).) The recording was widely noted, and in some cases criticized, for its absence of a clear melodic statement. Nevertheless, Hawkins's complex improvisation was not only influential among jazz musicians, but also "adored [...] by the general public" (Chilton 1990, 162), "a commercial [...] success" (Brown 2004, 69), and "became an instant hit with [...] the general public" (Gioia 2016, 162). This mass appeal can be accounted for by recognizing that the "missing" theme to Hawkins's variations was effectively supplied by contemporaneous popular culture, existing prior to Hawkins's interpretation in the form of live performances and other recorded renditions of the song.

61 The Slide transformation (**S**), occurs when the third of a major triad is held constant while the root and fifth "slide" against it by half step to create a minor triad, or vice versa from minor to major. **PR**, which appears in Figure 14, denotes the successive application of the Parallel (**P**) and Relative (**R**) transformations.

The opening melodic gesture (mm. 1–2) is an excellent illustration of why salience must be taken into account in conjunction with stability. The **S** transformation occurs when the third of a major or minor triad is kept as a common tone and the root and fifth slide chromatically, as shown in the stable, implied layer of Figure 14. Here, however, the third of EM and fm, G#, *itself* slides chromatically down to G in the theme, counterpointing the bass slide from E to F with contrary motion. G# is still a common tone between EM and fm, but this common tone is buried in Gasper’s quiet, left-hand chord voicings (if it is played at all). The common tone is implied by the progression, in any case.

In mm. 3–4, a sequence occurs in the melody, each iteration of which articulates a descending major triad (Figure 15). These major triads are salient due to their placement in the melody, but are comprised almost entirely of unstable chord tones. The triads are ic4-related – moving from B major to G major – effecting a **PL** transformation that complements the **LP** transformations found in the stable chord tones during the A section. However, at this specific moment in the A section, the stable layer features the **S** transformation rather than an **LP** transformation. The **PL** transformation among the salient, but unstable, chord tones of the theme is therefore counterpointed by the underlying **S** motion. Moreover, this particular juxtaposition is one that Gasper develops with precision during his improvisation.⁶²

Figure 15: **PL** in the melody counterpointing **S** in the stable chord tones of “North Portland” (A section), *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005 (see Audio Example 6).

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio06.mp3

Audio Example 6: Robert Gasper, “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005, 0’00”–0’26” (see Figures 14–16).

Before turning to the improvisation, it will be helpful to get a more detailed picture of how this melody is structured, and the types of motives Gasper is working with. The methodology employed is only discussed briefly here, but will be clarified later. Figure 16 provides a salience-based analysis of the A section of “North Portland,” highlighting its largely tertian organization. The notational symbols used are assigned a meaning specific to this analysis: (1) *slurs* are used only to show tertian structures occurring within each individual measure; (2) one *stem* has been assigned per measure, based on local-level salience conditions; (3) each stem is then connected to another stem with a *beam*, indicating tertian structures occurring between measures; and (4) the *dashed slur* is used to indicate pitches associated with one another on a broader scale.⁶³

62 Baker 2019 analyzes the head of “North Portland” with $ic_{3/4}$ cyclic slides that are essentially equivalent to Callender’s (2007) *Slide* transformation. Baker considers all the chord tones in Gasper’s major and minor harmonies as part of $ic_{3/4}$ cycles. My approach differs in that I separate the chord tones into salient and stable layers.

63 One slur is shown in parentheses because it is a somewhat ambiguous situation.

Stems = one per measure, based on salience
 Slurs = tertian structures occurring within measures
 Low beams = tertian structures occurring between measures
 Dashed slur = pitches associated with one another on a broader scale
 MP = motivic parallelism

Figure 16: Tertian structure in the A section of “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, © 2005 (see Audio Example 6).

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio06.mp3

Audio Example 6: Robert Glasper, “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, © 2005, 0’00”–0’26” (see Figures 14–16).

The cyclical tonal nature of the A section is reinforced with a melody that begins and ends with the same pitch class, B. B is also present melodically in every measure except m. 2, as it is common to all the harmonies (including extensions) other than Fm. In addition, a whole-note B occurs on the hypermetric downbeat in m. 5, delineating the midpoint of the melody. In the first half of the A section, the octave-space between these B’s is traversed with descending thirds; in the second half, descending thirds form a sort of “double neighbor” around B. These descending thirds occur both within and between individual measures. The abovementioned melodic sequence in mm. 3–4 is part of a motivic parallelism (marked MP), the descending-triad motive itself outlining a larger-scale descending B minor triad that terminates at the hypermetric downbeat at the end of the phrase.

The descending thirds described above are complemented by Glasper’s propensity for tertian melodic lines in the improvisation, as discussed below. However, they are also complemented here by descending-thirds harmonic motion. Such motion is frequently coupled with the *S* transformation, creating interlocking 014 trichords and a hexatonic subset that are replete with thirds (interval-classes three and four).

My transcription of a passage from Glasper’s three-chorus improvisation on “North Portland” is given in Figure 17.⁶⁴ The transcription begins during the second A section of the first chorus, where Glasper’s proclivity for outlining triads comes into focus. Chord symbols reflect the changes generally played by the trio. The underlying eighth-note subdivision of the 5/4 meter is 3+3+2+2, frequently articulated by the bass. Sometimes Glasper projects 3+3 in his eighth-note subdivision and sometimes he projects 6. I have beamed the 5/4 meter as 6+4 for ease of visually perceiving the meter. In order to preserve the four-bar phrase structure of the stable, underlying layer (the form) in the layout of the transcription, only two measures appear in the first system.

64 A quality transcription of the full improvisation by Lef Garmenlis can be found on YouTube. My transcription differs in some matters of notation, as well as in more substantive ways.

Figure 17: A portion of Robert Glasper’s improvisation on “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005 (see Audio Example 7).

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio07.mp3

Audio Example 7: Robert Glasper, “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005, 1’42”–2’22” (see Figure 17).

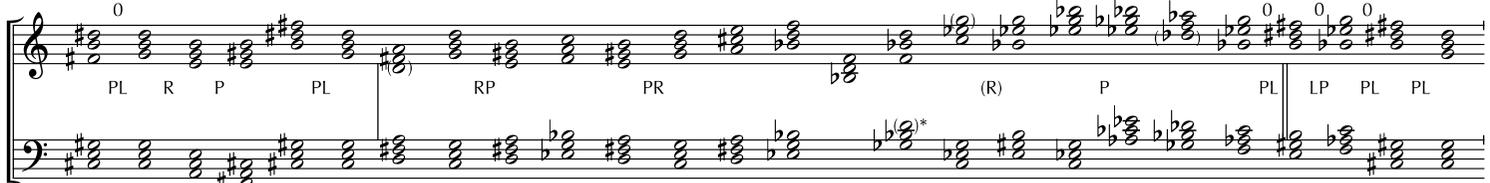
During this passage, Glasper’s lines are audibly structured around triads, mostly major ones, as is common in his work. This is not always as visually apparent because Glasper frequently anticipates the harmony of the following measure by a value of one to four eighth-notes.⁶⁵ (See m. 77 for an example of an anticipation by four eighth-notes.) Figure 18 gives a triadic analysis of the excerpt. Each chord represents one measure, the many displacements being normalized. Accidentals apply only to individual chords. The bottom staff shows the stable chord tones of the form.⁶⁶ (The octave in which these tones are represented is insignificant.) The upper staff shows the triadic structures projected by Glasper’s right-hand line. The constituent chord tones of these triads may or may not be stable. However, they are salient overall because they are drawn from the solo melodic line, rather than from the bass accompaniment or from Glasper’s left-hand accompaniment.

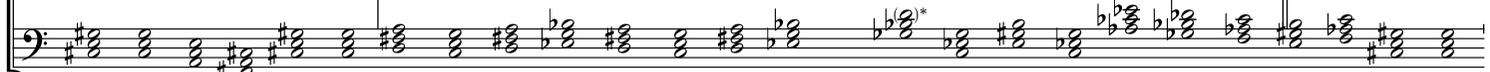
65 Because of the many anticipations, some unusual enharmonic spellings occur at the ends of measures; e. g., m. 95 and m. 97.

66 In m. 90, the fifth of the chord GbM(#5) is unstable.

1'45" 75 77 **B** 81 85 89 93 97 Second Chorus

C#m CM Am F#m C#m CM DM CM DM EbM DM CM DM EbM GbM(#5) Cm/G Eb/E** Cm Abm GbM Fm EM Fm C#m CM

Saliency 

Stability 

Transformational Counterpoint: S R PR S H H LP S S LP S

Counterpoint: C P C P C C C C P P C P P O C C O C P C C C P*** C

P = Parallel
C = Contrasting
O = Oblique

*D is the fifth of the chord, but it is not a stable tone.

**Eb/E may also be written as EM(#9).

***Motion designated as parallel because PL (salient layer) inverts to LP (stable layer), just as major inverts to minor.

Figure 18: A triadic analysis of Glasper’s performance of “North Portland,” right hand, mm. 75–100. Each chord represents one measure, except for mm. 91–92. Accidentals apply only to individual chords.

Within this overall salience of Glasper's right-hand improvised line, individual tones and triadic structures vary in their degree of salience. Some of the triads I have indicated are less convincing if only considered visually, as transcriptions do not capture the nuances of performance. In the analysis that follows, I do not enumerate every consideration that went into my decisions, but explanatory footnotes are provided in certain cases. Furthermore, in-depth analyses of selected measures are provided below to demonstrate my process.

One general point is that some triads visually appear to be less salient if they are considered only in their local context. The broader context is important due to the regional-level frequency of triads. Triadic structures are motivic in general in this passage, as well as in Glasper's style overall, and motivic repetition is a form of parallelism, which is a salience condition figuring significantly in Lerdahl and Jackendoff's system of preference rules.⁶⁷ The salience of an individual triad is thus increased due to its proximity to other triads. Additionally, the specific triads presented in the head (discussed above) influence the way in which we hear the improvisation, especially at analogous moments in the form.

The G major triad in the salient layer of m. 76 is a good example of triadic analysis that requires explanation, and will serve as a methodological illustration. C is the more stable chord tone; however, its stability is outweighed by the salience of the B. Lerdahl has written that "stability far outweighs salience in making reductional choices in diatonic tonal contexts."⁶⁸ However, he later demonstrates how salience becomes increasingly significant structurally as one moves into contexts where strictly tonal grammar is not present, as is the case here.⁶⁹ (Similarly, the Schenkerian approach usually prioritizes stability and works best when applied to strictly tonal music, whereas Felix Salzer's approach often accords increased weight to salience and is appropriate for music that is not strictly tonal.)

In the second half of m. 76, the B is *contraindicated* by the following salience conditions: (1) the C is emphasized by its placement at the apex of the line; and (2) there is a slight phenomenal accent on the A, rather than the B. However, the B is *indicated* by the following salience conditions: (1) the metric placement of all three B's in the measure; (2) parallelism with the abovementioned G major triad presented during the head at the same location in the form; (3) the B's occurring in the previous measure; (4) the motivic repetition of triads throughout the solo (parallelism); and (5) to some extent, the motivic use of triads in Glasper's improvisational style in general (parallelism). These factors outweigh the contraindications mentioned first, but the presence of those contraindications adds complexity and depth to the rhythmic profile of the passage.

Some readers may be disturbed by the fact that my analysis of m. 76 seems to regard the C as a neighbor tone to the B, even though C is the root. But salience often overrides stabi-

67 See Lerdahl/Jackendoff 1983 and Lerdahl 2001.

68 Lerdahl 2001, 315.

69 Readers who are troubled by the subjectivity of decisions based upon salience should refer to the section entitled "Salience and Subjectivity" in Pellegrin 2013 (32–43), as well as to pages 108–125, which discuss Lerdahl 2001. Lerdahl, a theorist of great rigor whose work is in part motivated by a desire to clarify the subjectivities of the Schenkerian approach, ultimately finds that salience is not quantifiable, in contrast with his earlier efforts to demonstrate that it is (as in Lerdahl 1989).

ty in such fashion, even in strictly tonal contexts, such as when $\hat{5}$ occurs as an *échappée* in a melodic line $\hat{4} - \hat{5} - \hat{3}$ over V7-I (particularly when it occurs as a dotted rhythm).

Salience similarly overrides stability in circumstances involving ninth chords, when the root functions as a passing tone between the ninth and seventh. This occurs in mm. 79–80, which also includes an eleventh chord functioning similarly. Here, the repetition of the progression C \sharp m-CM is again realized in Glasper’s right-hand melodic line with B major and G major triads. Although this is no longer the same location in the form as when these triads were presented in the head, there is still a parallelism (and thus an increase in salience), especially since the contours here are similar to the presentation in the head and since we just heard these same triads in mm. 75–76.

The stable chord tones in this case are metrically accented (in both measures) somewhat more than the other tones are. There is also a slight phenomenal accent on the stable tones. However, these stable chord tones occur in the middle of each event, passing between the upper chord tones that begin and end the descending gesture in each measure. These descending motions create contours, with the gestural beginnings occurring as apices. Furthermore, these gestural beginnings are strongly emphasized by the grace notes that embellish them. For these reasons, the tones that are stable in terms of the underlying harmony may be regarded as accented passing tones within the superimposed B and G triads, which are defined by salience.

Again, it is entirely possible within the bounds of traditional theory to have a stable chord tone function as a non-chord tone, due to salience, and there is an example from the strictly tonal repertoire to support this interpretation – the V7 \flat 9 harmony. In this situation the seventh, root, and ninth form an 013 trichord, similar to the 012 trichord Joseph Straus employs to illustrate the impossibility of distinguishing between chord tones and non-chord tones in a post-tonal environment.⁷⁰ However, this issue is resolved in both situations when we consider the role of salience, the conditions of which can be established by examining context. (Straus’s 012 example does not contain any context.) I discuss this extensively in other writing, and examine the V7 \flat 9 chord from Straus’s Stravinsky example.⁷¹

In Video Example 2, the reader is invited to follow the red boxes and listen for the triads and transformations I have identified in the salient layer. I then suggest watching the video again, this time listening for the triads and transformations in the stable layer.



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Video02.mp4

Video Example 2: The analysis from Figure 18, with animation added to help perceive the triads. Recording from Robert Glasper, “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005, 1’42”–2’22”.

The stable layer may be more difficult to hear. In Video Example 3, I play roots on the piano where each chord change occurs, clarifying the harmonic and rhythmic underpinnings of the salient surface, and making more obvious the expressive contrast between the salient and stable layers.

70 Straus 1987.

71 See Pellegrin 2013, 83–100; Stravinsky’s V7 \sharp 9 chord is discussed on pages 94–98. M. 6 of the head of “North Portland” presents a similar situation: G \sharp -A-B forms an 013 trichord, A is the third of the harmony, and I analyze G \sharp and B as chord tones of the superimposed triad. The polychordal aspect of the Stravinsky example also has relevance to my triadic analysis of the Glasper excerpt.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Video03.mp4

Video Example 3: The analysis from Figure 18, with animation added and roots reinforced with piano to make the contrast between the salient and stable layers more obvious. Recording from Robert Glasper, “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, © 2005, 1’42”–2’22”.

Beneath the staves I have indicated the transformational counterpoint between the salient and stable layers, with three types being identified: parallel, contrasting, and oblique (abbreviated P, C, and O). These types are only defined informally in the present article, for which purpose they are sufficient, due to the nature of Glasper’s harmonic and melodic language.⁷² In parallel counterpoint, the salient and stable layers feature the same transformation.⁷³ These transformations need not be specifically neo-Riemannian. In oblique counterpoint, one layer is stationary while the other moves against it. In contrasting counterpoint, the layers feature different transformations.

There are a few exceptions and problems with formally defining these contrapuntal motions, as discussed in the notes. However, the informal concept of counterpoint captures nicely the idea that each voice-leading layer lives its own relatively independent life, yet must also interact compellingly with the other layer. In most mainstream jazz practice, the composition itself is written and published separately, and contains its own inner relationships. This composition then becomes the stable layer of a performance, acting as a *cantus firmus*, due to the formal repetitions that undergird the improvised solos. The challenge faced by the soloist is to improvise cogently and creatively, but to do so while maintaining a disciplined awareness of how the improvised line counterpoints the *cantus firmus*. Just as a composer writing strict counterpoint must create a convincing melodic thread while working out the counterpoint against the other parts, so must the improviser create that thread while evaluating the real-time effect against the underlying form.⁷⁴

This accords with common sense, in that the composition is written in advance, with the soloist then “blowing over the changes,” in jazz parlance. But the relationship between the composition and the improvised melodic line is fluid and flexible. At times the improvisation will move in tandem with the underlying form, depending directly upon

72 In theory, many strange counterpoints could occur that fit the definition given for parallel counterpoint, but they are unlikely to occur in Glasper’s music. For example, $(GM-G\#m) / (CM-C\#m) = S / S$, and fits the intuition of “parallel”; however, $(em-EbM) / (CM-C\#m) = S / S$ as well, but this counterpoint is not aptly described as “parallel.”

73 An important exception, as found in mm. 98–99, occurs when **PL** is superimposed over **LP** (or vice versa) and major is superimposed over minor (or vice versa). I regard this as parallel transformational counterpoint because **PL** inverts to **LP** and major inverts to minor, the two inversions canceling each other out.

74 There are other counterpoints, besides the transformational counterpoint discussed here, that occur during a jazz performance. The typical walking quarter-note bassline and eighth-note melodic line of the soloist is improvised second-species counterpoint. (Many jazz method books might be regarded as treatises in contemporary counterpoint.) However, this 2:1 contrapuntal texture occurs within the salient, performance layer itself. The bassist does not simply play chord roots on downbeats. Rather, their walking bassline itself has a contrapuntal relationship with the stable, composition layer. They may choose to emphasize roots, to play other tones from the chord scale, to play tones outside of the chord scale but as passing tones, to freely play tones outside of the chord scale, to play “outside” entirely, and so forth. Such decisions by the bassist are made in relation to the other musicians, but also in relation to the composition itself. These are the sorts of complexities that I have tried to capture in the SNSD diagram above (Figure 13).

the composition for its direction, and creating a simpler overall harmonic effect (parallel counterpoint). At other times the soloist may choose to create interest by keeping common chords and allowing the form to move against them, or vice versa (oblique motion). Lastly, they may choose to create harmonic transformations that move against those of the composition (contrasting counterpoint).

At the beginning of the Glasper excerpt, the salient layer mostly counterpoints this cantus firmus in the stable layer with contrasting transformations. During the first half of the B section, more simple, parallel transformational counterpoint is employed, complementing the harmonic simplicity created by double-neighbor bass formations and exclusively major harmonies.⁷⁵

Later in the B section, oblique transformational counterpoint is introduced. This first occurs during mm. 88–90, where a repeated B-flat major triad in the salient layer is used to counterpoint the underlying harmonic motion from E♭M to G♭M(#5).

Shortly thereafter, in mm. 91–93, an **H** relation in the stable layer (E major to C minor) is counterpointed with a repeated E-flat major triad in the melodic line. The drama of the **H** transformation – fully traversing a hexatonic system to its opposite pole – is heightened by the fact that the E major harmony (spelled as E♭/E) contains striking alterations: #11 and #9. This is not unlike the situation encountered when a voicing used for an unaltered dominant is then used for a fully-altered dominant as the bass moves by tritone to the polar opposite of the circle of fifths (i. e., tritone substitution).

In m. 96, **PL** and **LP** transformations begin alternating, and are realized in pitch space with zero-sum voice leading (marked “0”). The passage culminates in mm. 99–100, with a **PL** transformation in the salient layer that counterpoints an **S** transformation in the stable layer. This occurred previously in mm. 75–76 and 79–80, as well as in mm. 3–4 of the composition itself, using the same harmonies and voicings – BM-GM over C♯m-CM. However, Glasper here develops the motive further.

He begins the phrase in m. 96 with **PL** over **S**, using different harmonies than in previous occurrences of this transformational counterpoint. The **PL/LP** vacillation then commences. The parallel transformational counterpoint **PL** over **LP**, occurring in mm. 98–99 (see note 73), relieves the continual contrasting counterpoint, enlivening the repetitive pattern of triads occurring in the melodic line. As the triadic alternation concludes in the salient layer, Glasper continues with an additional **PL** transformation, nearly completing a full **PL** cycle with the superimposed progression E♭M-BM-GM. This final **PL** transformation in the melodic line gracefully concludes the passage of dense transformational counterpoint, while simultaneously expanding the role of the now-familiar (and pitch-class specific) **PL** over **S** motive. In addition, as shown in Figure 19, Glasper’s superimposed progression of ic4-related triads parallels the ic4 organization of the underlying form at this point, saturating the space with ic4’s yet avoiding obvious vertical alignments of them. Lastly, all of this is interwoven with a paraphrase of the original theme that Glasper employs during mm. 98–101.

75 The roots here seem to be interpreted by the ensemble more as passing tones (with D’s passing between C’s and E♭’s) than as double-neighbors centered on D, as they are presented in the head. This has to do with the metric shift at this point in the performance, described below.

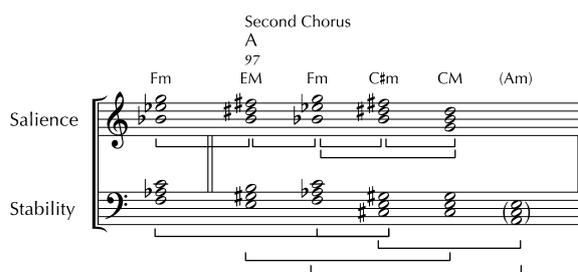


Figure 19: Ic4 density in mm. 96–101.

The alternation of **PL** and **LP** transformations is also significant because it sets up a pattern of strong and weak hypermetric beats that conflicts with those of the underlying form. Glasper also launches a new phrase with this alternation, in m. 96, the last measure of the chorus. This metrically strong phrase beginning obscures the chorus-level hypermetric downbeat of the underlying form. (Chorus-level hypermetric downbeats are significant in jazz because they coincide with the most significant formal event in the stable layer; their status as marked or unmarked in the salient layer indicates the degree to which the performers choose to clarify or obscure the form to listeners as well as to their bandmates.)

Figure 20 provides an analysis of the grouping structure of the improvised melodic line, the metric structure of the improvised melodic line, and the metric structure of the underlying form.⁷⁶ (The audio starts a few measures early, for context.) Glasper reverses the strong and weak hypermetric beats at some point before the example starts, but the metric shift is confirmed by Damion Reid's drum accompaniment at the beginning of the B section. His snare fill in mm. 80–81 culminates with a cymbal crash, accented phenomenally, on the second beat grouping of m. 82. This particularly salient deviation is metrically unstable on the level of the underlying form, occurring one measure and one beat-group after the hypermetric downbeat of the B section. However, it is more stable in terms of the metric structure projected by the melodic improvised line, coinciding with Glasper's first phrase in the B section (although still occurring mid-measure).⁷⁷ At the hits in m. 91, Glasper quotes the theme, realigning the salient and stable layers for a few measures. The **PL/LP** alternation then begins in m. 96, *anticipating* the start of the new chorus by one measure, in contrast to the start of the B section, which was *delayed* by one measure.⁷⁸

76 I prefer Lerdahl/Jackendoff's approach to meter, which incorporates multiple levels of structure. However, for practical reasons, I have elected to frame the meter in this diagram in terms of strong and weak beats.

77 It could be argued that in m. 88 the strong/weak metric pattern of the stable layer itself reverses for a couple of measures, due to the repetition of the E-flat major harmony, which creates a metric accent in terms of the harmonic rhythm. This would mean that the period of alignment between the salient and stable layers (mm. 93–95) begins earlier, in m. 88. However, the effect of harmonic rhythm must be weighed against the phenomenal accents in these measures of the head. In addition, the E-flat major harmony in m. 88 fits neatly into the double-neighbor bass pattern of the B section up until that point. The resulting weak-beat interpretation would only be overwritten retrospectively upon hearing the repetition of the E-flat major harmony in m. 89.

78 For similar examples of metrical shifts causing conflict between the surface-level hypermeter and that of the form, see Love 2013, Waters 1996, and Waters 2011, 64–69.

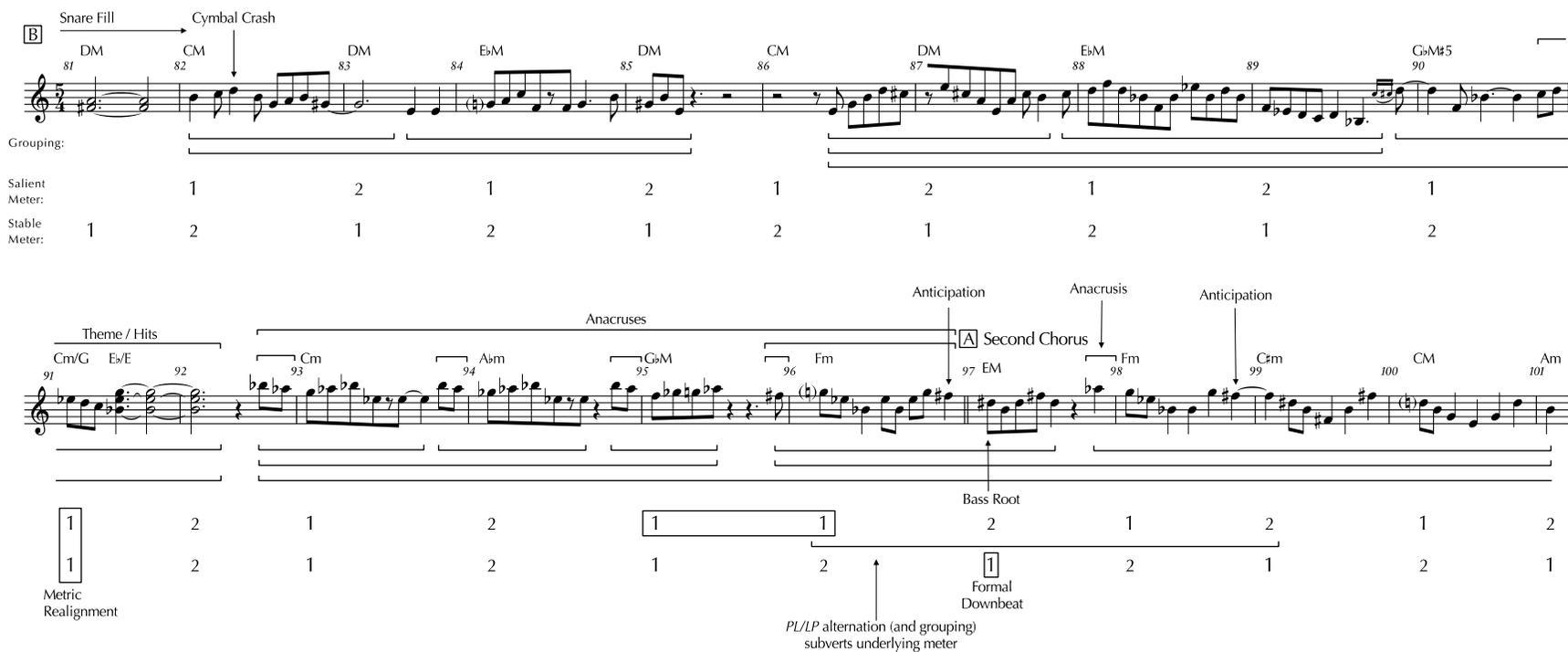


Figure 20: Grouping and metric structure in “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005 (see Audio Example 8).

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1162/Pellegrin_Jazz_Audio08.mp3

Audio Example 8: Robert Glasper, “North Portland,” *Canvas*, Blue Note Records 7243 4 77130 2 6, ©&© 2005, 1’48”–2’22” (see Figure 20).

However, the full rhythmic picture here is more complex. Several anacrusis occur motivically during these measures, each scaled to the duration of the event which it anticipates. These nested levels of anacrusis play out across all three analytical layers. There are the one-measure grouping units that begin in m. 93, each of which begins with a one-beat anacrusis expressed as two eighth notes (B \flat -A \flat). On the next larger level of grouping structure, there is the aforementioned one-measure anacrusis, occurring right before the chorus-level hypermetric downbeat of the underlying form (m. 96). On this level of structure, m. 96 is an anacrusis in terms of the stable underlying form, but is metrically strong on the superimposed, salient level, partly because of the **PL/LP** alternation that begins here. (M. 96 also itself begins with an anacrusis of one eighth note.) On the largest level of grouping structure, Glasper's improvisational phrasing contains a four-measure anacrusis to the chorus-level downbeat.

In addition, the anticipations that occur frequently in the improvisation are present in these measures as well; for example, the quarter-note F \sharp 's occurring at the end of m. 96 and m. 98. While these anticipations are distinct from the anacrusis, they contribute to the rhythmic density of the passage.⁷⁹ Lastly, in contrast to Glasper's anacrusis and anticipations, bassist Vicente Archer clearly marks the onset of the new chorus with a root, E 2 , that is accented metrically, dynamically, and durationally – a stable norm that, significantly, is also relatively salient.

CONCLUSION

In this article, I have discussed factors regarding the balance of stability and salience that are directly relevant to my argument. However, there are a number of other factors that should be mentioned.

First, there is the degree to which the form of the composition is maintained during the solos, and thus the degree to which the form operates as a stable norm. The SNSD model is predicated on the repetition of the form, such that it creates a stable norm. Many deviations from the form fit into the SNSD model. However, the form may be abandoned to the extent that it no longer could be considered a stable norm. For example, many of the studio recordings of Miles Davis's second classic quintet adopt an approach known as "time, no changes," or other shades of gray existing between the poles of traditional chorus structure and free jazz.⁸⁰

Second, assuming the form is maintained during the performance, an additional consideration is the number of times it is repeated during the performance. More repetitions provide the listener with greater opportunity to learn the harmonic progressions of the composition, and thus to more clearly perceive the form as a stable norm. Repeated hearings of a recording provide additional opportunity to learn the form.⁸¹ This is one of the reasons why salient deviations in both the solo line and the rhythm section accompaniment tend to increase as the performance progresses.

79 For example, the A \flat at the end of m. 97 is an anacrusis in the grouping structure (not an anticipation), functioning as the third of both the preceding harmony (EM) and the following harmony (Fm).

80 See Figure 2.2 in Waters 2011, 80.

81 See Margulis 2014, chapter 5, for more on "relistenings."

A third consideration is the presence or absence of piano or guitar accompaniment during solos. Comping chords often reinforce the structure of the underlying form, potentially limiting the freedom of the other musicians. In many of the Davis quintet's "time, no changes" pieces, pianist Herbie Hancock lays out during the solos and avoids playing chords during his own solos, facilitating greater harmonic freedom. Ornette Coleman's 1959 album *The Shape of Jazz to Come* was unusual at the time in that it featured a quartet with no pianist or guitarist, and was a seminal recording in establishing the direction of the '60s avant-garde movement.⁸²

The balance of stability and salience in jazz constantly shifts according to numerous factors. Because of the dynamicity created by this shifting, it is advantageous to be able to model both stability and salience, which function in tandem, as doing so enables us to render a more detailed and accurate picture of this repertoire, one that more closely models practice. Put another way, both underlying and actual voice leading (and meter) can be significant; the harmonic progressions of jazz are worthy of study, as are the ways in which improvisers weave their way through them. Ultimately, it is the counterpoint of these two strata that makes jazz improvisation compelling.

References

- Baker, Ben. 2019. "A Cyclic Approach to Harmony in Robert Glasper's Music." *Theory and Practice* 44: 39–82.
- Boyle, Antares. 2021. "Flexible Ostinati, Groove, and Formal Process in Craig Taborn's Avenging Angel." *Music Theory Online* 27/2. <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.2/mto.21.27.2.boyle.html>
- Brown, John Robert. 2004. *A Concise History of Jazz*. Pacific: Mel Bay.
- Callender, Clifton. 1998. "Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin." *Journal of Music Theory* 42/2: 219–233.
- Callender, Clifton. 2007. "Interactions of the Lamento Motif and Jazz Harmonies in György Ligeti's *Arc-en-ciel*." *Intégral* 21: 41–77.
- Chevan, David. 2001. "Musical Literacy and Jazz Musicians in the 1910s and 1920s." *Current Musicology* 71–73: 200–231.
- Chilton, John. 1990. *The Song of the Hawk: The Life and Recordings of Coleman Hawkins*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.
- Cohn, Richard. 1996. "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions." *Music Analysis* 15/1: 9–40.
- Demsey, David. 1991. "Chromatic Third Relations in the Music of John Coltrane." *Annual Review of Jazz Studies* 5: 145–180.
- Gioia, Ted. 2016. *How to Listen to Jazz*. New York: Basic Books.

82 *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic SD-1317 (1959, recorded 1959).

- Hall, Parker. 2016. "The Eclectic Sound of Robert Glasper Is Everywhere Right Now, Whether You Know it or Not." *Willamette Week*, December 6. <https://www.wweek.com/music/2016/12/06/the-eclectic-sound-of-robert-glasper-is-everywhere-right-now-whether-you-know-it-or-not/> (30 Jun 2022)
- Iyer, Vijay. 1998. "Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics." PhD diss., University of California, Berkeley
- Iyer, Vijay. 2002. "Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music." *Music Perception* 19/3: 387–414.
- Jaffe, Andrew. 1983. *Jazz Harmony*. Dubuque (IA): William C. Brown.
- Larson, Steve. 1998. "Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about Method." *Music Theory Spectrum* 20/2: 209–241.
- Lerdahl, Fred. 1987. "Timbral Hierarchies." *Contemporary Music Review* 2/1: 135–160.
- Lerdahl, Fred. 1989. "Atonal Prolongational Structure." *Contemporary Music Review* 4/1: 65–88.
- Lerdahl, Fred. 2001. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff. 1977. "Toward a Formal Theory of Tonal Music." *Journal of Music Theory* 21/1: 111–171.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff. 1983/84. "An Overview of Hierarchical Structure in Music." *Music Perception* 1/2: 229–252.
- Levine, Mark. 1989. *The Jazz Piano Book*. Petaluma (CA): Sher Music.
- Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma (CA): Sher Music.
- Levy, Brian. 2020. "Harmonic and Rhythmic Oppositions in Jazz: The Special Case of John Coltrane and His Classic Quartet." *Jazz Perspectives* 12/1: 51–91.
- Lindsay, Gary. 2005. *Jazz Arranging Techniques: From Quartet to Big Band*. Miami: Staff Art Publishing.
- Love, Stefan C. 2013. "Subliminal Dissonance or 'Consonance'? Two Views of Jazz Meter." *Music Theory Spectrum* 35/1: 48–61.
- Margulis, Elizabeth Hellmuth. 2014. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. New York: Oxford University Press.
- Martin, Henry. 1996. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham (MD): Scarecrow Press.
- McGowan, James. 2008. "'Consonance' in Tonal Jazz: A Critical Survey of its Semantic History." *Jazz Perspectives* 2/1: 69–102.
- Michaelsen, Garrett. 2018. "Chord-Scale Networks in the Music and Improvisations of Wayne Shorter." *Gamut* 8/1: 123–188.
- Messiaen, Olivier. 1944. *Technique de mon langage musical*. 2 vols. Paris: Alphonse Leduc.
- Morgan, David. 2000. "Superimposition in the Improvisations of Herbie Hancock." *Annual Review of Jazz Studies* 11: 69–90.

- Park, Joon. 2016. "Reflections on (and in) Strunk's *Tonnetz*." *Journal of Jazz Studies* 11/1: 40–64.
- Pellegrin, Rich. 2013. "On Jazz Analysis: Schenker, Salzer, and Salience." PhD diss., University of Washington.
- Pellegrin, Rich. 2016. "Stable Norms and Salience Deviations: Multi-layered Listening in Jazz and Common-Practice Music." *Engaging Students* 4. <http://flipcamp.org/engaging-students4/essays/pellegrin.html> (30 Jun 2022)
- Pellegrin, Rich. 2020. "Motive, Collection, and Voice Leading in John Coltrane's 'Giant Steps.'" *Jazz Perspectives* 12/1: 7–49.
- Rothgeb, John. 1997. "Salient Features." In *Music Theory in Concept and Practice*, edited by James Baker, David Beach, and Jonathan Bernard. New York: University of Rochester Press, 181–196.
- Rothstein, William. 1981. *Rhythm and the Theory of Structural Levels*. PhD diss., Yale University.
- Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer.
- Rothstein, William. 1990. "Rhythmic Displacement and Rhythmic Normalization." In *Trends in Schenkerian Research*, edited by Allen Cadwallader. New York: Schirmer, 87–114.
- Russonello, Giovanni. 2018. "A Month of Robert Glasper's Experiments at the Blue Note." *New York Times*, October 19. <https://www.nytimes.com/2018/10/19/arts/music/robert-glasper-blue-note-residency.html> (30 Jun 2022)
- Santa, Matthew. 2003. "Nonatonic Progressions in the Music of John Coltrane." *Annual Review of Jazz Studies* 13: 13–25.
- Schachter, Carl E. 1999a. "A Preliminary Study." [1976] In *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, edited by Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press, 17–53.
- Schachter, Carl E. 1999b. "Durational Reduction." [1980] In *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, edited by Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press, 54–78.
- Schachter, Carl E. 1999c. "Aspects of Meter." [1987] In *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, edited by Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press, 79–117.
- Schachter, Carl E. 1999d. "Structure as Foreground: 'das Drama des Ursatzes.'" In *Schenker Studies 2*, edited by Carl Schachter and Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, 298–314.
- Segall, Christopher. 2020. "Prolongational Analysis without Beams and Slurs: A View from Russian Music Theory." *Journal of Schenkerian Studies* 12: 183–188.
- Sifter, Suzanna. 2011. *Berklee Jazz Keyboard Harmony: Using Upper Structure Triads*. Boston: Berklee Press.
- Simpson-Litke, Rebecca / Christopher Stover. 2019. "Theorizing Fundamental Music/Dance Interactions in Salsa." *Music Theory Spectrum* 41/1: 74–103.

- Smither, Sean. 2021. "‘Pulling Apart’ and ‘Floating Above’: Cross-Rhythmic Metric Divergence in Jazz Improvisation." Paper presented at the Forty-Fourth Annual Meeting of the Society for Music Theory, November 4th to 7th, virtual.
- Straus, Joseph N. 1987. "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music." *Journal of Music Theory* 31/1: 1–21.
- Strunk, Steven. 1979. "The Harmony of Early Bop: A Layered Approach." *Journal of Jazz Studies* 6: 4–53.
- Strunk, Steven. 1985. "Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics." *Annual Review of Jazz Studies* 3: 97–120.
- Strunk, Steven. 1996. "Linear Intervallic Patterns in Jazz Repertory." *Annual Review of Jazz Studies* 8: 63–115.
- Strunk, Steven. 2003. "Wayne Shorter’s *Yes and No*: An Analysis." *Tijdschrift voor Muziektheorie* 8/1: 40–56.
- Strunk, Steven. 2016. "Tonal and Transformational Approaches to Chick Corea’s Compositions of the 1960s." *Music Theory Spectrum* 38/1: 16–36.
- Waters, Keith J. 1996. "Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock." *Annual Review of Jazz Studies* 8: 19–37.
- Waters, Keith J. 2005. "Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock." *Journal of Music Theory* 49/2: 333–357.
- Waters, Keith J. 2010. "‘Giant Steps’ and the ic4 Legacy." *Intégral* 24: 135–162.
- Waters, Keith J. 2011. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965–1968*. New York: Oxford University Press.
- Waters, Keith J. / J. Kent Williams. 2010. "Modeling Diatonic, Acoustic, Hexatonic, and Octatonic Harmonies and Progressions in Two- and Three-Dimensional Pitch Spaces; or Jazz Harmony after 1960." *Music Theory Online* 16/3. https://mtosmt.org/issues/mto.10.16.3/mto.10.16.3.waters_williams.html

© 2022 Rich Pellegrin (pellegrin@ufl.edu)

University of Florida

Pellegrin, Rich. 2022. "Harmony versus Voicing: Modeling Local-Level Salience and Stability in Jazz after 1960." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 67–102. <https://doi.org/10.31751/1162>

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: 09/01/2022

angenommen / accepted: 08/04/2022

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 30/08/2022

Marion Saxer, *Quintendiskurse. Das Quintparallelenverbot in Quellentexten von 1330 bis heute*, unter redaktioneller Mitarbeit von Sebastian Rose, Hildesheim: Olms 2021

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: forbidden parallel fifths; Geschichte der Musiktheorie; history of composition; history of music theory; Kompositionsgeschichte; Quellenstudien; Quintparallelenverbot; source studies

Für ihr ambitioniertes Publikationsprojekt zur Geschichte des Quintparallelenverbots, welches das letzte große Forschungsvorhaben ihres Lebens werden sollte, wählte die am 18. Mai 2020 im Alter von 59 Jahren verstorbene Musikwissenschaftlerin Marion Saxer einen Titel, der erkennbar auf jüngere Tendenzen in der Geschichtswissenschaft und benachbarten kunstbezogenen Disziplinen anspielt. Zweifellos haben die Potentiale der in der Literaturwissenschaft längst etablierten Diskursanalyse – verstanden als Untersuchung dessen, was zu einer bestimmten Zeit in Bezug auf einen bestimmten Wissensbereich denkbar, sagbar und realisierbar war¹ – in der deutschsprachigen Musikforschung noch ihrer umfassenden Erschließung. (Auch für die Geschichte der Musiktheorie eröffnet sich hier ein weites und vermutlich fruchtbares methodisches Neuland.) Vor diesem Hintergrund beinhaltet die hier besprochene Veröffentlichung, in den Worten der Autorin eine »kulturwissenschaftlich orientierte Geschichte der Diskurse um die Quintenregel« (16), den anspruchsvollen Versuch der Aufbereitung eines komplexen theoriegeschichtlichen Themenfelds für eine breitere, nicht nur aus Expert*innen bestehende Leserschaft. Auf der Suche nach vergleichbaren Textformaten wird man am ehesten im nordamerikanischen Wissenschaftsbetrieb fündig; man mag an Daniel Heller-Roazens Buch *The Fifth Hammer. Pythagoras and the Disharmony of the World* denken.²

Doch lässt sich eine Monographie über die Geschichte der theoretischen Begründungen des Quintparallelenverbots in »allgemein verständlicher« Weise schreiben – erst recht wenn ihnen,

wie Saxer eingangs konstatiert, durchweg »ein Moment der Willkür anhaftet« (18)? Und wie lässt sich überhaupt Theoriegeschichte in angemessener Weise »erzählen«? – Saxers *Quintendiskurse* sind als »Quellenlesebuch« (16) konzipiert, gegliedert in sechzehn chronologisch angeordnete Binnenkapitel, die sich jeweils einem ausgewählten, vorab abgedruckten Textausschnitt widmen; in einem Falle steht mit Guillaume Dufays Domweihmotette *Nuper rosarum flores* auch eine Komposition (genauer: die Erörterung ihrer Analyse-Geschichte) zur Diskussion (Kap. 3). In Übereinstimmung mit dem aktuellen Forschungsstand³ beginnt die Erzählung mit einer Würdigung des Johannes de Muris zugeschriebenen, um 1330 zu datierenden Traktats *Quilibet affectans*; Saxer streicht in diesem Zusammenhang mit Recht heraus, dass der Ursprung des Quintparallelenverbots somit »erstmalig im Kontext einer vorwiegend mündlich geprägten musikalischen Gesangspraxis formuliert« (57) wurde, seine konzise Begründung aber gewissermaßen eine argumentative »Leerstelle« (59) bildet. Die Darstellung der Diskursstränge vor 1600 nimmt annähernd die Hälfte des gesamten Buches ein (Kap. 1–7) und kulminiert in einem ausgezeichneten und vergleichsweise umfangreichen Kommentar zu Gioseffo Zarlinos »Neuerfindung« des Quintenverbots in der ersten Ausgabe der *Istitutioni harmoniche* von 1558. Besondere Beachtung schenkt Saxer der bei Pietro Aaron in *Libri tres de institutione harmonica* (1516) erstmals nachweisbaren und noch bei René Descartes nachwirkenden Begründung der Quintenregel als Warnung vor dem übermäßigen Gebrauch allzu großer Süße und dem Umschlagpunkt zu Auffassungen von

1 Siehe Landwehr 2018, 21.

2 Heller-Roazen 2014.

3 Vgl. Sachs 1984, 178 f.

»verdrießlichen« bzw. »kahl und einfältig« klingenden Quinten (Werckmeister 1700, Mattheson 1739).⁴ – Der zweite Teil des Buches diskutiert Quellentexte von Descartes, Athanasius Kircher, Wolfgang Caspar Printz, Christiaan Huygens, Andreas Werckmeister, Johann Mattheson, August Wilhelm Ambros, Hermann von Helmholtz und Arnold Schönberg. Die Autorin hat bei der Auswahl der Stationen hier offenbar weniger Wert auf chronologische Vollständigkeit als vielmehr auf die Idee eines facettenreichen Panoptikums möglichst konträrer Sichtweisen gelegt. Ausdrücklich verzichtet Saxer auf ein Kapitel über Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) und widmet sich stattdessen den sozialen Distinktionen der Regelauslegung bei Printz sowie einem Ausschnitt aus Huygens' Traktat *Cosmotheoros sive De Terris Coelestibus* (1698), den sie als »Frühform der Science fiction-Literatur« (285) liest. Einer kundigen Darstellung der Erörterung der Fragestellung bei Mattheson ist ein Exkurs über Johann Nikolaus Forkel und seine *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788–1801) angehängt, Saxer zufolge das Dokument eines abgeschlossenen Medienwandels hin zur schriftdominierten Kultur der Komposition im 19. Jahrhundert.

Mit ihrer Fokussierung der Mediengeschichte, die als »dynamischer Prozess sich permanent wandelnder medialer Konfigurationen« (25) begriffen wird, hat Saxer nichts weniger als eine »Re-Kontextualisierung« (ebd.) der europäischen Musikgeschichte im Blick: Ihre *Quintendiskurse* bieten eine umfassende kritische Korrektur bestehender Narrative vor allem mit Blick auf das mediale Spannungsfeld zwischen mündlicher und schriftlicher Musikpraxis, die bis weit ins 16. Jahrhundert bestimmend blieb. Der tradierten »Fortschrittsgeschichte der abendländischen Musikkultur«, die mit einem Vergessen des »fare alla mente« einherging, setzt die Autorin die Vorstellung einer (in einzelnen Punkten durchaus widersprüchlichen und anachronistischen) »Geschichte der Verschiebungen, Umdeutungen und Rückgriffe« (180) entgegen. Im zentralen Zarlino-Kapitel argumentiert Saxer auf überzeugende Weise, dass die einzige bislang publizierte, von Guy A. Marco vorgelegte Übersetzung des dritten Buches der *Istitutioni* in einseitiger Weise das Medium des Schriftlichen (und damit

verbunden die Vorstellung vom Komponieren als einer abstrakten Gedächtniskunst) hervorhebt, da die im Original gebrauchten italienischen Verben »porre«, »fare« oder »tenere nel fare« dort durchweg mit »to write« übersetzt sind (189f.).⁵ Bekanntlich hat Zarlino in der revidierten dritten Auflage der *Istitutioni* (1573) explizit den *contrapunto alla mente* aufgewertet und das 63., der Beschreibung verschiedener Kanontypen gewidmete Kapitel bedeutend erweitert; auch mit ihm, so stellt Saxer entgegen bisheriger Geschichtskonstruktionen heraus, »ist der Kontrapunkt demnach noch nicht schriftlich geworden.« (205) Im Lichte dieser Erkenntnis zeichnet Saxer ein gerade in seiner Ambivalenz stimmiges und anregendes Bild eines Komponistengelehrten, der wie kein anderer Theoretiker vor ihm die Macht des Buchdrucks bewusst zur Selbststilisierung nutzte und das Quintparallelenverbot – für ihn ein Teilaspekt eines durch Zahlenverhältnisse begründeten »großen Ganzen« – quasi zum kosmologisch-naturwissenschaftlichen Gesetz erhob, dabei jedoch zeitlebens *contrapunto* primär mit »contrasuono« assoziierte und (in Saxers Worten) »den Kontrapunkt jenseits von Schriftlichkeit vom Klang her« dachte (182).⁶

Auf der Basis sorgfältiger Übersetzungen aus dem Lateinischen und Altitalienischen zeigt sich Saxer in den allermeisten Kapiteln der *Quintendiskurse* als souveräne Erzählerin, deren Bega-

5 Zarlino 1976. Die unpublizierte, nur in einigen Bibliotheksbeständen als Typoskript verzeichnete Zarlino-Übersetzung von Christoph Hohlfeld findet bei Saxer keine Erwähnung. Sie wird derzeit im Rahmen eines an der *Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig* angesiedelten Forschungsprojekts von Daniela von Aretin revidiert und wird online zur Verfügung gestellt werden; siehe <https://www.hmt-leipzig.de/de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/uebersetzung-gioseffo-zarlino> (30.6.2022).

6 »So wie ein Punkt Anfang und Ende einer Linie ist, so sind der Ton oder die Stimme Anfang und Ende einer Melodie und zwischen ihnen sind die Konsonanzen enthalten, aus denen der Kontrapunkt gemacht wird. Deshalb wäre es vielleicht sinnvoller gewesen, sie Kontraklang zu nennen und nicht Kontrapunkt, weil ein Klang gegen den anderen gesetzt wird.« (Zarlino 1558, Buch 3, Kap. 1 [Übers. Marion Saxer]).

4 Zit. nach Saxer 2021, 296 bzw. 304.

bung insbesondere darin liegt, entlang eines schlanken kritischen Apparats komplexe und detailreiche Zusammenhänge anschaulich zu verdichten. Um den historischen Wandel der Auffassungen zu veranschaulichen, scheut sie auch vor einzelnen Momenten erzählerischer Pointierung nicht zurück. So schildert sie im bereits erwähnten dritten Kapitel die Entstehung der Oktavsprungklausel als ingeniose Innovation eines Einzelnen (eben Dufays) und sieht in *Nuper rosarum flores* den impliziten »Beginn eines Prozesses der Elimination der Quintparallelen aus den musikschriftlichen Notaten« (107). Saxers Interpretation stützt sich auf die von Roland Eberlein formulierte These, die »Erfindung« der Oktavsprungkadenz sei primär zur Vermeidung von Quintparallelen erfolgt⁷ – eine zumindest verkürzende Anschauung, da sich das »Problem« von Quintfortschreitungen überhaupt erst bei der Hinzufügung mehrerer Stimmen zum Tenor-Cantus-Gerüst ergibt. Nichtsdestotrotz lässt sich mit Blick auf die Chronologie der von Dufay schriftlich niedergelegten Kompositionen sicherlich eine zunehmende Tendenz zur Beachtung der Quintenregel feststellen. Saxer beschließt das Dufay-Kapitel mit einer an Julie E. Cummings und Peter Gülke⁸ anknüpfenden autobiografischen Deutung der späten Antiphon *Ave Regina Caelorum* III als »strukturelle »Autobiographie« seines kompositorischen Denkens« (107) und sieht hierin ein frühes Dokument für eine »selbstreflexive kompositorische Haltung« (ebd.). Man wird das Ende des Dufay-Kapitels als besonderen Moment im Buch bezeichnen können: Nirgends sonst kontextualisiert Saxer ihre Ausführungen so konkret mit der Kompositionsgeschichte und fokussiert sich auf die Bedeutungsebenen eines einzelnen Werks, das im Lichte der übergreifenden Erzählung auf neue Weise gehört werden kann.

Saxers wissenschaftliches Vermächtnis trägt wesentlich zu einer neuen Einsicht der Begründung des Quintparallelenverbotes bei: zum Verständnis sich wandelnder Regelverständnisse, zur Relativierung seiner Reichweite und Verbindlichkeit, zur Erhellung medialer Kontexte und den mit Regelüberschreitungen verbundenen Sanktionsdiskursen. Weiterzudenken wären Saxers Ansätze sicherlich mit Blick auf eine

»Hörgeschichte« des Quintparallelenverbots – eine Perspektive, die von der Autorin eingangs (23) durchaus thematisiert, im weiteren Verlauf aber nur sporadisch eingelöst wird, selbst dort, wo in den ausgewählten Quellentexten explizit auf bestimmte Musik verwiesen wird. Der im Kapitel über Kircher kommentierte Quellentext (*Musurgia universalis*, Buch 7, Kap. 7, § 1) enthält im Original zwei Notenbeispiele mit Vokalsätzen von Hieronymus Kapsberger (*Fra dolcezza di mort' e di dolore* a 5) und Cristóbal de Morales (*Gloria Patri* a 4⁹), die von Kircher als Beispiele für begründete kunstvolle Regelverstöße im Dienste des Affektausdrucks angeführt werden. Unerklärlicherweise geht Saxer in ihren Kommentaren auf keine der genannten Kompositionen ein; die von ihr unternommenen Exkurse zur jesuitischen Missionsgeschichte und zur Punktnotation führen eher vom Text weg, als dass sie ihn erhellen. Der von Saxer verfolgte Ansatz, der mit einem ausdrücklichen Verzicht auf satztechnische Explikation zugunsten kulturgeschichtlicher Kontextualisierung der diskutierten Textausschnitte einhergeht, stößt hier erkennbar an Grenzen: Über ein Problemfeld wie das hier verhandelte lässt sich nicht schreiben, ohne sich – dort, wo es nötig ist – auf detaillierte (und im Einzelfall sicherlich mühsame) technische und analytische Erörterungen einzulassen. (Im Falle Kirchers ist es ganz offenkundig, dass die von ihm präsentierten Literaturbeispiele in keiner Weise geeignet sind, die Idee der *licenza poetica* zu veranschaulichen.)¹⁰ Auch für das

9 Der von Kircher zitierte Abschnitt entstammt Morales' *Magnificat Primi toni* (»Anima mea Dominum«), in: *Cristóbal de Morales: Opera Omnia*, Vol. 4 (Monumentos de la Musica Española XVII), Barcelona: Instituto de Musicología Española 1956, 6 (M. 125f.).

10 Die von Kapsberger im dreistimmigen Incipit seines Stückes gebrauchte (und unmittelbar wiederholte) Klangfolge $fis^1-a^1-c^2/g^1-h^1-d^2$ kann als Villanella-Stilzitat gelten, ebenso die spätere Quinten-Folge $e-h^1/d-a^1$ im fünfstimmigen Kontext (T. 14, ebenso von Kircher annotiert); es handelt sich hier um ein anschauliches Beispiel zur Verwendung von Quintparallelen als klangliches Exotikum, wie sie auch von Adriano Banchieri (*Cartella musicale*, 1613) angesprochen wird (von Saxer zitiert auf S. 179). – Über die satztechnischen Implikationen der Quintparallele bei Morales ließe sich ausführlich diskutieren,

7 Vgl. Eberlein 1994, 107.

8 Vgl. Gülke 2003, 393–399.

19. Jahrhundert, in dem Komponisten wie Robert Schumann oder Johannes Brahms Listen anlegten, um sich Rechenschaft über die Zulässigkeit beobachteter Regelverstöße zu verschaffen,¹¹ gelingt Saxer die Begründung einer solchen Hörgeschichte nur in Ansätzen. Dennoch gehört ihr umfangreicher Ambros-Kommentar, die gebührende Würdigung eines Gründervaters der deutschsprachigen Musikwissenschaft, zu den überzeugendsten Passagen des gesamten Buches. Im Nachdenken über eine Mitte des 19. Jahrhunderts vorgelegte Historiographie der Quintenregel (*Zur Lehre vom Quinten-Verbote*, 1859) erfüllt sich Saxers 700 Jahre Theoriegeschichte überspannendes Programm in schöner Weise. (Man mag in diesen Tagen an eine Matroschka denken.)

Obgleich die mit der Redaktion und Herausgabe des hinterlassenen Manuskripts betrauten Mitarbeiter*innen Sebastian Rose und Ulrike

Böhmer in ihrer Vorbemerkung von einem vollständig abgeschlossenen Projekt sprechen, fällt es schwer, Saxers *Quintendiskurse* nicht als Werk einer Autorin zu lesen, die zu seiner Fertigstellung nur noch sehr begrenzte Zeit hatte. Es kann hier nicht beurteilt werden, ob sie sich für ihr Buch mehr als die spärlichen Abbildungen und Notenbeispiele gewünscht hätte, welche die nun im Verlag Olms erschienene Druckausgabe enthält; es fällt aber auf, dass einige Passagen des veröffentlichten Buches nicht an die fraglose sprachliche Qualität früherer Saxer-Texte heranreichen, während andere Stellen im Buch geradezu unfertig wirken.¹² Ungeachtet dessen hat Marion Saxer mit ihrem letzten Buch der Geschichte der Musiktheorie durch die »Erfindung« einer neuen Textgattung zweifellos vielfältige und nachhaltige Impulse gegeben.

Markus Roth

Literatur

Brahms, Johannes (1933), *Oktaven und Quinten u. a.*, aus dem Nachlass hg. von Heinrich Schenker, Wien: Universal Edition.

Eberlein, Roland (1994), *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, Frankfurt a. M.: Lang.

Gülke, Peter (2003), *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.

Heller-Roazen, Daniel (2014), *Der fünfte Hammer. Pythagoras und die Disharmonie der Welt*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Landwehr, Achim (2018), *Historische Diskursanalyse, 2.*, aktualisierte Auflage, Frankfurt a. M.: Campus.

Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: Hans Heinrich Eggebrecht / F. Alberto Gallo / Max Haas / Klaus-Jürgen Sachs, *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.

Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istitutioni harmoniche*, Venedig.

Zarlino, Gioseffo (1976), *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istitutioni harmoniche, 1558*, übers. von Guy A. Marco und Claude V. Palisca, New York: Norton.

insbesondere unter *musica ficta*-Gesichtspunkten; doch es erscheint abwegig, hier eine rhetorische Motivation im Sinne eines bewussten Regelverstößes zu unterstellen.

11 Vgl. Brahms 1933.

12 Insbesondere die von Saxer postulierte »harmonische Begründung« des Quintenverbots bei Huygens (Kap. 11) bleibt unausgeführt und inhaltlich unklar. Für die abschließenden redaktionellen Arbeiten an der hinterlassenen Textgestalt wurde offenbar keine Expertise von musiktheoretischer Seite eingeholt.

© 2022 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Folkwang Universität der Künste [Folkwang University of the Arts]

Roth, Markus (2022), »Marion Saxer, *Quintendiskurse. Das Quintparallelenverbot in Quellentexten von 1330 bis heute*, unter redaktioneller Mitarbeit von Sebastian Rose, Hildesheim: Olms 2021«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 103–107. <https://doi.org/10.31751/1163>

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: 02/03/2022

angenommen / accepted: 02/03/2022

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 19/07/2022

Marcus Aydintan / Laura Krämer / Tanja Spatz (Hg.), *Solmisation, Improvisation, Generalbass. Historische Lehrmethoden für das heutige Musiklernen*, Hildesheim: Olms 2021

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Basso continuo; ear training; Gehörbildung; Generalbass; Improvisation; music theory and middle school practice; music theory and music pedagogy; Musiktheorie und Musikpädagogik; Musiktheorie und Schulpraxis; Solmisation; solmization

Sie seien elendige Quacksalber, Betrüger und Prahler! Musiker, die nicht improvisieren können und lediglich Noten anderer Meister einstudieren und abspielen, würden die Hörerschaft bezüglich ihrer angeblich vorhandenen musikalischen Kompetenz hinter das Licht führen.¹

Historisch Informierte wissen, dass Andreas Werckmeister und Johann Kuhnau sich erdreisteten, ihren Zeitgenossen mit derartig harschen Worten die Leviten zu lesen.² Der Thomaskantor Kuhnau konkretisiert seinen Quacksalber-Vorwurf, denn Musiker, die nicht in der Lage seien, eine Sonate zu improvisieren, »sind und bleiben Stümper«.³ Heute ist man einerseits über die Bedeutung des Extempore-Spiels und das sehr hohe Niveau des damaligen Musikdenkens informiert. Im Unterrichtsalltag machen aber manche Dozent*innen die Erfahrung, dass die Musikhochschulen »hochspezialisierte Leute für das Orchester ausbilden, die aber teilweise mu-

sikalische Analphabeten sind«.⁴ Das ist gegenüber den von Kuhnau erwarteten Kompetenzen eine deutlich steilere These.

In dieser harten Form erscheint diese bittere Bestandsaufnahme nicht in dem 2021 im Olms-Verlag erschienenen Buch *Solmisation, Improvisation, Generalbass. Historische Lehrmethoden für das heutige Musiklernen*. Aber in der ersten Anmerkung wird indirekt auf diese Äußerung Ludwig Holtmeiers (9) verwiesen. Ähnlich wird auch Nikolaus Harnoncourt zitiert, der von der »fatalen Situation« des Musiklebens spricht (16). Wenn beispielsweise ausgerechnet ein Musikhochschullehrer für das Fach Liedbegleitung in Schwierigkeiten kommt, das in einer Zufallstonart angestimmte *Happy Birthday* nach Gehör zu begleiten, ist der Begriff des musikalischen Analphabetismus im Sinne einer fehlenden Liedbegleitungskompetenz nachvollziehbar.⁵ In einem ähnlichen Sinne wird der Begriff Alphabetisierung nachfolgend benutzt.

Der äußere Anlass des Buchprojektes war die 2015 erfolgte Gründung des Netzwerks *Musiktheorie verbindet* an der Hannoverschen Hochschule für Musik, Theater und Medien. Laura Krämer berichtet als Initiatorin über das dortige Forschungs- und Fortbildungsprojekt »Solmisation, Improvisation, Partimento« (164–169). Neben Krämer erscheinen Marcus Aydintan und Tanja Spatz als Herausgeber*innen. In den im Rahmen dieses Projektes 2016–2019 durchgeführten Workshops und Tagungen dokumentier-

1 Vgl. Werckmeister 1698, 76f. Die Zuhörer werden »hinter das Licht geführt« (ebd.), da der angebliche Kenner von »Clavier und Composition« (Werckmeister 1702, Titel) nur die musikalischen Gedanken von anderen Komponisten – quasi als Plagiat – nachspielt.

2 Wer Noten (Tabaturen) von anderen Komponisten abspielt, setze sich dem Verdacht aus, ein Betrüger zu sein (vgl. ebd., 68, §128). Deswegen sei es nötig, dass man sich »ein wenig vorsehen / und nicht jedem Praler alsobald glauben möchte: Denn viele bilden sich ein / sie wissen schon alles« (Werckmeister 1698, 78). Wer nicht improvisieren kann, bleibt »sein Tage an der Tabulatur hangen / stümpert so was hin / und kömmt nicht weiter.« (Werckmeister 1702, 69)

3 Kuhnau 1700, 507f.

4 Arnecke 2016, 333 (Diskussionsbeitrag von Ludwig Holtmeier).

5 Man wird diese vom Rezensenten hier vorgelegte Anekdote für glaubhaft halten. Vgl. Wolf 2016, 30–38 und Davidson/Scripp/Welsh 1988.

ten die Referent*innen ihre Arbeit und verfolgen als Autor*innen mit dem Buch das Ziel, »einige Ergebnisse einem noch breiteren Publikum zugänglich zu machen« (168). Die Reihenfolge der 13 Beiträge auf den insgesamt 212 Seiten ist dem Lebenslauf eines musikalischen Lernens nachempfunden, vom Kinderchor bis zur Hochschule (7). Vorab erstellt Juliane Brandes »Baupläne zum Lückenfüllen – der Elfenbeinturm im Klassenzimmer und wie man ihn verpflanzt« (9–24). Diese Lücken sieht sie in ihrem kritischen Erfahrungsbericht zwischen dem gesamten Bereich der außerhochschulischen Bildung (»Klassenzimmer«) und der Hochschulpädagogik (»Elfenbeinturm«). Bei den Aufnahmeprüfungen würden vielfach die mangelnden Kompetenzen sichtbar (10). Eine »musikalische Bildung [...] im Sinne einer ganzheitlichen Alphabetisierung« (13) finde vor dem Studium nicht im erforderlichen Maße statt. Mit den Begriffen »allgemeine Musiklehre« und »Musiktheorie« werde leider meist ein »sinnentleertes Buchstabieren und Rechnen verbunden« und es ließe sich schwer erschließen, warum eine solche »Nonsens-Alphabetisierung« überhaupt stattfindet (14 f.). Es habe sich gezeigt, dass die frustrierten Musiklehrenden sich vielfach nur zu helfen wüssten, indem sie »Nebenschauplätze wie musikgeschichtliche Daten, Inhaltsangaben oder Faktenwissen« vermittelten (13). In keinem anderen akademischen Fach gebe es eine so große Kluft zwischen Schule und Hochschule. In den Aufnahmeprüfungen, insbesondere im Fach Gehörbildung zeige sich, dass sehr oft ein »eigenständiges musikalisches Sprachvermögen fehlt« (15). Obwohl die Hochschulen diese teilweise grotesken Defizite erkennen, nähmen sie dennoch vielfach diese Bewerber*innen auf. Aus dieser ersten großen Lücke resultiere dann die zweite große Lücke, denn nach Abschluss des Studiums sei das Defizit keinesfalls behoben und so wären künftige Musikpädagog*innen nicht in der Lage, den musikalischen Nachwuchs adäquat auszubilden. So wiederhole sich die musikalische »Nonsens-Alphabetisierung« in der künftigen Musikpädagogik. Nach diesem ernüchternden Erfahrungsbericht, der hier nur umrissen werden kann, stellt Brandes einen umfangreichen Maßnahmenkatalog vor, der dazu beitragen soll, den Teufelskreislauf zu durchbrechen (20–23).

Der Beitrag von Friederike Stahmer »Musiklehre im Kinderchor in Anlehnung an die Music

Learning Theory« (25–31) basiert auf den musikpädagogischen Prinzipien Edwin E. Gordons. Da nach Gordon das Musikkernen mit dem ersten Spracherwerb vergleichbar ist, steht das Hören am Anfang allen musikalischen Lernens, denn »durch die regelmäßige Arbeit mit tonalen und rhythmischen Patterns werden musikalische Ordnungsprinzipien im Gehirn verankert.« (26) Die von Hugo Riemann bereits so betitelte Lehre von den »Tonvorstellungen« (31) wird durch die hier aufgeführten rhythmischen und melodischen Patterns konkretisiert.⁶ Mit Hilfe der relativen Solmisation und der Funktionstheorie werden weiterhin elementare harmonische Patterns gelernt.

Olga Tchipanina erstellte ihren Gehörbildungsbeitrag »Unterrichtskonzept für allgemeine Musiklehre und Gehörbildung im VIFF Hannover«⁷ (32–43) vor dem Hintergrund ihrer über 40-jährigen Berufserfahrung. Ihre Methode sei »stark von der streng systematisierten russischen Schule der Musiktheorie geprägt« (32). Die Unterscheidung zwischen stabilen und instabilen Tonstufen ist für diese Schule typisch. Die Erfahrung zeigt, dass insbesondere beim Prima-Vista-Singen die melodischen Sprünge von stabilen zu instabilen Tonstufen für Anfänger*innen eine große Herausforderung darstellen. Die Verwendung von Stufenzahlen war im 18. und 19. Jahrhundert vielfach gebräuchlich und wird auch in diesem Beitrag als Methode der relativen Notation favorisiert.⁸ Die Arbeitseinheiten beinhalten auch Intonationsübungen, eine spezielle Form der Höranalyse sowie Komposition und Improvisation (33). Bei den Literaturangaben finden sich ausschließlich fünf unveröffentlichte Übungshefte der Autorin.

Im Gegensatz zu diesem sehr praxisorientierten Beitrag folgt nun ein zunächst musikwissenschaftlich angelegter Text »Hexachord-Solmisation und Vokalimprovisation – Überblick, Nutzen, Anwendung« (44–60) von Laura

6 Riemann 1914/15 und 1916.

7 Frühklasse des *Instituts zur Frühförderung musikalisch Hochbegabter* (VIFF).

8 Vgl. Sekles 1901. Das Lehrbuch dieses Autors basiert ebenso auf Stufenzahlen und der Erkenntnis, dass ein Sprung in eine labile Stufe (2., 4., 6. und 7. Stufe »in freier Anwendung«) schwieriger ist als ein Sprung in eine stabile – am Dreiklang orientierte – Stufe.

Krämer. Die ersten zehn Seiten liefern wichtige Basisinformationen zur Hexachord-Solmisation und zur Guidonischen Hand. Die Autorin ist sich dessen bewusst, dass die Einarbeitung in das musikalische Denken des 15. und 16. Jahrhunderts mit einem enormen Zeitaufwand verbunden ist. Sie stellt anschließend die drei Bereiche *cantare super librum*, Kanonimprovisation und Diminution an praktischen Beispielen vor. Es erfordere zwar einige Übung, vierstimmig *super librum* zu singen, aber es sei faszinierend, wenn es glückt (57). Trotz dieser optimistisch stimmenden Bemerkung darf nicht vergessen werden, dass es vermutlich einer mindestens zehnjährigen, täglichen und umfangreichen Praxis bedarf, um diese Techniken so zu verinnerlichen, dass dieses heute so fremde Musikdenken zu einer musikalischen Selbstverständlichkeit wird. Im Alltag des Hochschulbetriebes ist dies nicht zu leisten. Dennoch muss sich die Musiktheorie derartigen Herausforderungen stellen. Vielleicht kann ein gelegentliches Scheitern von hoch gesteckten Zielen zu der Erkenntnis führen, dass einem gänzlich fremden Musikdenken mit großem Respekt begegnet werden muss. So ist zu begrüßen, dass es beispielsweise in Basel, in Hannover und in den USA derartige Angebote gibt.

Noch ehrgeiziger ist der Ansatz von Almut Gatz. Die Autorin betont in ihrem Beitrag »Konzept, Historische Vokalimprovisation in der Schule. Vorüberlegungen und Projektbericht« (61–76), dieses über drei Tage angelegte Projekt hätte »unter besonders günstigen Rahmenbedingungen« (75) stattgefunden, denn die Arbeit erfolgte »mit einem geübten Mädchenchor, der schon einige Renaissancestücke im Repertoire hatte« (67). Die Vorüberlegungen, die pädagogische Arbeit und das diesbezügliche Feedback stellt sie ausführlich dar. Sie möchte »ermutigen, ähnliche Projekte öfter zu wagen und damit die häufig eingeforderte Verschränkung von Theorie und Praxis gerade im schulischen Musikunterricht voranzutreiben« (76). Die Autorin weist darauf hin, improvisatorisches Musizieren im Ensemble müsse keineswegs auf historische Stilistiken beschränkt bleiben (75). Die hier vorgestellte Methode sei exemplarisch für eine sehr exklusive Zielgruppe zu verstehen und müsse in anderen Fällen der jeweiligen Unterrichtssituation angepasst werden. Schließlich müssten der Spaßfaktor erhalten bleiben und Frustrationen

vermieden werden (68). Aber immerhin hätten neun von 20 Teilnehmerinnen im Feedbackbogen geäußert, sie hätten Lust, sich auch weiterhin mit vokalen Improvisationstechniken zu befassen.

Einen ebenfalls vokalen Ansatz verfolgt Valerie Schnitzer und führt »Eine Bestandsaufnahme zum Unterrichtsmodell der *Gesangsklassen*« durch (77–83). Sie betitelt ihren Text mit dem banal scheinenden Satz »Wer Musik verstehen will, muss sie zuerst selber machen«. So selbstverständlich ist diese Forderung aber keineswegs, denn wie Derek Bailey kritisch anmerkt, erwartet man von Musiker*innen heute normalerweise nicht mehr, dass sie selber Musik machen.⁹ Schnitzer hat nach dem Vorbild der amerikanischen Highschools vor mehr als zwei Jahrzehnten am Dietrich-Bonhoeffer-Gymnasium im nordbadischen Eppelheim Gesangsklassen eingerichtet und damit einen die deutsche Musikpädagogik nachhaltig prägenden Lehransatz begründet. Charakteristisch für diese Methode ist das musikalische Lernen in seiner Sprachlern-Analogie (78). So werden zugleich Stimme, Gehör und Musikalität gefördert. Schnitzer resümiert, das Experiment Gesangsklasse sei mehr als ein Erfolg geworden, denn es habe das Singen in die Schulen und in die Musikpädagogik zurückgebracht (79). Schnitzer weicht dem Problem der Omnipräsenz der digitalen Medien nicht aus und schlägt vor, sie zu integrieren, statt sie zu verurteilen (80). »An und mit der Stimme, über das musikalische Machen kann jene musikalisierende oder – um in Analogie zum Sprachlernprozess zu bleiben – alphabetisierende Kompetenzentwicklung der musikalischen Sinne (Hören und Musizieren) gelingen.« (81) Gehörbildung und Musiktheorie wurden nur dann integriert, wenn diese Kompetenzen dem Musizieren dienlich sind. Die relative Solmisation betrachtet Schnitzer als das Wesentliche (82). Der musikpädagogische Ansatz Schnitzers ist in sechs Veröffentlichungen mit dem Titel *Singen ist Klasse* (2008–2013) dokumentiert. Das von Brandes eingangs benannte Problem, die Alphabetisierung müsse im Klassenraum befördert werden, scheint hier in vollem Umfang gelungen zu sein, denn es habe steil ansteigende Motivationskurven bei den Schüler*innen, kaum erträumbare Leistungszuwächse und Nachfrage-

9 Vgl. Bailey 1987, 148.

booms in den vokalen Ensembles der Schule gegeben. Demgegenüber ›geißelt‹ Schnitzer unter Berufung auf eine von ihr gehörte Vorlesung von Hans Heinrich Eggebrecht eine Musikpädagogik, die auf dem »fatale[n] Missverständnis eines wissenschaftsorientierten Musikunterrichts« basiert und für die Lernenden jenseits ihrer musikalischen Erlebniswelt angesiedelt ist (83).

In dieser Gefahr steht möglicherweise der folgende Beitrag »Improvisieren wie Diego Ortiz« von Michael Spiecker (84–107). Einerseits fasst er dessen Improvisationstechniken gemäß des 1553 in Neapel verfassten *Trattado de glosas* hervorragend zusammen. Es solle das Ziel sein, dieses Vokabular so zu verinnerlichen, dass man es natürlich und spontan anwenden kann. Auch er betont, der Vorgang sei dem Erlernen des Vokabulars einer Sprache vergleichbar (107). Andererseits vermisst man Hinweise auf die Voraussetzungen eines solchen Musikdenkens, die zweifellos in einer reichen Vokalpraxis und einer Selbstverständlichkeit der eigenen Musikproduktion im Kontext eines primär oralen Kulturverständnisses liegen. So entsteht der Eindruck, als sei eine praktische Einführung in die Klangsprache dieser Zeit ausschließlich mithilfe der Methoden einer musikwissenschaftlich orientierten Schriftkultur möglich. Spiecker beherrscht diese Kunst persönlich zweifellos, zumal er mit seinen Improvisationen konzertant auftritt, aber man hätte sich wie bei Schnitzer Informationen über Unterrichtserfahrungen gewünscht, denn diese fehlen völlig.

Sehr zutreffend betont Laura Krämer in ihren Ausführungen zu »Musik im Griff – Generalbass als Universalinstrument der Musik(theorie)pädagogik« (108–134) einen wichtigen Grundsatz ihres Ansatzes: »Das Lesen, Hören und Greifen ist ein Verstehendes, das Verstehen eines des inneren Ohres und des Fingergedächtnisses.« (108) Krämer gelingt eine hervorragende Einführung in die funktionalen Skalenstufen (Oktavregel), die die Autorin als eine praxisorientierte Lehre der tonalen Harmonik inklusive von Kadenz und sonstigen Modellen darzustellen weiß. Als Beispiel für das Musikkernen mit Partimenti erläutert sie das dritte Partimento aus Fedele Fenarolis *Regole*, 1775 in Neapel erschienen (117–122). Ausgehend von Emanuel Aloys Försters grundlegenden Werken zur Gene-

ralbasslehre¹⁰ analysiert die Autorin anschließend sehr überzeugend die Harmonik von Ausschnitten aus Beethovens Klaviersonate G-Dur op. 31/1 und Schuberts *Zügelglöcklein* D 871. Schrittweise werden jeweils die an der Oktavregel orientierten Harmoniemodelle und die daraus entwickelte Figuration und Melodik gezeigt.

Innerhalb der Hochschullandschaft werden die *Schola Cantorum Basiliensis* und die Musikhochschule Freiburg bezüglich der Generalbassausbildung als vorbildlich genannt. Aber eine breitere Nutzung der pädagogischen Potenziale des Generalbasses im vor-hochschulischen Bereich sei wünschenswert und erfolgversprechend (109). Für die eigene kreative Betätigung in Form von Improvisation und Komposition müsse es eine effektivere Musikausbildung geben und dazu sei der Generalbass ein vielversprechender Ansatz. Sobald die notwendigen pianistischen Fähigkeiten erreicht seien, müsse der an den Hochschulen für Nicht-Pianisten erteilte Klavierunterricht im Sinne der Generalbassausbildung auf ein angewandtes Klavierspiel umgestellt werden (110). Dem ist uneingeschränkt zuzustimmen. Als Zielgruppe dieses Textes denkt die Autorin an eine Leserschaft, die ein elementares Grundverständnis für das Generalbassspiel bereits mitbringt. Viele Musikpädagog*innen werden mit dem hohen Niveau des hier demonstrierten musiktheoretischen Denkens derzeit überfordert sein. Aber das Erreichen eines derartigen Zieles wäre langfristig wünschenswert.

An einem ausführlich dargestellten Unterrichtsbeispiel stellt Martine Streib ihren »Gehörbildungsunterricht in der Hochschule auf Basis der relativen Solmisation« (135–143) dar. Die Voraussetzungen für dieses Würzburger Konzept sind optimal. Die wöchentliche Doppelstunde ist auf drei Jahre hin angelegt. Neben einem Flügel stehen E-Pianos in ausreichender Anzahl für die vier bis acht Studierenden zur Verfügung. Die ohnehin für eine reguläre Hochschularbeit vorbildliche Ausgangssituation wird durch regelmäßige Übungsaufgaben, die der Nachbearbeitung und der Vorbereitung für die Weiterarbeit dienen, noch idealer (135). Die Silben werden nach der Kodály-Methode gewählt, wobei sie in der Diatonik im Regelfall nur mit Konso-

10 Förster 1804 und 1818.

nanten dargestellt werden.¹¹ Diese Konsonanten werden bei Hochalteration mit einem nachgestellten Vokal *i* und bei Tiefalteration mit einem nachgestellten *a* ergänzt (136).¹² Ausgangsbasis ist zunächst die Pentatonik, die dann zur Diatonik erweitert wird. Die zum Einsatz kommenden Silben sind abhängig vom jeweils zeit- und stiltypischen Tonvorrat, der sich bis zur komplexen Enharmonik der Romantik erweitert. Diese Methode lernte die Autorin als Teilnehmerin des *academic year* am *Kodály-Institut* in Ungarn kennen.

Die detailliert von der Autorin dargestellte Doppelstunde (136–143) beginnt zunächst mit zahlreichen Übungen zur Pentatonik, die auch sechsstimmige Cluster beinhalten. Es folgt die Arbeit mit Akkorden, wobei Hinzufügungen zur Vierklangbasis Dur / kleine Septim zum Unterrichtsgegenstand werden. In der dritten Phase wird ein Höranalysekonzept zum ersten Satz von Čajkovskijs sechster Sinfonie vorgestellt. Außer den eigentlichen und zahlreich demonstrierten Analyseaufgaben wird das flexible Lesen in verschiedenen Schlüsseln und die Notation transponierender Instrumente geübt. Der Lückentext eines Partiturausschnitts dient als Arbeitsblatt. Im Mittelpunkt steht das singende Benennen von musikalischen Gegebenheiten und Zusammenhängen, also das aktive Tun ohne viele Worte. Ziel dieser Gehörbildung sei ein bewusstes, beziehungsweise ›wissendes‹ Hören. Allerdings dürften die Trainingseinheiten nie als Selbstzweck betrieben werden, sondern sollten von Anfang an immer in Beziehung zur komponierten Musik erlebt werden (143). Ein derart vorbildlich angelegtes Unterrichtskonzept erfordert ein Höchstmaß an zeitaufwendiger Vorbereitung für die Lehrenden. In drei Jahren werden etwa 90 derartige Konzepte erforderlich sein und bei der angestrebten Flexibilität der Methode ist dies vermutlich nur in einer hauptberuflichen Tätigkeit zu leisten.

In seinem Beitrag »*Let's move it. Moveable-Do*« (144–151) führt Raphael D. Thöne in die Grundlagen des Ear-Training-Approaches am

Berklee College of Music Boston ein. Er berichtet über die Einbindung dieses Ansatzes in die aktuelle Lehre der Jazz-/Rock-/Pop-Studiengänge an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*. Die von Steve Prosser entwickelte Methode basiert auf den vier Übungstypen a) *Rhythmic Studies*, b) *Sight Recognition (Pitch) Studies*, c) *Sol-Fa Studies* und d) *Melodic Studies*.¹³ Nach einem vierjährigen Einsatz dieser Methode sei in Hannover bei einer internen Evaluation nachgewiesen worden, dass sich die Studienergebnisse »merklich gebessert« hätten (149). Eher beiläufig wird man gewahr, dass die Silbe *Do* in diesen *Sol-Fa Studies* grundsätzlich für die erste Stufe einer Skala verwendet wird und deshalb die phrygische Sekunde mit der Silbe *Ra* (verstanden als tiefalterierte 2. Stufe *Re*) bezeichnet wird (150). Diese vom Rezensenten begrüßte Auffassung wird viele Vertreter*innen der relativen Solmisation in Deutschland zum heftigen Widerspruch veranlassen. Es ist aber angesichts dieser ganz verschiedenen Methoden eine Grundsatzdiskussion wenig sinnvoll, welche das jeweilige *running system* infrage stellt.¹⁴ In der Unterrichtspraxis werden deshalb neben den streng dogmatisch angelegten Solmisationsmethoden auch dynamische Methoden bevorzugt. Der amerikanische Musiktheoretiker Timothy A. Smith empfiehlt beispielsweise beim Unterrichts im Blattsingen eine Kombination von verschiedenen Methoden, die er situationsabhängig der jeweiligen Zielgruppe anpasst.¹⁵

Tanja Spatz berichtet über die *Tonic Sol-fa Method* von John Curwen (152–163) und verknüpft diese mit harmonischer Analyse. In einem Überblick fasst sie dessen Darstellung zur relativen Solmisation zusammen. Sie stellt drei unterschiedliche Harmoniefolgen vor, an denen Curwen sein System erläutert. Die erste, rein diatonisch angelegte Folge von vier Akkorden lässt sich ohne Erläuterungen vierstimmig mit Hilfe der auf den Anfangsbuchstaben reduzierten Solmisationssilben relativ notieren (155). Die zweite, deutlich komplexere Kadenz enthält aufgrund von zwischendominantischen Beziehungen leiterfremde Töne. Bei diesen minimalen Ausweichungen erweitert Curwen sein System: für Hochalterationen durch einen an den Buch-

11 In dieser Hinsicht folgt Kodály den englischen Traditionen des 19. Jahrhunderts (Ann Glover, John Curwen); vgl. den hier vorgestellten Beitrag von Tanja Spatz.

12 Ausnahme ist die Silbe *la*, die bei Tiefalteration zu *lo* wird. Vgl. Streib o. J.

13 Prosser 2000.

14 Vgl. Phleps 2001.

15 Vgl. Smith 1991, 21 f.

staben angehängten Vokal *e* und für Tiefalterationen durch den zusätzlichen Vokal *a*. So wird aus der Silbe *doh* die hellere Silbe *de* und aus der Silbe *te* die dunklere Silbe *ta*. Bei »klarem Wechsel des tonalen Bezugsrahmens« (Modulation) benennt Curwen »bridge-notes« (158), z. B. die Funktionsumdeutung der sechsten Stufe mit Anfangskonsonant *l* (*la*) zur zweiten Stufe *r* (*re*). Dies ist funktionstheoretisch identisch mit der Umdeutung $Tp = Sp$. Spatz verknüpft Curwens Solmisationssilben mit dem Oktavregelsatz und demonstriert die Möglichkeiten einer harmonischen Analyse an Schuberts Lied *Irrlicht*. Die Autorin zitiert Curwen, der »*lah*- und *doh*-basiertes Moll diskutiert« und gegeneinander abwägt (153). Dessen Argument, alle bisherigen Lehrer seien methodisch immer so verfahren, ist schwach und überzeugt nicht. Die zu fordernde methodische Konsequenz der harmonischen Analyse gelingt in anderen relativen Notationssystemen, wie der Oktavregel, besser. Die Inkonsequenz zeigt sich insbesondere bei einer Modulation in die Mollparallele, z. B. im *Irrlicht*, Takt 7–12 (157), bei der die Curwen-Methode auf *bridge-notes* verzichtet, die bei einer Modulation in die Dominante aber benutzt werden. Deshalb wäre kritisch zu fragen, ob ein solcher wenig konsequenter Weg tatsächlich zu einem methodischen Fortschritt führt oder nur eine – lediglich für Expert*innen interessante – historische Gegenüberstellung von guten und weniger guten Analyse-Möglichkeiten ist, die auf der Basis relativer Notationssysteme sinnvoll sein können. Immerhin lassen sich sämtliche relativen Notationssysteme als ein »Werkzeug harmonischer Analyse« nutzen.

Das Solmisationssystem hilft beim Verständnis der Anordnung von Halb- und Ganztönen. Es war ursprünglich als Memorierungssystem für mittelalterliche Einstimmigkeit konzipiert. Inzwischen hat sich das Musikdenken durch die Analyse harmonischer Abläufe erweitert. Dabei bediente man sich verschiedener relativer Notationssysteme. Sofern die relative Solmisation für harmoniebezogenes Musikdenken verwendet werden soll, ist ein *do*-basiertes Moll sinnvoll. Andernfalls kommt es zu Widersprüchen zwischen dem allgemein üblichen Tonika-Begriff und der Auffassung, der Grundton der Moll-Tonika sei als sechste Stufe (*la*) der Dur-Tonika zu betrachten. Paul Schenk löste diese Unstimmigkeit der funktionalen Deutung durch die

Verwendung von Jale-Silben, bei denen er die erste Stufe einer jeden Tonleiter inklusive der Modi mit der Silbe *ja* bzw. *do* bezeichnete.¹⁶ Diese in dem Buch nur flüchtig angesprochene Unstimmigkeit besteht noch in einer anderen Hinsicht. Die Grundannahmen der traditionellen *sol-fa*- bzw. Tonika-*do*-Methoden deuten stillschweigend darauf hin, dass die Asymmetrie in der Anordnung der unterschiedlich großen Schritte auch bei der auditiven Wahrnehmung als asymmetrisch empfunden werden müsse. Das ist eine wenig überzeugende und bislang nicht bewiesene These, denn schließlich wird das Singen und Hören einer Tonleiter – aus welchen Gründen auch immer – nicht als eine Stolperschrittfolge von ganzen und halben Schritten erlebt. Da sich sehendes Wahrnehmen deutlich vom hörenden Wahrnehmen unterscheidet, ist eine Unterscheidung der Methoden erforderlich. Jean-Jacques Rousseaus Idee, das Prima-Vista-Singen in den neutral gedachten Tonleiterstufen 1–7 zu lernen, hat sich in der Praxis vielfach bewährt.

Abschließend gibt Laura Krämer eine Gesamtdarstellung des Forschungs- und Fortbildungsprojektes »Solmisation, Improvisation, Partimento« an der *HMTM Hannover* und Juliane Brandes stellt ihre »Praxisrelevante Bibliographie zur Musiklehre« vor. Das Buch ermöglicht eine wünschenswerte Verbindung von Theorie und Praxis.

Die hier vielfach geäußerte Erkenntnis, die relative Notation sei das wichtigste Instrument für eine musikalische Alphabetisierung, wird in zahlreichen musikpädagogischen Lehrbüchern der internationalen Gehörbildungsliteratur bestätigt.¹⁷ Einige Systeme dieser Notation werden hier vorgestellt, andere werden nicht genannt. Offen bleibt die Klärung, ab wann Lehrmethoden als historisch zu bezeichnen sind. Beispielsweise ist John Mehegans Edition *The Jazz Improvisation Series* (1960–1964) inzwischen

16 Schenk 1958, 7; vgl. den Begriff »Mollübertragung« bei den sowohl in Dur als auch in Moll vorgestellten Melodien bei Schenk 1957, 4 f.

17 Vgl. Felbick 2021. Eine Ausnahme bilden die Pädagog*innen, deren eigene Ausbildung auf absoluten Solmisationssilben basierte. Allerdings ist mit diesem System nicht der Anspruch verbunden, musikalische Zusammenhänge zu verstehen.

ebenfalls als historisch zu werten. Hier wird gezeigt, in welcher Weise Jazzmusiker*innen ihre Changes in der relativen Notation mit Hilfe der von Gottfried Weber entwickelten Stufentheorie denken. Auch die Funktionstheorie gehört zu den historischen Lehrmethoden. Zwar ist diese Methode komplex und es besteht die Gefahr, dass man sich damit in Abstraktionen verliert, denn sie ist mit sehr viel Lese- und Denkarbeit verbunden. Aber der Funktionstheorie gelingt die notwendige Differenzierung bei hochkomplexen Tonbeziehungen. Anfänger*innen sollte man nicht mit solchen Komplexitäten verwirren. Man wird zustimmen können, dass eine Musikpädagogik anzustreben wäre, die tonale Musik immer erlebbar macht und niemals zur »toten Sprache« eines sinnlosen Formalismus wird (110). Insofern sind zunächst die einfachen Systeme der relativen Notation zu bevorzugen und erst, wenn diese sehr gut be-

herrscht werden, können entweder weitere Differenzierungen vorgenommen werden oder es kann auf andere Methoden hingewiesen werden. Zwar lassen sich nicht alle Methoden in einem Buch darstellen, aber in einem Ausblick hätte man eine generelle Offenheit gegenüber den sonstigen Lehrmethoden signalisieren können.

Anna Wolf stellt in ihrer Dissertation fest, die oben angesprochene musikalische Alphabetisierung gelinge bei Studierenden des Pop und Jazz signifikant besser als in der klassischen Ausbildung.¹⁸ So wäre der eingangs zitierte Werckmeister von den improvisatorischen Kompetenzen der Jazzmusiker*innen voll begeistert, denn hier ist der Geist der historischen Lehrmethoden im Umgang mit aktueller Musik in vollem Umfang realisiert.

Lutz Felbick

Literatur

- Arnecke, Jörn (2016), »Musiktheorie ohne Schule – Schule ohne Musiktheorie? Eine Podiumsdiskussion bei der Weimarer Tagung ›Musiktheorie und Hörerziehung‹«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, 329–340. <https://doi.org/10.31751/919> (30.6.2022)
- Bailey, Derek (1987), *Musikalische Improvisation – Kunst ohne Werk*, übers. von Hermann J. Metzler, Hofheim: Wolke.
- Davidson, Lyle / Larry Scripp / Patricia Welsh (1988), »Happy Birthday: Evidence for conflicts of perceptual knowledge and conceptual understanding«, *The Journal of Aesthetic Education* 22/1, 65–74.
- Felbick, Lutz (2021), *Bibliographie Gehörbildung / Hörerziehung mit Einführung und vierfachem Index. Bibliography of Aurals Skills and Music Perception*, Rotterdam: Bookmundo Direct.
- Förster, Emanuel Aloys (1804), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Förster, Emanuel Aloys (1818), *Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses*, Wien: Artaria.
- Kuhnau, Johann (1700), *Der musicalische Quack-Salber*, Dresden: Riedel.
- Phleps, Thomas (2001), »Die richtige Methode oder Worüber Musikpädagogen sich streiten. Anmerkungen zur Funktion und zum Funktionieren von Solmisationssilben und ihren Produzenten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«, in: *Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte*, hg. von Mechthild von Schoenebeck, Essen: Die Blaue Eule, 93–139.
- Prosser, Steve (2000), *Essential Ear Training for Today's Musician*, Boston: Berklee Press.
- Riemann, Hugo (1914/15), »Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22, 1–26.
- Riemann, Hugo (1916), »Neue Beiträge zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 23, 3–21.

18 Vgl. Wolf 2016, 30–38.

- Schenk, Paul (1957), *Schule des Blattsingens*, Leipzig: Pro Musica.
- Schenk, Paul (1958), *Schule des musikalischen Hörens*, Leipzig: Pro Musica.
- Sekles, Bernhard (1901), *Musikdiktat*, Mainz: Schott.
- Smith, Timothy A. (1991), »A Comparison of Pedagogical Resources in Solmization Systems«, *Journal of Music Theory Pedagogy* 5/1, 1–23.
- Streib, Martine (o.J.), *Relative Solmisation in der beruflichen Musikausbildung*. https://www.hfm-wuerzburg.de/lehren/Streib/Relative_Solmisation_in_der_beruflichen_Musikausbildung.pdf (30.6.2022)
- Werckmeister, Andreas (1698), *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*, Quedlinburg: Calvisius.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia Musica*, Quedlinburg: Calvisius.
- Wolf, Anna (2016), »Es hört doch jeder nur, was er versteht«. *Konstruktion eines kompetenzbasierten Assessments für Gehörbildung*, Phil. Diss., Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

© 2022 Lutz Felbick (Lutz@Felbick.de)

Felbick, Lutz (2022), »Marcus Aydintan / Laura Krämer / Tanja Spatz (Hg.), *Solmisation, Improvisation, Generalbass. Historische Lehrmethoden für das heutige Musiklernen*, Hildesheim: Olms 2021«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 109–116. <https://doi.org/10.31751/1164>

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: 31/01/2022

angenommen / accepted: 31/01/2022

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 19/07/2022

Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, New York, 4. Auflage, London: W. W. Norton & Company 2016

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Allen Forte; Analysemethoden; Lehrbuch; methods of analysis; Pitch-class set theory; post-tonal music; posttonale Musik; textbook

Joseph N. Straus' Buch *Introduction to Post-Tonal Theory* ist ein Klassiker: 1990 in erster, zehn Jahre später in zweiter und 2005 in einer dritten Auflage erschienen, ist im Jahr 2016 eine weitere, inzwischen vierte, Auflage herausgekommen. Auf den ersten Blick fallen das deutlich größere Format und das übersichtlichere Layout auf, verbunden mit einem stark erweiterten Umfang (knapp 400 statt 273 Seiten wie in der dritten Auflage). Zugleich ist die Anzahl der sechs Kapitel unverändert geblieben, und auch deren Überschriften sind meist nur leicht variiert. Handelt es sich also nur um ein Re-Design oder liegt doch eine Neukonzeption vor?

Von der gut zehn Jahre zuvor publizierten dritten Auflage unterscheidet sich die Kapiteileinteilung der neuen Auflage nur marginal. Die ersten drei Kapitel tragen dieselben Überschriften (»Basic Concepts and Definitions«, »Pitch-Class Sets«, »Some Additional Relationships«), lediglich die drei folgenden haben neue Überschriften und teilweise auch eine leicht veränderte inhaltliche Richtung erhalten: Statt »Centricity, Referential Collections, and Triadic Post-Tonality« (Kap. 4), »Basic Twelve-Tone Operations« (Kap. 5) und »More Twelve-Tone Topics« (Kap. 6) heißt es nun »Motive, Voice Leading, and Harmony«, »Centricity and Referential Pitch Collections« bzw. »Basic Concepts of Twelve-Tone Music«. Im Wesentlichen bedeutet dies eine Umstellung und Umgruppierung von Themenbereichen und nur eingeschränkt eine Hinwendung zu neuen Analyse kategorien. Das ehemalige vierte Kapitel ist teilweise in das neue fünfte Kapitel eingegangen. *Voice leading* war zuvor bereits im dritten Kapitel behandelt worden, aber nicht Gegenstand eines eigenen Kapitels gewesen, sodass man hier von einer bloßen Neuordnung sprechen könnte. Ähnlich verhält es sich mit dem neuen letzten Kapitel, das sich aus Teilen des fünften und sechsten Kapitels der dritten Auflage zusammensetzt. Nur der Ab-

schnitt zu »Boulez and multiplication« ist hier ersatzlos entfallen.

Gleichwohl sollte man diese veränderte Etikettierung für nicht zu gering erachten, lassen sich doch bei »Klassikern« kaum eingreifende Änderungen durchführen, ohne das grundlegende Konzept zu gefährden, und werden neue Richtungen oder Gesichtspunkte oft nur durch kleine und subtile Änderungen mehr angedeutet als deutlich ausgesprochen. Dass ein Kapitel nun u. a. mit »Voice Leading« überschrieben ist, zeigt zumindest eine partielle Abkehr von einem Analysekonzept an, das stark auf die Harmonik bzw. den Zusammenklang oder die Vertikale ausgerichtet ist. Dem entspricht, dass nun der Kategorie der *interval cycles* deutlich mehr Raum gewährt wird und die Idee des *composing out*, also die Vorstellung, dass einzelne Töne oder Klänge quasi auskomponiert werden (durch häufiges Auftauchen oder Platzierung an markanten Punkten im Verlauf) und daher die Klanglichkeit über längere Strecken bestimmen, an den Anfang dieses Kapitels gestellt wird. Dies deckt sich mit Analysekonzepten, wie sie in letzter Zeit verstärkt in Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden wie z. B. dem 2016 erschienenen Buch *Pieces of Tradition* von Daniel Harrison. Zudem haben Konzepte größere Berücksichtigung gefunden, die in der jüngeren Vergangenheit entwickelt wurden. Dazu gehört vor allem die *Neo-Riemannian Theory*, deren Kategorien zwar auch schon in der dritten Auflage recht ausführlich behandelt wurden, nun aber nochmals erweiterten Raum einnehmen.

Damit wird zugleich noch einmal das Gesamtkonzept des Buches unterstrichen: *Post-tonality* meint eben nicht nur Atonalität, sondern jede Form von Tonordnungen jenseits einer Dur-Moll-Tonalität oder *common-practice tonality*, sodass auch dasjenige eingeschlossen wird, was zwar auf Dreiklängen oder Dur- sowie Mollak-

korden (und deren Erweiterungen) beruht, sich zumindest mit Funktionssymbolen aber nicht adäquat beschreiben lässt. Infolgedessen wird auch mit Kategorien wie *slide* oder *hexatonic pole* operiert. Gleichwohl bleibt die Popmusik der letzten Jahrzehnte, deren Verständnis von (Post-)Tonalität sich doch sowohl von atonalen als auch älteren tonalen Prinzipien deutlich unterscheidet, gänzlich ausgespart. Das Buch fußt weiterhin auf den Säulen dreier Komponisten, nämlich Arnold Schönberg, Anton Webern und Igor Stravinskij. Deren Werke werden sogar noch häufiger als in der dritten Auflage den Analysen zugrunde gelegt. Abgesehen davon ist die Werkauswahl nur wenig verändert. Einige Komponistinnen scheinen zur Verbesserung der Gender Balance hinzugekommen zu sein (Ursula Mamlok, Joan Tower, Kaija Saariaho), zudem sind Luigi Dallapiccola, Witold Lutosławski, Peter Maxwell Davis und Alfred Schnittke mit Werkauschnitten neu vertreten, was eine gewisse Öffnung hinsichtlich der Tonsprache anzeigt. Beschränkt bleibt die Auswahl freilich weitgehend auf die »Klassiker der Moderne«, weshalb Komponistinnen und Komponisten der nach ca. 1960 geborenen Generation praktisch nicht vertreten sind (der neu aufgenommene, 1971 geborene Thomas Adès stellt mit einem Ausschnitt aus seiner 2004 uraufgeführten Oper *The Tempest* die einzige Ausnahme dar). Das Gros der analysierten Werke entstammt der ersten Jahrhunderthälfte und nur vereinzelt werden Stücke behandelt, deren Komposition in die 1970er- bis frühen 1990er-Jahre fällt. Interessanterweise fehlen weiterhin Paul Hindemith, Kurt Weill, Hans Werner Henze oder Arvo Pärt, von zeitgenössischen deutschen Komponisten wie Wolfgang Rihm oder Helmut Lachenmann ganz zu schweigen.

Grundlage der allermeisten Analysen im Hinblick auf die Tonhöhenordnungen ist weiterhin Allen Fortes 1973 erstmals publiziertes Buch *The Structure of Atonal Music*. In seiner Terminologie und seinen grundlegenden Operationen bestimmt es auch das Buch von Straus. Allerdings ist die im Anhang beigegebene *List of Set Classes* insofern modifiziert und erweitert, als die abstrakte Zahlenfolge bzw. Nummer eines Sets nun mit traditionellen Akkordkategorien verbunden ist (vgl. 378–381). So wird etwa das Set 4-27 (0258) als »Dominant/half-diminished seventh« bezeichnet, also seine Struktur wahl-

weise auf den Dominantseptakkord oder (als dessen Umkehrung) halbverminderten Septakkord bezogen. Auch an solchen Details zeigt sich, wie sehr versucht wird, abstrakte Zahlen oder Nummern, die doch von Forte ganz bewusst als Kategorien eigenen Rechts zur Abgrenzung von jenen der Dur-Moll-Tonalität gewählt worden waren,¹ wieder an bekannte tonale Kontexte rückzubinden bzw. diese zurückzuholen. Dagegen werden rhythmische und metrische Aspekte der behandelten Musik fast vollständig ausgespart. Was Straus interessiert, ist die Tonhöhenordnung – freilich eine Tonhöhenordnung, die sich im Rahmen der gleichschwebenden Stimmung bewegt und sich durch die zwölf *pitch classes* konstituiert. Spektralistinnen wie etwa Gérard Grisey oder Georg Friedrich Haas, die in Europa bzw. insbesondere in Frankreich in den letzten Jahren von sich reden machten, werden daher nicht behandelt, auch Musik jenseits westlicher Provenienz kommt weiterhin nicht vor.

Dass das Buch in erster Linie für nordamerikanische Studierende geschrieben ist, zeigt sich neben der Auswahl der Komponisten (so spielt die Minimal Music, die durch Werke von John Adams und Steve Reich repräsentiert wird, eine größere Rolle als in unseren Konzertsälen) auch in der Didaktik des Buches, die im Sinne eines *textbook* auf die (veränderten) Gepflogenheiten US-amerikanischer *colleges* zugeschnitten ist. Hier sind – weniger inhaltlich als in Bezug auf die Anlage – vielleicht die weitreichendsten Änderungen in der vierten Auflage vorgenommen worden. Schlossen sich in der dritten Auflage an die Vorstellung und Erläuterung der analytischen respektive kompositorischen Konzepte jeweils ein »Exercises« überschriebener Teil an, der sich aus Aufgaben zu »theory«, zu »analysis«, schließlich zu »ear-training and musicianship« und »composition« zusammensetzte, gefolgt von zwei Musteranalysen, so ist in der

1 Vgl. das Vorwort von Fortes Buch, in dem es mit Bezug auf Schönbergs George-Lieder op. 15 trotz recht offenkundiger Tonalitätsreste heißt: »In this work he deliberately relinquished the traditional system of tonality, which had been the basis of musical syntax for the previous two hundred and fifty years« (Forte 1973, ix). Zum Umfeld und zu den Prämissen der *Pitch-Class Set Analysis* vgl. auch Schuijjer 2008.

neugefassten vierten Auflage die Reihenfolge umgedreht. Zunächst folgen Fragen zur Theorie, danach werden zwei Musteranalysen (»model analyses«) gegeben, in denen die zunächst isoliert betrachteten analytischen Konzepte in größere Zusammenhänge gestellt werden, an die sich sogenannte »guided analyses« anschließen, die wieder kleinere Werkauschnitte in den Blick nehmen und mit konkreten Fragestellungen für die Analyse durch die Studierenden verbinden (die analysierten Stücke sind im Wesentlichen gleich geblieben). Die Tendenz, den Diskurs der kontinental-europäischen Musiktheorie und Musikwissenschaft zu ignorieren, zeigt sich leider auch an der neuen Auflage. Die Bibliographie etwa zur Zwölfton-Methode des sechsten Kapitels enthält keinen einzigen deutschsprachigen Titel (noch nicht einmal die grundlegende Studie von Martina Sichardt zur Genese der Methode). Immerhin hat es die bahnbrechende Studie von Reinhold Brinkmann zu Schönbergs Opus 11 erneut in die Literaturliste des fünften Kapitels geschafft. Möglicherweise spiegelt dies aber nur die Tatsache wider, dass nicht zuletzt die deutschsprachige Musiktheorie vor allem beispielzentriert arbeitet, die Entwicklung großer übergeordneter theoretischer Entwürfe zur Musik des 20. Jahrhunderts aber scheut. Doch selbst da, wo sie solches realisiert hat, bleibt sie außen vor, sodass etwa die Tonfeldtheorie von Albert Simon keinen Eingang in Straus' Buch gefunden hat.

Obwohl man sich eine Öffnung der Perspektive und Weitung des Blicks vorstellen und wünschen könnte, ist es Straus zweifelsohne gelungen, mit dieser vierten Auflage von *Introduction to Post-Tonal Theory* den Spagat zwischen Bewahren und behutsamer Anpassung zu bewerkstelligen, ohne den Wesenskern des Buches

anzutasten. Gegenüber der dritten Auflage ist die größere Übersichtlichkeit, die sich auch in der Neuformulierung mancher Zusammenfassungen, Beschreibungen und Aufgabenstellungen niederschlägt, und die neue Anordnung der Aufgaben sicher ein Gewinn. Das Buch führt nach wie vor in vielfältige und grundlegende Konzepte der Analyse post-tonaler Musik ein, soweit es ihre Kompositionstechnik im Hinblick auf die Tonhöhenordnung betrifft. Es widersetzt sich damit weiterhin allen kulturwissenschaftlichen Zugriffen, wie es auch die Möglichkeiten des Internets konsequent nicht im Blick hat (in den Bibliographien gibt es keinen einzigen Hinweis auf eine Web-Adresse, obwohl etwa mit *explore the score* eine überaus anschauliche und auch das musiktheoretische Denken einbeziehende Website vorliegt). Die Einführung bleibt ganz auf das Medium des Buches fokussiert. Die Konzentration auf dieses eine Medium gereicht diesem Klassiker aber durchaus zum Vorteil und scheint durch den Verzicht auf Aufgaben zum Hören und Komponieren sogar noch einmal verstärkt, fördert dies doch ein konzentriertes Erfassen des Gegenstandes, statt sich womöglich in einem eher kurzatmigen Medien- und Methodenwechsel zu verlieren. Im Zentrum steht nunmehr ausschließlich die Analyse; vorgestellt werden Möglichkeiten des Erfassens von Strukturen einer Komposition unter der Prämisse, dass die Tonhöhenordnung auf vielfältige Weise ein musikalisches Werk bestimmen und eine sinnfällige Formdramaturgie herstellen kann. Wesentliche Zugänge dazu auf konzise Weise eröffnet zu haben, bleibt weiterhin das große Verdienst auch dieser Neuauflage.

Ullrich Scheideler

Literatur

Brinkmann, Reinhold (2001), *Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke Opus 11* [1969], 2. Auflage, Stuttgart: Steiner.

2 Vgl. Sichardt 1990.

3 Vgl. Brinkmann 2001.

4 Vgl. Haas 2004.

Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.

Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Heinrichshofen: Noetzel.

5 Vgl. <https://explorescore.org> (30.6.2022).

- Harrison, Daniel (2016), *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music*, New York: Oxford University Press.
- Sichardt, Martina (1990), *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz: Schott.
- Schuijjer, Michiel (2008), *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*, Rochester: University of Rochester Press.

© 2022 Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

Humboldt-Universität zu Berlin [Humboldt University of Berlin]

Scheideler, Ullrich (2022), »Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, New York, 4. Auflage, London: W. W. Norton & Company 2016«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/1, 117–120.
<https://doi.org/10.31751/1165>

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: 21/05/2022

angenommen / accepted: 21/05/2022

veröffentlicht / first published: 20/07/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/07/2022