

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

21. Jahrgang 2024
Ausgabe 2

Herausgegeben von
Patrick Boenke und Andrea Horz

ZGMTH

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

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

21. Jahrgang 2024, Ausgabe 2
<https://doi.org/10.31751/i.59>

Herausgeber*innen:

Prof. Dr. 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, Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg, Julia.Freund-1@uni-hamburg.de
Dr. Martin Grabow, B7 19, 68159 Mannheim, Martin.Grabow@staff.muho-mannheim.de
Anne Hameister, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, anne.hameister@hfmt-hamburg.de
Prof. Dr. Andrea Horz, Ungargasse 12a/10, 1030 Wien, horz@mdw.ac.at

verantwortliche Herausgeber*innen dieser Ausgabe: Patrick Boenke und Andrea Horz
Korrektur: Jakob Maria Schermann, Anne Ewing-Greinecker

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>

ISSN 1862-6742

© 2024 Patrick Boenke, Andreas Feilen, Mark Gotham, Andrea Horz, Jonathan Lindhorst, Adrian Nagel, Christina Schnauß, Andreas Weil, Laurence Sinclair Willis, Andreas Winkler

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.
c/o Prof. Andreas Gürsching
Müggelstraße 13
10247 Berlin
info@gmth.de

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>



Inhalt

21. JAHRGANG 2024, AUSGABE 2

EDITORIAL	5
ARTIKEL	
ADRIAN NAGEL »Mer Hymni« Jacobus Vaets und anonyme Hymnen aus Grazer Chorbüchern	7
ANDREAS WEIL Zur Frage nach dem Komponisten der Motette »Lobet den Herrn, alle Heiden« BWV 230 Ein Plädoyer für eine historisch-stilkritisch geleitete Untersuchung	21
LAURENCE SINCLAIR WILLIS Gabriel Fauré's Counterpoint A Case Study of the Nocturnes	47
ANDREAS WINKLER Polymodal oder multiperspektivisch? Analytische Überlegungen zu Strawinskys <i>Le sacre du printemps</i>	67
JONATHAN LINDHORST Tone-Clock Theory Explained Mapping the Chromatic Tonalities	89
ANDREAS FEILEN, CHRISTINA SCHNAUß, MARK GOTHAM Studie zur Harmonielehre an Hochschulen und Universitäten im deutschsprachigen Raum und im internationalen Vergleich	117

Editorial

Die Fachbeiträge dieser Varia-Ausgabe spannen nicht nur kompositionsgeschichtlich einen weiten Bogen von der Musik des 16. Jahrhunderts bis zur musikalischen Moderne der 1910er Jahre, sondern demonstrieren auch sehr verschiedene analytische Zugangsweisen: von historisch informierter Stilkritik, Stimmführungsanalyse nach Heinrich Schenker, unterschiedlichen Zugriffsweisen auf die polymodal bzw. chromatisch erweiterte Harmonik im beginnenden 20. Jahrhundert bis hin zu einem neuartigen strukturanalytischen Ansatz für posttonale Musik, der u. a. von Allen Fortes *pitch-class set theory* beeinflusst ist.

Adrian Nagel wägt in einer Stilanalyse eine mögliche Autorschaft von bislang anonymen Hymnen ab, die zusammen mit Jacobus Vaet sicher zugeschriebenen Hymnen in zwei Grazer Chorbüchern überliefert sind. Aufgrund stilistischer Differenzen zu anderen Werken von Vaet tendiert Nagel im Ergebnis dazu, sie Vaets Œuvre nicht zuzuschlagen.

Auch Andreas Weil beschäftigt sich mit der Frage nach Authentizität: Die Zuschreibung der Motette »Lobet den Herren, alle Heiden« an Johann Sebastian Bach (BWV 230) ist umstritten und wurde bereits in der Bach-Forschung kontrovers debattiert. In einer historisch-stilkritischen Untersuchung, die auch das Motettenschaffen im Umfeld von Bach in den Blick nimmt, führt Weil Argumente an, die eine Autorschaft Bachs plausibel erscheinen lassen.

Der Beitrag von Laurence Sinclair Willis wendet sich Gabriel Faurés Nocturnes für Klavier und damit einem bislang wenig analysierten Repertoire zu. Mit Blick im Speziellen auf den Kontrapunkt und gestützt auf das stimmführungsanalytische Verfahren Heinrich Schenkers zeigt Willis am Beispiel der eröffnenden Themen aus den Nocturnes die spannungsvolle Beziehung zwischen konsonanten Gerüststrukturen und dissonanten, Tonalität in verschiedener Weise verschleiern den Vordergründen auf.

Andreas Winkler nimmt mit Strawinskys *Le sacre du printemps* ein ikonisches Werk der musikalischen Moderne unter dem Gesichtspunkt der Harmonik in den Blick und deutet die unterschiedlichen modalen bzw. tonalen Organisationsweisen von melodischer Horizontale und klanglich geschichteter Vertikale als »musikalischen Kubismus«. Hierüber schlägt der Autor eine Brücke von der Musik zur Malerei, konkret zu zeitgleich zum *Sacre* entstandenen Werken von Pablo Picasso und Georges Braque.

Jonathan Lindhorst schließlich stellt die von Peter Schat und Jenny McLeod entwickelte *tone-clock theory* vor, eine bislang im deutschsprachigen Raum kaum rezipierte Theorie der Konfiguration aller zwölf chromatischen Töne für die Analyse posttonaler Musik. Der Artikel versteht sich gleichermaßen als Einführung wie auch Anleitung und Ermutigung zu eigenen analytischen Versuchen.

Abgerundet wird das Varia-Heft durch einen Beitrag der Autor:innen-Gruppe Andreas Feilen, Christina Schnauß und Mark Gotham, der eine Umfrage auswertet, die 2023 auch unter den Mitgliedern der *GMTH* durchgeführt wurde. Gefragt wurde nach dem Gebrauch fachspezifischer Termini sowie bevorzugter musiktheoretischer Lehrwerke im deutschsprachigen Hochschulbetrieb. Ausgehend von den Ergebnissen werden Vergleiche zur angelsächsischen Lehre gezogen.

Ein großer Dank gilt den Autoren dieser Ausgabe, deren Engagement das vorliegende Heft erst ermöglichte. Herzlich gedankt sei auch allen Beteiligten am vorausgegangenen

Peer-Review-Verfahren für ihre produktiven Kommentare und Anregungen. Im Besonderen danken wir Jakob Schermann und Anne Ewing-Greinecker für das Korrekturat, Werner Eickhoff-Maschitzki für die Vorbereitung der Grafiken sowie Dieter Kleinrath für das Erstellen der PDF-Fassung.

Patrick Boenke, Andrea Horz

© 2024 Patrick Boenke (boenke@mdw.ac.at), Andrea Horz (horz@mdw.ac.at, ORCID iD: 0000-0001-5045-6274)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]; Privathochschule für Musik, Stella Vorarlberg

Boenke, Patrick / Andrea Horz (2024), Editorial, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/2, 5–6.
<https://doi.org/10.31751/1212>

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

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



veröffentlicht / first published: 30/12/2024

zuletzt geändert / last updated: 06/01/2025

»Mer Hymni«

Jacobus Vaets und anonyme Hymnen aus Grazer Chorbüchern

Adrian Nagel

Durch eine Regensburger Handschrift wurden kürzlich dreizehn Hymnen Jacobus Vaets bekannt. Einige davon sind auch anonym in zwei Grazer Chorbüchern zu finden. Der Artikel geht der Frage nach, ob weitere anonyme Hymnen aus diesen Handschriften dem Komponisten Vaet zugeschrieben werden könnten. Für dieses Vorhaben wird der kompositorische Stil der Hymnen Vaets untersucht und mit demjenigen des anonymen Korpus verglichen. Bis auf eine Komposition unterscheiden sich die anonymen von Vaets Hymnen in bemerkenswerter Weise, sodass seine Autorschaft nicht auf der Hand liegt.

Thirteen hymns by Jacobus Vaet recently came to light through a Regensburg manuscript. Some of these can also be found anonymously in two Graz choir books. This article explores whether additional anonymous hymns from these manuscripts could be attributed to Vaet. To achieve this, Vaet's compositional style in his hymns is examined and compared with the anonymous corpus. With the exception of one composition, the anonymous hymns notably diverge from Vaet's style, making his authorship unlikely to be inferred.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: A-Gu Ms 2064; A-Gu Ms 67; Analyse; analysis; comparative style analysis; D-Rtt F.K. Mus. 4; Graz; Hymnus; Jacobus Vaet; Regensburg; vergleichende Stilanalyse

Vor wenigen Jahren wurden dreizehn Hymnen dem Gesamtwerk Jacobus Vaets hinzugefügt. Sie befinden sich im handschriftlichen Anhang von D-Rtt F.K. Mus. 4,¹ auf den Barbara Eichner im Rahmen einer Untersuchung einiger Quellen aus dem Kloster Neresheim aufmerksam machte.² Diese Hymnen waren bislang unbekannt oder wurden nicht mit Jacobus Vaet in einen Zusammenhang gebracht. Allerdings haben sich nur das Diskant- und Bassus-Stimmbuch der Handschrift erhalten. Trotz der Unvollständigkeit ist die Quelle überaus hilfreich für die Forschung, denn auf ihrer Grundlage können einige Hymnen, die in zwei Chorbüchern der Universitätsbibliothek Graz (A-Gu Ms 67 und 2064³) anonym überliefert sind, Vaet zugeschrieben werden.⁴ Jedoch verbleiben andere Hymnen dieser Chorbücher weiterhin anonym. Die folgende Studie geht der Frage nach, ob bei diesen Hymnen aufgrund von Stilkriterien ebenfalls eine Autorschaft Vaets im Rahmen des Möglichen liegt.

- 1 Herzlichen Dank an die Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek für deren freundliche Kooperation, insbesondere an ihren Direktor Dr. Peter Styra. Es werden die folgenden RISM-Sigla verwendet: D-Rtt (Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek) und A-Gu (Graz, Universitätsbibliothek).
- 2 Eichner 2019. Die Handschrift wurde im Jahr 1587 von Sixtus Meysel angefertigt, der Chordirektor des Klosters war.
- 3 Beide Chorbücher sind digitalisiert und können online eingesehen werden: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubg:2-27113> (A-Gu Ms 67) und <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubg:2-31177> (A-Gu Ms 2064) (31.8.2024).
- 4 Editionen der acht bisher bekannten Hymnen befinden sich in Vaet 1968, 3–43. Die übrigen, von mir edierten Hymnen sind online verfügbar unter https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Jacobus_Vaet (31.8.2024).

Der Komponist Jacobus Vaet (1529–67) stammt aus Kortrijk und wurde später Hofkapellmeister von Kaiser Maximilian II. in Wien. Er ist vor allem bekannt für seinen außergewöhnlichen Umgang mit der Entlehnungstechnik.⁵ Von besonderer Bedeutung sind seine Doppelentlehnungen und Entlehnungsketten, die Milton Steinhardt als »striking example of multiple parody« bezeichnet.⁶ Beispielsweise verarbeitet er in seiner *Missa J'ai mis mon coeur* eine Chansonmelodie sowie ein eigenes *Salve Regina*, und insgesamt drei Kompositionen bauen auf Lassos Motette *Tityre, tu patulae* auf. Vaets Werke gehören insbesondere kirchenmusikalischen Gattungen an: Neben Messen und Motetten existieren *Salve Regina*, *Magnificat* und ebenjene Hymnen, um die es im Folgenden geht.

BISHERIGE FORSCHUNG ZU VAETS HYMNEN

Bereits im Jahr 1956 berichtete Milton Steinhardt über acht Hymnen Jacobus Vaets aus den Grazer Chorbüchern.⁷ Auf deren Grundlage publizierte er zunächst das Heft *Zwei Hymnen* und einige Jahre später in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* den Band *Sämtliche Werke VII. Hymnen und Chansons*.⁸ Während die Handschrift Ms 67 kein Anzeichen auf den Komponisten enthält, sind in Ms 2064 acht Hymnen mit Vaet überschrieben. Sechs dieser Hymnen erscheinen ebenfalls in Ms 67.

Als weitere Quelle zitiert Steinhardt aus der *Prattica di musica* Lodovico Zacconis, der Vaets *A solis ortus cardine* als Beispiel für einen außerordentlichen Mensurwechsel heranzieht. Im dritten Teil dieses Hymnus wird nahezu die gleiche Musik des zweizeitigen ersten Teils in dreizeitiger Mensur wiederholt, wobei die »Priorität [...] hierbei auf dem Tempowechsel« liegt.⁹ Außerdem weist Zacconi auf einen anderen Hymnus Vaets hin. In einem Hymnus *Collaudamus venerantes* für den Erzengel Michael sei die gleiche besondere Notation eingearbeitet.¹⁰ Zacconi druckt sogar einen kurzen Ausschnitt des Bassus aus diesem Hymnus ab (Abb. 1).¹¹ Durch die neue Quellenlage ist ein Hymnus *Tibi Christe splendor patris* für den Erzengel Michael bekannt, dessen zweite Strophe mit »Collaudamus venerantes« beginnt. Allerdings stimmt er mit Zacconis Beispiel nicht überein, sodass wenigstens ein Hymnus Vaets immer noch als verloren gilt.

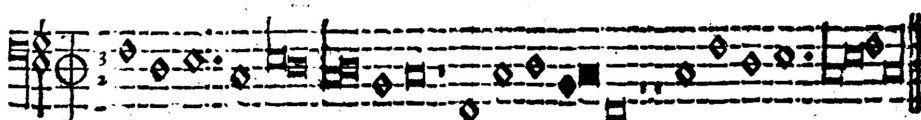


Abbildung 1: Ausschnitt aus Jacobus Vaets *Collaudamus venerantes* in Lodovico Zacconis *Prattica di musica*

Auch der Vergleich der bekannten Handschriften zeigt, dass es Quellen mit Hymnen Vaets gab, die heute unbekannt oder verloren sind. Denn die Handschriften aus Graz und Regens-

5 Zu diesem Thema schreibe ich gerade meine Dissertation *Reaktion und Kreation. Musikalische Entlehnung in den Kompositionen von Jacobus Vaet*.

6 Steinhardt 2001.

7 Steinhardt 1956.

8 Vaet 1958 und Vaet 1968.

9 Kiem 2006, 78.

10 Steinhardt 1956, 246.

11 Zacconi 1592, 168.

burg stehen nicht in einem direkten Zusammenhang: Bei dem Hymnus *Ad cenam agni* fehlt im Bassus-Stimmbuch von F. K. Mus. 4 die vierte Strophe mit dem Hinweis »lam pascha nostrum non apparet«. Doch ist die betreffende Stimme in Ms 2064 vorhanden. In Bezug auf die österreichischen Handschriften geht Eichner davon aus, dass die Hymnen »über die Verbindung der kaiserlichen und erzherzoglichen Habsburgerhöfe von Wien nach Graz« kamen.¹² Ein Eintrag eines Grazer Inventars lässt auf weitere Hymnen Vaets schließen. Eine wahrscheinlich verlorene Quelle wird dort als »Mer Hymni Jacobi Vaet n° 35« bezeichnet.¹³

Die Regensburger Handschrift enthält mit zwanzig Hymnen den größten Teil der heute bekannten Hymnen Vaets. Es fehlt einzig der Hymnus *Conditor alme siderum*, der ausschließlich in Ms 2064 auftaucht und dort mit »Jacob[us] Vaët« überschrieben ist. In Tabelle 1 sind Vaets Hymnen samt ihren wichtigsten Quellen zusammengestellt.¹⁴

Hymnus	D-Rtt F.K. Mus. 4		A-Gu Ms 2064		A-Gu Ms 67	
	Nr.	fol.	Nr.	fol.	Nr.	fol.
<i>Ad cenam agni</i>	1	s. fol.	1	27 ^v –31 ^r		
<i>Pange lingua</i>	2	s. fol.				
<i>A solis ortus cardine*</i>	3	s. fol.	13	109 ^v –119 ^r		
<i>Hostis Herodes impie</i>	4	s. fol.				
<i>Jesu nostra redemptio</i>	5	s. fol.				
<i>Veni creator spiritus</i>	6	s. fol.				
<i>In maiestatis solio</i>	7	s. fol.				
<i>Ut queant laxis</i>	8	s. fol.	18	127 ^v –132 ^r	13	162 ^v –164 ^r
<i>Ave maris stella</i>	9	s. fol.	6	68 ^v –74 ^r	20	181 ^v –183 ^r
<i>Tibi Christe splendor patris</i>	10	s. fol.	9	83 ^v –90 ^r		
<i>Iste confessor</i>	11	s. fol.	8	78 ^v –83 ^r	18	175 ^v –178 ^r
<i>Jesu corona virginum</i>	12	s. fol.				
<i>Christe redemptor omnium</i>	13	s. fol.	10	90 ^v –97 ^r		
<i>O lux beata trinitas</i>	14	s. fol.	17	125 ^v –127 ^r	11	155 ^v –157 ^r
<i>Lucis creator optime</i>	15	s. fol.	2	43 ^v –46 ^r		
<i>Aurea luce</i>	16	s. fol.	3	47 ^v –58 ^r	12	158 ^v –161 ^r
<i>Magnum salutis gaudium**</i>	17	s. fol.	5	62 ^v –68 ^r		
<i>Exsultet orbis gaudiis</i>	18	s. fol.	4	58 ^v –62 ^r	16	170 ^v –172 ^r
<i>Deus tuorum militum</i>	19	s. fol.	7	74 ^v –78 ^r	17	173 ^v –175 ^r
<i>Sanctorum meritis</i>	20	s. fol.				
<i>Conditor alme siderum</i>			12	101 ^v –109 ^r		

* In A-Gu Ms 2064 auch als *Hostis Herodes impie* textiert.

** In A-Gu Ms 2064 als *Lauda mater ecclesia*.

Tabelle 1: Die Hymnen Jacobus Vaets und ihre Quellen

Nachdem einige Hymnen der Grazer Chorbücher dem Komponisten Vaet zugeordnet wurden, verbleiben in den Handschriften weitere siebzehn anonyme Hymnen. Eichner

12 Eichner 2019, 114.

13 Ebd.

14 Zwei weitere gedruckte Quellen enthalten nur den dreistimmigen zweiten Teil von *A solis ortus cardine*: Gerlach 1567 und Phalèse 1569.

schlägt daher einen nächsten Schritt für die Forschung vor: »Möglicherweise ließen sich durch stilistische Vergleiche noch weitere der in A-Gu 67 und A-Gu 2064 anonym überlieferten Hymnen dem kaiserlichen Kapellmeister zuweisen.«¹⁵ Dieser Vorschlag liegt auch deswegen nahe, weil in den Handschriften nur wenige andere Autoren genannt werden: In Ms 67 sind einige Hymnen mit »Arnoldi Flandri Eremitae« überschrieben und beide Handschriften enthalten Kompositionen von Orlando di Lasso, nämlich in Ms 2064 die *Missa Domine Dominus noster* (»Orlandi«) und ein *Magnificat primi toni* (»Orlandus«) sowie in Ms 67 ein anonym überliefertes *Magnificat*.¹⁶

Musikwissenschaftliche Untersuchungen mit dem Ziel, ein Werk auf der Basis stilistischer Merkmale einer Komponistin oder einem Komponisten zuzuschreiben, sind nicht immer erfolgsversprechend. Doch bei derart großen Unterschieden, wie sie zwischen Vaets Hymnen und den anonymen Hymnen erkannt werden, liegt zumindest teilweise eine Abgrenzung der beiden Werkgruppen nahe. Um für ein solches Vorhaben gerüstet zu sein, folgen im nächsten Abschnitt exemplarische Untersuchungen an Vaets Hymnen und deren Kompositionsweise.

CHARAKTERISTISCHE KOMPOSITIONSMERKMALE VON VAETS HYMNEN

Der von Zacconi erläuterte notationstechnische Spezialfall bewegte bereits Eckehard Kiem zu einer Analyse von *A solis ortus cardine*.¹⁷ Darin konzentriert er sich zuerst auf den Ursprung der *soggetti* in der liturgischen Melodie, deren Beziehung sowie imitatorische Verarbeitung und kommt anschließend auf die Anlage der Kadenzen zu sprechen.

Gattungsbedingt ist die Bindung der mehrstimmigen Teile zur Choralvorlage bei Hymnen »naturgemäß besonders eng«.¹⁸ Bei Jacobus Vaet ergeben die vier Zeilenanfänge einer Strophe somit vier *soggetti*, »die dann mit Hilfe imitatorischer Verfahren auf die Stimmen verteilt werden«.¹⁹ In den ersten Teilen seiner Hymnen weicht Vaet nur selten von diesem Prinzip ab; in anschließenden Teilen greift er die exponierten *soggetti* wieder auf, behandelt sie aber freier. Eine Ausnahme ist *Aurea luce*: Im ersten Teil des Hymnus prägen fünf *soggetti* sieben unterschiedliche Imitationsfelder. Gelegentlich geht Vaet auch sparsamer mit den *soggetti* um. In den ersten Teilen von *Iste confessor*, *Lauda magna ecclesia* und *Deus tuorum militum* genügen drei *soggetti* und in *O lux beata trinitas* sind sogar nur zwei *soggetti* zu erkennen.

Bereits am Beginn von *A solis ortus cardine* (Abb. 2) beobachtet Kiem bei der Imitation des ersten *soggetto* eine »hohe Substanzdichte«, und im Abschnitt des dritten *soggetto* stellt er eine weitere Intensivierung durch »dreizehn Einsätze« fest.²⁰ Darüber hinaus besitzen alle vier *soggetti* miteinander vergleichbare Gestalten.²¹ Mittels einer hohen Konzentration auf die Grundform einer steigenden Linie erreicht Vaet auf der motivischen Ebene eine

15 Eichner 2019, 114.

16 Ebd. Ohne Autornennung findet sich in Ms 67 außerdem ein *Magnificat* von Gallus Dressler (fol. 335^v–341^r).

17 Kiem 2006, 71–79. Die Überschrift seines Artikels »Musico antico et celebrato« ist ein Zitat aus Zacconis *Prattica di musica*.

18 Ebd., 72.

19 Ebd.

20 Ebd., 72 und 75.

21 Ebd., 75.

übergeordnete Einheit. Die Behandlung der Kadenzen ist dieser Einheit entgegengesetzt: »Vaets Verfahren weist ein Höchstmaß an Variabilität auf: Kein Clausel-Geschehen wiederholt sich, wodurch dem Ganzen unerwartete Farbigkeit gesichert wird.«²²

Abbildung 2: Jacobus Vaet, *A solis ortus cardine*, T. 1–8

Hymnus	Strophen	Besetzung	Takte
<i>Ad cenam agni</i>	2./4./6.	4st./4st./6st.	30/31/30
<i>Pange lingua</i>	2./4.	2st. (?)	56/53
<i>A solis ortus cardine</i>	2./4./6.	5st./3st./5st.	44/32/59
<i>Hostis Herodes impie</i>	2./4./5.	2st./1st.* /2st. (?)	41/31/40
<i>Jesu nostra redemptio</i>	2./4.	2st. (?)	31/37
<i>Veni creator spiritus</i>	2./4.	2st./3st.** (?)	34/36
<i>In maiestatis solio</i>	2./4.	2st. (?)	44/36
<i>Ut queant laxis</i>	2./4.	4st./5st.	50/54
<i>Ave maris stella</i>	2./4./6.	4st./3st./5st.	45/34/40
<i>Tibi Christe splendor patris</i>	2./4.	5st.	43/51
<i>Iste confessor</i>	2./4.	4st./5st.	57/44
<i>Jesu corona virginum</i>	2./4.	2st. (?)	41
<i>Christe redemptor omnium</i>	2./4.	5st./6st.	39/41
<i>O lux beata trinitas</i>	2.	5st.	43
<i>Lucis creator optime</i>	2./4.	4st./5st.	29/30
<i>Aurea luce</i>	2./4./6.	5st.	56/59
<i>Magnum salutis gaudium</i>	2./4./6.	5st.	45/32
<i>Exsultet orbis gaudiis</i>	2./4.	4st./5st.	38/33
<i>Deus tuorum militum</i>	2./4.	4st./5st.	36/38
<i>Sanctorum meritis</i>	2./4.	2st./3st. (?)	41/45
<i>Conditor alme siderum</i>	2./4./6.	5st./4st./6st.	41/39/52

* Für den zweiten Teil von *Hostis Herodes impie* ist nur eine Stimme erhalten. Die Überschrift »Trium« lässt auf eine dreistimmige Besetzung schließen.

** In den Hymnen *Veni creator spiritus* und *Sanctorum meritis*, die nur in F.K. Mus. 4 überliefert sind, gibt es im jeweils letzten Teil eine Kanonanweisung, sodass drei Stimmen dieser Teile bekannt sind.

Tabelle 2: Die Hymnen Jacobus Vaets, vertonte Strophen, Besetzung und Taktangabe

Neben den satztechnischen Kategorien ist auch der grundlegende Aufbau der Hymnen für den anstehenden Vergleich von Bedeutung (Tab. 2). In der Alternatim-Anlage, die für Hymnen gewöhnlich ist, hat *A solis ortus cardine* drei mehrstimmige Teile. Sie vertonen die geraden Strophen, die sich mit den einstimmigen ungeraden Strophen abwechseln. Laut Kiem kennt Vaet »nur den Typ mit Choral in den ungeradzahligten Strophen und Mehrstimmigkeit in den geradzahligten«. ²³ Unter den neu entdeckten Hymnen ist eine Ausnahme zu bemerken: *Hostis Herodes impie* reiht mit der vierten und fünften Strophe zwei mehrstimmige Teile aneinander. Dreiteilige Anlagen sind insgesamt jedoch in der Minderheit, die meisten Hymnen bestehen aus zwei Teilen. Im Ausnahmefall wird der erste mehrstimmige Teil zur vierten Strophe wiederholt (*Aurea luce* und *Magnum salutis gaudium*), und zwei Hymnen kommen sogar mit nur einem mehrstimmigen Teil aus. In *Jesu corona virginum* erklingen zwei Strophen zur gleichen Musik, und *O lux beata trinitas* ist mit insgesamt drei Strophen ohnehin ein kurzer Hymnus, der nur einen mehrstimmigen Teil erfordert.

Häufig variiert in einem Hymnus auch die Besetzung der einzelnen Teile. *A solis ortus cardine* wechselt etwa zwischen der Fünf- und Dreistimmigkeit ab. Die vollständig überlieferten Hymnen sind insgesamt entweder fünf- oder sechsstimmig. Daher müssen mindestens vier Stimmbücher der Regensburger Handschrift verloren gegangen sein. Außerdem ist die Länge eines mehrstimmigen Teils zu berücksichtigen, die im Durchschnitt bei 44 Takten liegt; dabei befinden sich der kürzeste Teil mit 29 Takten in *Lucis creator optime* und die längsten Teile mit jeweils 59 Takten in *A solis ortus cardine* sowie in *Aurea luce*. Die wichtigsten allgemeinen Merkmale der Hymnen Vaets sind für einen stilistischen Vergleich demnach eine mindestens fünfstimmige Besetzung, die Vertonung der geraden Hymnus-Strophen und durchschnittlich kaum mehr als vier imitierte *soggetti*, deren Ursprung die liturgische Chormelodie ist.

DIE ANONYMEN HYMNEN DER GRAZER CHORBÜCHER

Im Folgenden werden die anonymen Hymnen der zwei Handschriften Ms 67 und 2064 untersucht (Tab. 3) und Vaets Hymnen gegenübergestellt. Zunächst richtet sich die Aufmerksamkeit auf grundlegende Eigenschaften wie Besetzung, Umfang und Textverteilung, und anschließend auf die satztechnische Verarbeitung der liturgischen Vorlage.

Hymnus	A-Gu Ms 67		A-Gu Ms 2064		Teile	Besetzung	Takte
	Nr.	fol.	Nr.	fol.			
<i>Veni redemptor gentium</i>	1	132 ^v –133 ^r			1	4st.	34
<i>A solis ortus cardine</i>	2	134 ^v –136 ^r			1	4st.	48
<i>Hostis Herodes impie</i>	3	137 ^v –138 ^r			1	4st.	36
<i>Quod chorus vatum</i>	4	139 ^v –141 ^r			1	4st.	45
<i>Christe qui lux</i>	5	142 ^v –143 ^r			1	4st.	21
<i>Festum nunc celebre</i>	7	145 ^v –148 ^r			1	4st.	42
<i>O lux beata trinitas</i>	9	151 ^v –152 ^r			1	4st.	27
<i>Quem terra pontus</i>	10	153 ^v –154 ^r			1	4st.	21

23 Ebd., 72.

<i>Conscendat usque sidera</i>	14	165 ^v –166 ^r		1	4st.	22	
<i>Christe sanctorum decus</i>	15	167 ^v –170 ^r		1	4st.	56	
<i>Urbs Jerusalem beata</i>	21	183 ^v –189 ^r		1	4st.	42	
<i>Audi benigne conditor</i>			14	119 ^v –121 ^r	2	4st.	24/26
<i>A solis ortus cardine</i>			19	133 ^v –134 ^r	1	5st.	22
<i>Jesu nostra redemptio</i>	6	144 ^v –145 ^r	15	121 ^v –123 ^r	1	5st.	21
<i>Veni creator spiritus</i>	8	149 ^v –150 ^r	16	123 ^v –125 ^r	1	5st.	23
<i>Jesu corona virginum</i>	19	179 ^v –181 ^r	11	97 ^v –101 ^r	2	4st./5st.	46/51

Tabelle 3: Die anonymen Hymnen aus A-Gu Ms 67 und 2064

Die anonymen Hymnen, die ausschließlich in Ms 67 auftauchen, sind stets vierstimmig und mit einem Durchschnitt von 39 Takten etwas kürzer als Vaets Hymnen. Sie bestehen jeweils aus nur einem mehrstimmigen Teil, dem bis zu sechs Strophen unterlegt sind. Diese Strophen gehören mitunter verschiedenen Hymnen an. Beispielsweise folgen dem marianischen Hymnus *Quem terra pontus* passende Strophen aus *O gloriosa virginum* und *Maria mater gratiae*. Musik und Text wurden möglichst flexibel eingesetzt. Das gilt jedoch ebenso für Vaets Hymnen: In jene Handschrift wurde immer nur deren erster Teil kopiert. Im Umkehrschluss könnten die anonymen Hymnen in anderen Quellen auch mehrere Teile umfassen. Überdies sind etwa in Vaets einteiligem *O lux beata trinitas* alle drei Strophen notiert, was gegen den Alternatim-Vortrag spricht. Mit der Einteiligkeit und der veränderlichen Strophenzahl waren die Hymnen aus Ms 67 vermutlich für einen unkomplizierten Gebrauch in der Vesper vorgesehen, die mehrstimmige Musik mit geringem Probenaufwand erforderte.

Die nun genannten Aspekte wie die vierstimmige Besetzung und die Beschränkung auf einen mehrstimmigen Teil sind nur erste Anhaltspunkte und noch keine stichhaltigen Argumente gegen eine Autorschaft Vaets. Doch unterscheiden sich die Hymnen auch satztechnisch teilweise stark von dessen Schreibweise.

Die satztechnische Gestaltung der anonymen Hymnen

Während Vaet die liturgische Melodie durchweg in einzelne *soggetti* aufteilt, erscheint sie in Ms 67 mehrmals mit langen Notenwerten in einer Stimme. Die anderen Stimmen imitieren sie dabei wenig oder überhaupt nicht. Zwar ist Vaet diese Cantus-firmus-Arbeit nicht fremd, wenige Beispiele sind in seinen Motetten zu finden wie *Continuo lacrimas/Requiem*, doch seinen Hymnen liegt ein solches Konzept nie zugrunde.

Am auffälligsten ist dieser Cantus-firmus-Satz in *Festum nunc celebre*: Der Cantus gibt die Vorlagenmelodie in Semibreven wieder (Abb. 3). Erst nach ihrer vollständigen Präsentation weicht er vom starren Rhythmus ab und wiederholt die letzten Worte »pius arbiter« in einer rhythmisch gewandteren Schlussphrase (T. 35). Damit erinnert *Festum nunc celebre* etwa an die kompositorische Methode der Hymnen aus dem Chorbuch 34 der Universitäts- und Landesbibliothek Jena vom Anfang des 16. Jahrhunderts, deren *cantus firmus* vollständig mit regelmäßigen Notenwerten im Tenor notiert ist.²⁴ Somit ist ein frühe- res Datum als Vaets Schaffensperiode anzunehmen.

24 Ward 2021.

C
Fe - stum nunc ce - le - bre ma - gna - que

A
8 Fe - stum nunc ce - le - bre ma - gna - que

T
Fe - stum nunc ce - le - bre ma - gna - que gau[di]a

B
Fe - stum nunc ce - le - bre ma - gna - que gau[di]a

Abbildung 3: Anonym, *Festum nunc celebre*, T. 1–7

In anderen Hymnen sind solche *cantus firmi* in mehrere Phrasen aufgeteilt, die durch Kadenzen voneinander abgegrenzt werden. So imitieren drei Stimmen in *O lux beata trinitas* zunächst ein absteigendes *soggetto*, bevor ab T. 9 drei Phrasen des *cantus firmus* folgen. Ähnliches geschieht in *A solis ortus cardine*: Nach längeren Anfangsimitationen befindet sich der *cantus firmus* ab T. 19 im Cantus, der die Melodie aber mit einem dynamischeren Rhythmus vorträgt. Ebenfalls in Phrasen aufgeteilt ist der *cantus firmus* in *Quod chorus vatum*. Hier imitieren sich Cantus und Tenor, während Altus und Bassus nicht in den Prozess integriert sind. Auch zu Beginn von *Hostis Herodes impie* spielen Imitationen zwischen Cantus und Tenor eine Rolle; im weiteren Verlauf stoßen kürzere Imitationen der anderen Stimmen hinzu.

Manche Hymnen enthalten keinen gleichmäßigen *cantus firmus*, sondern sind stattdessen mit einzelnen *soggetti* geformt. Trotzdem zeigen sich wiederum Unterschiede zu Vaet: In *Christe qui lux* und *Quem terra pontus* präsentieren höchstens zwei Stimmen die Melodie (immer der Cantus), und in *Veni redemptor gentium* wird der polyphone Satzverlauf von zwei wiederholten homophonen Phrasen unterbrochen. Diese nehmen mit sechs Takten ein bedeutsames Ausmaß ein, da Homophonie in Vaets Hymnen so gut wie nicht existiert.

Die zwei letzten anonymen Hymnen aus Ms 67, *Christe sanctorum decus* und *Urbs Jerusalem beata*, könnten stilistisch am ehesten Vaet zugeordnet werden. Sie sind entlang einer Reihe imitierter *soggetti* gestaltet, die alle Stimmen aufgreifen. Der Beginn von *Urbs Jerusalem beata* kombiniert etwa unterschiedlich lange *soggetti* miteinander (Abb. 4). Allerdings wäre die *soggetto*-Anlage für Vaet ungewöhnlich: In beiden Hymnen können sechs *soggetti* gezählt werden, die jede Stimme mindestens einmal imitiert. Vaet führt aber üblicherweise nur vier *soggetti* durch, die sich an den vier Zeilenanfängen einer Strophe orientieren. Er stellt den *soggetti* demnach mehr Raum zur Verfügung und schöpft ihr Potenzial für eine längere Zeit aus.

Völlig aus der Reihe fällt *Conscendat usque sidera*: In diesem Hymnus sind weder lange Notenwerte eines *cantus firmus* noch imitierte *soggetti* zu beobachten (Abb. 5). Außerdem steht er als einziger der hier betrachteten Hymnen im ionischen Modus und enthält einige Satzfehler. In den 22 Takten finden sich fünf Quint- oder Oktavparallelen

sowie ein ungewöhnlich eingebundener Quartsextakkord (T. 3) und eine schrittweise eingeführte None, aus der der Bassus herauspringt (T. 4).²⁵

The image shows a musical score for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bassus). The lyrics are: "No - va ve - ni - ens e coe - lo". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals. There are also some annotations like 'b' and 'nu[ptialis]'.

Abbildung 4: Anonym, *Urbs Jerusalem beata*, T. 1–7

The image shows a musical score for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bassus). The lyrics are: "Ad - est nam - que fes - ti - vi - tas fes - ti - vi - tas et di - es ve - ne - ra - bi - lis". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Abbildung 5: Anonym, *Conscendat usque sidera*, T. 1–8

Von den insgesamt neunzehn Hymnen der Handschrift Ms 2064 bleiben nur fünf anonym, deren drei auch in Ms 67 erscheinen. Die zwei Hymnen, die ausschließlich in Ms 2064 zu finden sind, weisen Besonderheiten auf, die sich kaum mit Vaets Schreibweise vereinbaren lassen. Der letzte Hymnus *A solis ortus cardine* wurde von einer anderen Hand eingetragen und hebt sich auch im satztechnischen Bild von den übrigen Hymnen ab. Die vier Strophenzeilen sind fast vollständig homophon in dreizeitiger Mensur gesetzt und mit Pausen voneinander getrennt. Zwar ist Vaet für Abschnitte mit dreizeitiger Mensur durchaus bekannt,²⁶ doch deutet diese einheitliche Gestaltung nicht auf seine Hymnen hin, die niemals vollständig dreizeitig mensuriert und schon gar nicht homophon angelegt sind. Im zweiten Hymnus *Audi benigne conditor* können die *soggetti* der liturgischen Vorlage in regelmäßigem Abstand in allen Stimmen gesehen werden. Doch fallen die zwei Teile mit 24 und 26 Takten kürzer aus als bei Vaet üblich und mit der ersten, dritten und fünften Strophe sind die ungeraden Strophen mehrstimmig gesetzt, was außer einer fünften Strophe in Vaets *Hostis Herodes impie* nicht geschieht; im Gegensatz etwa

25 Gegen einen Schreibfehler bei dieser None sprechen zwei Korrekturen, die in T. 5 auf drittem und vierstem Schlag im Bassus von e zu c vorgenommen wurden. Das dissonante d hätte also auch etwa zu e korrigiert werden können.

26 Eckehard Kiem weist auf »die häufige Verwendung des ›großen‹ Dreiermetrums« hin (2006, 88).

zu Costanzo Porta oder Giovanni Pierluigi da Palestrina, die fast immer die ungeraden Strophen vertonen.²⁷

Drei der anonymen Hymnen sind in beiden Handschriften enthalten. Während ihre fünfstimmige Besetzung zu der Kompositionsweise Vaets passen würde, behandeln zwei der Hymnen den Text auf eine unübliche Weise: *Jesu nostra redemptio* fände mit einem wiederholten Teil in Vaets *Jesu corona virginum* zwar noch eine Parallele, doch *Veni creator spiritus* ginge mit drei Strophen zu der gleichen Musik über seinen Ansatz hinaus. Außerdem sind beide Hymnen mit 21 und 23 Takten wiederum äußerst kurz. Der einzige anonyme Hymnus, der sich ohne starke Gegenargumente in Bezug auf Textgestalt, Besetzung, Länge oder Satztechnik in Vaets Hymnen einfügen ließe, wäre *Jesu corona virginum*.

Der anonyme Hymnus *Jesu corona virginum*

Unter den Hymnen Vaets gibt es bereits ein *Jesu corona virginum* mit dem gleichen Text. Doch ein direkter Vergleich der beiden Versionen ist nicht hilfreich, da sie unterschiedliche Melodien verwenden. Das anonyme *Jesu corona virginum* besteht aus zwei Teilen, einem vierstimmigen ersten und einem fünfstimmigen zweiten Teil; eine Anlage, die Vaet immerhin in fünf Hymnen gebraucht. Auch der Umfang würde Vaets Gewohnheit entsprechen. Mit 46 und 51 Takten der beiden Teile ist es einer der längsten Hymnen des anonymen Korpus, lässt man die Teilwiederholungen anderer Hymnen unberücksichtigt.

Hinsichtlich der *soggetti* sind ebenso Parallelen zu Vaets Hymnen zu entdecken: Eng an der liturgischen Vorlage orientiert sind im ersten Teil vier und im zweiten Teil drei *soggetti* unterscheidbar, die sich motivisch wiederum ähnlich sind. Sie bestehen aus Sekundschritten oder Terzsprüngen und spielen sich vor allem in einem Terzraum ab (in der Abb. 6 insbesondere d^1-f^1), wobei die wichtigsten *soggetti* außerdem die darüber liegende Quarte erreichen. Während sie zunächst tendenziell aufwärts gerichtet sind, schließt das letzte *soggetto* den Kreis und kehrt absteigend zur Finalis *d* zurück.

3
C
2. Qui pas - cis in - ter

13
Sep - tus cho - re[is]

23
Spon - sus de[corus]

33
Spon - dis - que do - nans

49
4. Te de - pre - ca - mur

60
te de - pre - ca - mur

82
ne - sci - re pror - sus o[mnia]

Abbildung 6: *Soggetti* des Cantus im anonymen *Jesu corona virginum*

27 Vaet 1958, V.

Bei der vierstimmigen Imitation des ersten *soggetto* unterscheiden sich vor allem die Einsatzabstände (Abb. 7). Einzig der Tenor dehnt und figuriert das *soggetto*. Im Anschluss sind die Imitationsfelder nicht mehr in dieser Strenge konstruiert. Das zweite und dritte *soggetto* erscheint jeweils nur dreimal. Das vierte *soggetto* ist schließlich intensiver verarbeitet: Acht Einsätze bringen den ersten Teil aufgeteilt in zwei Passagen zu seinem Ende. Typisch für Vaet wären hier die an den Kontrapunkt angepassten Intervalle. Sekundschritt oder Terzsprung werden nun synonym verwendet.

The image shows a four-part vocal setting for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "2. Qui pas - cis in - ter li - li - a". The Tenor part is notably more melismatic and decorated than the other parts. The score includes a common time signature and a key signature of one flat.

Abbildung 7: Anonym, *Jesu corona virginum*, Beginn des ersten Teils

Zu Beginn des zweiten Teils erklingt eine fünfstimmige Imitation, deren *soggetti* wie zuvor in immer anderen Gestalten auftreten (Abb. 8). Anschließend folgen noch zwei weitere *soggetti*, die oftmals nicht direkt imitiert werden. So endet der Hymnus mit vier Phrasen, denen jeweils nur ein *soggetto* in abwechselnden Stimmen zugrunde liegt.

The image shows a five-part vocal setting for Soprano (C), Alto (A), Quarta (Q), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "4. Te de - pre - ca - mur lar - gi - us te de[precamur]". The score starts at measure 47 and includes a common time signature and a key signature of one flat.

Abbildung 8: Anonym, *Jesu corona virginum*, Beginn des zweiten Teils

Durch die Verwendung aller möglichen Stufen des dorischen Modus entsteht in *Jesu corona virginum* eine vielfältige Kadenzlandschaft, die zumeist auf gewöhnlichen Klauselkombinationen basiert. Genau in der Mitte des Hymnus, gegen Ende des ersten und am Anfang des zweiten Teils, erklingen zwei Kadenzen, die besondere Dissonanzen enthalten und deswegen genauer betrachtet werden sollen.

Zunächst zur zweiten Kadenz (Abb. 9 rechts): Den Abschluss der Cantus-Phrase markiert eine Sopranklausel mit Quartvorhalt. Zur Quarte setzt der Altus die Terz hinzu und verleiht der Antepenultima eine markante Reibung, die in Vaets Werken regelmäßig erklingt.

Die erste Kadenz schließt hingegen überaus ungewöhnlich (Abb. 9 links): Nach einer dreistimmigen Kombination mit Sopranklausel im Tenor setzt zur Penultima der Bassus ein, der die Stimme des Altus weiterführt. Auf der Ultima löst sich dieser Ton nicht wie gewöhnlich als Bassklausel auf, sondern bleibt noch für eine Minima liegen. Damit erklingt eine dissonante Quarte, deren tiefer Ton schließlich abwärts aufgelöst wird. Inwieweit dieser instabile Zusammenklang gegen Vaets Autorschaft spräche, müsste eine umfassende Untersuchung seiner Kadenz- und Dissonanzbehandlung zeigen.

The image displays two musical systems for a four-part setting. The left system, starting at measure 38, features Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a quarter rest followed by a quarter note 'a' with the syllable '[prae] - mi - a'. The Alto part has a quarter rest followed by a quarter note 'a' with the syllable '[prae]mi)a' and a quarter note 's' with the syllable 'red[dens]'. The Tenor part has a quarter note 's' with the syllable '[red] - dens', a quarter note 'a' with the syllable 'prae - mi - a', and a quarter note 'a' with the syllable 'a'. The Bass part has a quarter rest followed by a quarter note 's' with the syllable 'spon - dis - que red[dens]'. The right system, starting at measure 56, features Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a quarter note 's' with the syllable '[largi]us', a quarter note 'l' with the syllable 'lar - gi - us', and a quarter note 's' with the syllable 's'. The Alto part has a quarter note 's' with the syllable 'te de - pre - ca - mur la - gi[us]', a quarter note 'l' with the syllable 'l', and a quarter note 's' with the syllable 's'. The Tenor part has a quarter note 's' with the syllable '[lar] - gi - us te de[pre]ca - mur', a quarter note 'l' with the syllable 'l', and a quarter note 's' with the syllable 's'. The Bass part has a quarter note 's' with the syllable '[lar] - gi - us', a quarter note 'l' with the syllable 'l', and a quarter note 's' with the syllable 's'.

Abbildung 9: Anonym, *Jesu corona virginum*, Dissonanzbildungen in Kadenzen

Jesu corona virginum könnte also von Vaet stammen. Nach den erfolgten Ausführungen sprechen mehrere Aspekte dafür: die zweiteilige Form mit einer vierstimmigen Besetzung, die um eine zusätzliche Stimme erweitert wird, die Gesamtlänge des Hymnus, die Anlage der einander ähnlichen *soggetti* und die Vielfalt der Kadenzen, die teilweise auf typische Art dissonieren. Einzig die zuletzt beschriebene Kadenz, die sich ungewöhnlich auflöst, müsste als Argument gegen Vaets Autorschaft geprüft werden.

KAUM »MER HYMNI«

Es dürfte allgemeiner Konsens darüber herrschen, dass stilistische Vergleiche wie der nun unternommene nicht zu einem eindeutigen Ergebnis führen können. Damit ansatzweise eine stichhaltige Zuschreibung an Jacobus Vaet erfolgen dürfte, müsste das Wissen um seinen individuellen Stil so umfassend wie möglich sein. Doch gerade hinsichtlich Vaets Gesamtwerk steht eine »eingehende stilkritische Untersuchung« weiterhin aus, wie es bereits Eckehard Kiem festhielt.²⁸ Die hier vorliegenden, von Barbara Eichner angeregten Analysen konnten dennoch zeigen, dass Vaet in seinen 21 Hymnen eine erkennbare stilistische Handschrift hat. Viele wesentliche Merkmale stimmen innerhalb dieser Gruppe

28 Kiem 2006, 88.

überein. Zwar kann ein davon abweichender Stil in weiteren, noch unbekanntem Hymnen nicht ausgeschlossen werden. Es wäre aber dennoch sehr unwahrscheinlich, in formaler und satztechnischer Hinsicht völlig andersartige Hymnen zu entdecken, die mit dem Namen Vaet überschrieben sind.

Die Ausgangsfrage, ob anonyme Hymnen aus den Grazer Chorbüchern dem Komponisten Vaet zugeordnet werden könnten, lässt sich nicht abschließend beantworten. Doch haben die Untersuchungen mehr Unterschiede und weniger Gemeinsamkeiten gezeigt. Gerade die anonymen Hymnen aus Ms 67 weichen derart von seiner Kompositionsweise ab, dass eine Autorschaft Vaets nicht annähernd auf der Hand liegt. Falls weitere Hymnen aus dem anonymen Korpus von Vaet stammen sollten, stünde *Jesu corona virginum* an vorderer Stelle.

Literatur

- Eichner, Barbara (2019), »Messen, Madrigale, Unika: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek«, in: *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, hg. von Katelijne Schiltz, Regensburg: ConBrio, 99–144.
- Gerlach, Theodor (Hg.) (1567), *Tricinia sacra*, Nürnberg: Theodor Gerlach.
- Kiem, Eckehard (2006), »Musico antico et celebrato«. Versuch über Jacobus Vaet«, *Musik & Ästhetik* 38, 67–89.
- Phalèse, Pierre (Hg.) (1569), *Selectissimarum sacrarum cantionum*, Löwen: Pierre Phalèse.
- Steinhardt, Milton (1956), »The Hymns of Jacobus Vaet«, *Journal of the American Musicological Society* 9, 245–246.
- Steinhardt, Milton (2001), »Vaet, Jacobus«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28889>
- Vaet, Jacobus (1958), *Zwei Hymnen*, hg. von Milton Steinhardt, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Vaet, Jacobus (1968), *Sämtliche Werke VII. Hymnen und Chansons*, hg. von Milton Steinhardt, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Ward, Tom R. (2021), »Hymnus. Mehrstimmige Hymnen. 15. Jahrhundert«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404511> (31.8.2024)
- Zacconi, Lodovico (1592), *Prattica di musica*, Venedig: Bartolomeo Carampello.

© 2024 Adrian Nagel (adrian.nagel@web.de, ORCID iD: 0009-0007-0477-4109)

HfMDK Frankfurt

Nagel, Adrian (2024), »Mer Hymni«. Jacobus Vaets und anonyme Hymnen aus Grazer Chorbüchern, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/2, 7–20. <https://doi.org/10.31751/1213>

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: 12/12/2023

angenommen / accepted: 17/04/2024

veröffentlicht / first published: 30/12/2024

zuletzt geändert / last updated: 30/12/2024

Zur Frage nach dem Komponisten der Motette »Lobet den Herrn, alle Heiden« BWV 230

Ein Plädoyer für eine historisch-stilkritisch geleitete Untersuchung

Andreas Weil

Diskussionen um Authentizität und Urheberschaft bei Bach haften immer etwas Spekulatives an – vor allem dann, wenn sie mit stilkritischen Befunden geführt werden, die aus einer gewissen Erfahrung im Umgang mit Werken Bachs oder aus einem verstärkt subjektiven Empfinden heraus entsprungen sind. Die Echtheitsdiskussion um die Motette »Lobet den Herrn, alle Heiden« BWV 230 ist ein Beleg für eine solche Unsicherheit. Ziel dieses Beitrags ist es, anhand einer historisch-theoretischen Methode Echtheitsfragen möglichst schlüssig zu beantworten. Hierzu werden zunächst bisherige Thesen der Bach-Forschung, die schlussendlich aber kaum zu haltbaren Ergebnissen führten, einer eingehenden Revision unterzogen. Daran anschließend erfolgt eine historisch-stilkritisch geleitete Untersuchung von BWV 230. Grundlage dieser Untersuchung sind musiktheoretische Quellen der Bach-Zeit als Reflektionen der kompositorischen Praxis. Darüber hinaus lassen sich entlang charakteristischer Abweichungen der Motette von kompositorischen Konventionen der Zeit stilistische Merkmale von Bachs Kompositionsstil herausarbeiten.

Discussions about authenticity and authorship in Bach are always somewhat speculative – especially when they are conducted with stylistic-critical findings that arise from a certain experience in dealing with Bach's works or from a more subjective feeling. The authenticity debate surrounding the motet "Lobet den Herrn, alle Heiden" BWV 230 is evidence of such uncertainty. The aim of this article is to answer questions of authenticity as conclusively as possible using a historical-theoretical method. To this end, previous theses of Bach research, which ultimately led to hardly any tenable results, are first subjected to a thorough revision. This is followed by a historical and stylistic-critical examination of BWV 230, based on music-theoretical sources of Bach's time as reflections of compositional practice. In addition, stylistic features of Bach's compositional style will be worked out along characteristic deviations of the motet from compositional conventions of the time.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: BWV 230; Incerta; Johann Sebastian Bach; motet; Motette; Stilkritik; style criticism

Die Motette »Lobet den Herren, alle Heiden« BWV 230 nimmt innerhalb der Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Motetten¹ (BWV 225–230)² eine Sonderstellung ein. Auf

1 Vgl. Bach 2017, Vorwort.

2 Die Motette »O Jesu Christ, meins Lebens Licht« BWV 118 ist ebenfalls ein Sonderfall. Das Stück wird aus gutem Grund in der *Neuen Bach-Ausgabe* den Motetten zugerechnet. Im Autograf bezeichnet Bach selbst das Stück als »Motetto«. In der Definition von Johann Gottfried Walther ist eine Motette *sui generis* ein Stück *a cappella*, deren Singstimmen jedoch durch Instrumente verstärkt werden können (vgl. Walther 2001, 424). Im Unterschied zu den Motetten BWV 225–230 werden in BWV 118 die Instrumente nicht *colla parte*, sondern selbstständig verwendet. Dies führte dazu, dass BWV 118 lange Zeit unter die Kantaten gerechnet wurde. Aber auch dort nahm das Stück aufgrund der Einsätzigkeit isolierte Stellung ein. Vgl. Krummacher 1974, 32.

dem ersten Blick überrascht die durchgehende Vierstimmigkeit, wohingegen die anderen Motetten aus bis zu elf Einzelsätzen (siehe BWV 227) bestehen, die in ihrer Stimmenzahl von drei bis acht Stimmen variieren. In den Motetten BWV 225–228 verwendet Bach einen Choral, in BWV 229 ist es eine choralartige Aria.³ In BWV 230 hingegen fehlt dieser Teil. Im Gegensatz zu den Opera BWV 225–229, die entweder im Autograf oder in Abschriften aus dem näheren Umfeld Bachs überliefert sind, datiert die älteste Abschrift von BWV 230 aus dem frühen 19. Jahrhundert. Im Jahre 1821 veröffentlichte der Verlag Breitkopf & Härtel die Motette nach »J. S. Bachs Originalhandschrift«.⁴ Die Spur des Originals verlor sich jedoch bald nach der Erstveröffentlichung, denn Philipp Spitta kannte das Original nicht.⁵ Trotz dieser undurchsichtigen Überlieferung hegte bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch niemand Zweifel an Bachs Urheberschaft. Erst 1905 äußerte Hermann Kretschmar leise Vorbehalte, die Motette stünde aufgrund ihrer Gleichförmigkeit hinter den anderen Motetten zurück.⁶

»ALLES IST UNGEWÖHNLICH AN BWV 230«⁷

Die eigentliche Kontroverse um die Echtheit von BWV 230 beginnt im Jahre 1967, als Martin Geck die Autorschaft Bachs aufgrund stilistisch auffälliger Merkmale rundum abstreitet.⁸ Auf Gecks Zweifel reagiert 1971 Ralph Leavis,⁹ der einige von Gecks Argumenten entkräftet und sich eher *für* Bach als Komponist von BWV 230 ausspricht. 1974 meldet sich Friedhelm Krummacher zu Wort und bezieht größtenteils ebenfalls eine zu Geck konträre Position. So hebt er die von Geck monierten Mängel als hervorstechende Qualitätsmerkmale hervor.¹⁰ Krummacher verteidigt grundsätzlich Bachs Autorschaft, schränkt jedoch ein, sollte die Motette nicht von Bach stammen, so müsste der Komponist ein wahrer Meisterschüler sein. Es dauert bis zum Jahr 2000, bis Klaus Hofmann die Diskussion wieder aufgreift, zu den Thesen Gecks, Leavis' und Krummachers Stellung nimmt und darüber hinaus zusätzliche neue Aspekte ins Spiel bringt.¹¹

Die jüngste Ausgabe der Motetten Bachs von 2017 fasst die Debatte kurz und bündig zusammen:

Entstehung und Bestimmung unbekannt. Offenbar handelt es sich um eine Bearbeitung einer ursprünglich mit einem anderen Text versehenen Komposition, möglicherweise auch um einen Teil aus einem größeren Werk (Kantate). Die Echtheit ist umstritten und nur schlecht belegt (späte Quellen).¹²

3 Die Verbindung von Bibeltext und Choral ist typisch für die Gattung der Motette um 1700. Vgl. Niedt 1717, 35.

4 Vgl. Küster 1999, 527.

5 Vgl. Spitta 1979, 430, Fußnote 13.

6 Vgl. Kretschmar 1905, 495.

7 Blankenburg 1978, 142.

8 Geck 1967.

9 Leavis 1971.

10 Krummacher 1974, 35.

11 Hofmann 2000.

12 Bach 2017, 10.

Ungeachtet dessen spielt im neuen Bach-Werke-Verzeichnis von 2022 die Echtheitsdiskussion überhaupt keine Rolle,¹³ denn man geht selbstverständlich davon aus, dass Bach der Urheber von BWV 230 ist und er das Werk vermutlich in Leipzig komponierte.¹⁴ Im Folgenden werden die wichtigsten Argumente der vier Autoren Martin Geck, Ralph Leavis, Friedhelm Krummacher und Klaus Hofmann vorgestellt.

THESEN DER BACH-FORSCHUNG ZU BWV 230

Martin Geck (1967)

Martin Geck beginnt seine Kritik mit der merkwürdigen Überlieferung von BWV 230 Anfang des 19. Jahrhunderts. Geck ist der Überzeugung, dass mit der im 19. Jahrhundert verschollenen und nicht mehr wiedergefundenen Handschrift »etwas nicht in Ordnung sein könne«.¹⁵ Dazu kommt, dass alle Vokalwerke, die gesichert von Bach stammen, entweder als Autografe oder in »von Bach selbst überwachten Abschriften überliefert«¹⁶ sind. Umgekehrt finden sich unter den posthumen Abschriften viele unechte Werke. Daraus schließt Geck, dass der Anteil an unechten Werken steige, je jünger die Abschriften sind, was vor allem jene aus dem 19. Jahrhundert betrifft.¹⁷ Ungewöhnlich an dem Werk sei zudem die durchgehende Vierstimmigkeit, was zu der Frage führe, ob es sich um ein Jugendwerk oder um einen unbegleiteten Kantatensatz handeln könnte. Zum Vergleich zieht Geck mehrere Eingangssätze aus Kantaten (BWV 131, 4, 71, 196, 106) heran und kommt zu dem Schluss, dass die Fugen von BWV 230 qualitativ nicht an jene aus den genannten Kantaten heranreichen.¹⁸ Als »unbachisch«¹⁹ charakterisiert Geck zunächst das erste Fugenthema. Es gäbe »kein vergleichbares Thema einer Vokalfuge Bachs, das den Umfang einer Duodezime hat.«²⁰ Vor allem stimme das Ende des ersten Themas nicht mit der ersten Textphrase überein, die mitten im Wort »Hei-den«²¹ ende. Ebenso handle es sich bei den anderen drei Themen nicht um für Bach typische »Charakterthemen«.²² Ungewöhnlich sei auch die Doppelfugenkonstruktion, die kaum auf ein planvolles Satzkonzept schließen lasse, denn die Zusammenführung der beiden Themen wirke wenig überzeugend.²³ Weiter moniert Geck kleinere kompositions- und satztechnische Details, die auf die Unbeholfenheit des Komponisten zurückzuführen seien. Bereits beim zweiten Themeneinsatz sei der Komponist aufgrund des großen Themenumfanges gezwungen, in die Subdominante auszuweichen. Zudem wirkten die Sequenzen in den

13 Vgl. Blanken/Wolff/Wollny 2022, 299.

14 Dass der Kommentar im neuen BWV im Widerspruch zu den Angaben der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) steht, soll nicht verschwiegen werden.

15 Geck 1967, 58.

16 Ebd., 59.

17 Vgl. ebd., 62.

18 Ebd., 66.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., 67.

22 Ebd.

23 Ebd.

Takten 73–75 »steif und einfallslos«²⁴ und der Alt setze in Takt 25 auf einem Quartsextakkord ein.²⁵ Im Gegensatz zu einigen »unbachische[n] Züge[n]«²⁶ erinnerten nur wenige Wendungen am Ende von BWV 230 an den Komponisten. Im Gegensatz zu den anderen Motetten fehle eine Erklärung für eine Aufführung, insofern stehe BWV 230 als »typische ›Präfekten-Musik‹«²⁷ abseits. Insgesamt, so resümiert Geck, sei eher an einen Komponisten aus Bachs familiärem Umfeld zu denken, der etwa gleich alt wie Bach gewesen sein müsse. Obwohl sich Geck bewusst ist, dass keines seiner Argumente ausreiche, »die Authentizität rundweg zu bestreiten«,²⁸ sei er ermutigt, »weiterhin nach einem anderen Autor Ausschau zu halten.«²⁹

Ralph Leavis (1971)

Auf Martin Gecks Echtheitskritik reagierte 1971 der Oxfordener Musikwissenschaftler Ralph Leavis.³⁰ Das Fehlen besagter verschollener Handschrift sei zwar suspekt, aber nicht zwingend für einen Ausschluss. Es sei bekannt, dass Bachs Abschrift der Messe in G-Dur (BWV Anh. 167)³¹ nach dem Erstdruck 1805 verloren ging, später jedoch wieder auftauchte.³² Der These, je jünger die Abschriften, desto problematischer die Echtheit, hält Leavis entgegen, dass man posthum erstellten Abschriften auch wertvolle Werke verdanke, wie etwa BWV 50, 106, 146, 196 sowie drei von Bachs Motetten.³³ Auch das Argument, es handle sich bei BWV 230 um die einzig vierstimmige Motette, taue nicht, die Echtheit des Stückes anzuzweifeln, denn keiner käme auf die Idee, die einzig fünfstimmige Motette »Jesu, meine Freude« BWV 227 aufgrund ihrer Stimmenzahl aus Bachs Œuvre auszuschließen.³⁴ Dazu komme, dass in den insgesamt elf Sätzen von BWV 227 fünfstimmige Sätze mit drei- und vierstimmigen abwechselten. Auf das Argument eines planlosen Satzkonzepts erwidert Leavis, die Doppelfuge von BWV 226 sei »much worse in this respect.«³⁵ Dem Einwand Gecks, das erste Thema sei wegen des großen Umfangs nicht charakteristisch für Bach, hält Leavis entgegen, dass das Thema des Satzes »Patrem omnipotentem« aus der Messe in h-Moll BWV 232 mit einem Umfang von einer Undezime dem Fugenthema von BWV 230 fast ebenbürtig sei.³⁶ Außerdem hält er die Ausweitung in die Subdominante nicht für eine Unbeholfenheit, sondern vielmehr für die ein-

24 Ebd.

25 In diesem Kritikpunkt liegt Geck jedoch falsch, denn es handelt sich um einen Quartvorhalt, der zusammen mit dem Basston einen Sextakkord ergibt.

26 Geck 1967, 67.

27 Ebd., 68.

28 Ebd., 69.

29 Ebd.

30 Leavis 1971.

31 Dabei handelt es sich um eine doppelchörige Messe mit Kyrie und Gloria eines unbekanntenen Komponisten. Vgl. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00001478 (5.11.2024)

32 Vgl. Leavis 1971, 21.

33 Ebd., 22.

34 Ebd., 23.

35 Ebd., 25.

36 Ebd., 24. Bereits in seiner Lüneburger Zeit schrieb Bach die Fuge h-Moll BWV 951a nach einem Thema von Tomaso Albinoni, das einen Umfang von einer Dezime hat.

zige Möglichkeit, das Thema tonal zu beantworten.³⁷ Dass es sich bei dieser Art von Beantwortung nicht um einen Einzelfall handelt, zeigt Leavis am Thema und der Beantwortung des Satzes »Lob und Ehre und Preis« der Kantate BWV 21.³⁸ Gecks Auffassung, die Sequenzen in den Takten 73–75 seien ›steif‹ und ›einfallslos‹, relativiert Leavis mit dem Argument, dass jede Sequenz gegenüber der vorigen variiert werde. Hinsichtlich der Frage nach dem Komponisten tendiert Leavis dazu, Bach als Komponisten von BWV 230 zu bestätigen, denn, »[i]f Bach did not write BWV. 230, who did?«³⁹ Der Komponist müsse zumindest ein rechtschaffener Meister (»honest craftsman«⁴⁰) gewesen sein, der sein Handwerk vollkommen beherrscht habe.

Friedhelm Krummacher (1974)

Drei Jahre später bezieht Friedhelm Krummacher Stellung zu Gecks Vorwürfen. Zunächst pflichtet Krummacher Geck bei, dass die äußere Anlage der Vierstimmigkeit und die Einzichtigkeit zwar bedenkenswert seien, jedoch »die Zweifel an der Authentizität von BWV 230 kaum begründen können.«⁴¹ In Bezug auf die Qualität der Fugentechnik in BWV 230 im Vergleich zu den Kantatensätzen stimmt Krummacher Geck zu, widerspricht jedoch dem Argument, die Doppelfuge im ersten Abschnitt von BWV 230 lasse eine Satzkonzeption vermissen. Wer eine Doppelfuge in diesen Dimensionen zu komponieren wisse, müsse die Themenkombination im Voraus planen.⁴² Im Fall von BWV 230 sei es jedoch ungewöhnlich, dass dort die Zusammenführung der Themen nur mit den Themenköpfen funktioniere.⁴³ Krummacher folgert daraus, dass es Bach nicht darum ging, schulgerechte Doppelfugen mit kontrastierenden Themen oder regulären Durchführungen der einzelnen Themen zu schreiben. Vielmehr seien die Affinitäten der beiden Themen in der Analogie der Textglieder zu suchen. Ein weiteres Beispiel für einen Sonderfall einer Doppelfuge sei die fünfstimmige Doppelfuge »Ihr aber seid nicht fleischlich« aus der Motette BWV 227, bei der das zweite Thema auch nicht eigens durchgeführt werde und wie in BWV 230 eine auffällige Ähnlichkeit zum ersten Thema aufweise. Die Kritik, die Sequenzen in den Takten 73–75 wirkten ›steif‹ und ›einfallslos‹, entkräftet Krummacher damit, dass diese »nicht nur variiert, sondern zugleich schrittweise intensiviert worden seien: zunächst bei gleichem Gerüstsatz durch Transpositionen und Stimmtausch«⁴⁴ und beim dritten Auftreten noch zusätzlich durch rhythmische Beschleunigung. Auch wenn die kritischen Argumente Gecks bedenkenswert seien, die Zweifel an der Authentizität könnten dadurch nicht begründet werden. Bei der Suche nach einer Antwort in der Echtheitsfrage sei man »umso mehr auf den ›Stilbefund‹ angewiesen.«⁴⁵ Hinsichtlich der Frage nach dem Komponisten von BWV 230 tendiert Krummacher aufgrund

37 Leavis 1971, 24.

38 Ebd., 25.

39 Ebd., 26.

40 Ebd.

41 Krummacher 1974, 35.

42 Ebd.

43 Ebd., 38.

44 Ebd.

45 Ebd., 35.

der kompositorischen Qualitäten ebenfalls zu Bach. Wem außer Bach, so seine zentrale Frage, sei »eine so kunstvolle Architektur mit planmäßigen Verschränkungen, dazu derart ausgespinnene Melismen in konsequenter Kontrapunktik, eine so selbständige Stimmführung mit solchem rhythmischen Fluß, dermaßen weite Sequenzbögen mit interner Modulatorik oder so unschematischen Varianten und Analogien«⁴⁶ zuzutrauen? Wäre es das Werk eines Schülers von Bach, so hätten dessen Werke alle Aufmerksamkeit verdient.

Klaus Hofmann (2000/2003)

Im Jahre 2000 nimmt Klaus Hofmann⁴⁷ Stellung zu einigen Vorwürfen, diskutiert diese und erweitert die Debatte um zusätzliche Aspekte. Gecks Kritik am ›unbachischen‹ ersten Fugenthema entgegnet Hofmann, dass alle Fugenthemen wie »einem Musterbuch barocker Themenbildung entsprungen«⁴⁸ wirkten. Die fanfarenartig aufsteigenden Dreiklangsbrechungen des ersten Themas wie auch das melismatische ›Alleluja‹-Thema stünden, so Hofmann, für den jubelnden Affekt der Wörter ›Lobet‹ und ›Alleluja‹. Hinsichtlich der Beobachtung einer planlosen Satzkonzeption schließt sich Hofmann Krummacher an, dass ein Komponist bei der Planung einer Doppelfuge zuerst die Themen und deren Kombinationsmöglichkeiten entwerfen müsse.⁴⁹ Im Falle von BWV 230 stellt Hofmann fest, dass die Themenkombinationen nicht frei gehandhabt seien, sondern an der Stelle abbrechen, wo »ein technisches Problem im Wege steht.«⁵⁰ Im Hinblick auf den Mittelteil (T. 58–98) konstatiert Hofmann, dass das Satzkonzept bisher kaum berücksichtigt wurde. Ein typisches Prinzip für Bachs Kompositionsweise in Motetten und den meisten Kantatensätzen sei das Abhandeln jeder einzelnen textlichen Sinneinheit mit einem eigenen musikalischen Thema. In BWV 230 wich der Komponist von diesem Prinzip ab, denn der Text »Denn seine Gnade [...]« werde musikalisch zweimal umgesetzt. Dies stünde im Widerspruch zum kunstvoll gearbeiteten »Doppelfugato«, was einem Regelverstoß gleichkäme.⁵¹ In Bezug auf die einzelnen Formteile sei BWV 230 »weitgehend in Fugentechnik gehalten«,⁵² was nicht nur die thematischen Abschnitte, sondern auch die nichtthematischen Partien betreffe.⁵³ In den Fokus seiner Überlegungen stellt Hofmann die ungewöhnliche, mitunter gezwungen wirkende Textunterlegung, die an manchen Stellen eine für Bach ungeschickte Koordination von Text und Musik aufweise. Die Kritik bezieht sich hauptsächlich auf die Textierung von thematischem Material, wie der folgende Ausschnitt aus der vokalen Bassstimme zeigt (Bsp. 1).⁵⁴

46 Ebd., 40.

47 Hofmann 2000.

48 Ebd., 39.

49 Ebd., 40.

50 Ebd., 41.

51 Ebd., 43.

52 Hofmann 2003, 183.

53 Hofmann beschreibt einige dieser Zwischensätze, allerdings ist seine Auflistung unvollständig. Vgl. Hofmann 2003, 185 f.

54 Die Neue Bach-Ausgabe hat die von Konrad Ameln in seiner Ausgabe (1965) vorgeschlagenen Textvarianten übernommen.



Beispiel 1: Bach, Motette »Lobet den Herrn, alle Heiden« (BWV 230), T. 46 f. (Bass)

Auf dem zweiten Viertel in Takt 47 beginnt das erste Thema, das eigentlich mit der Silbe »Lo-« des Wortes »Lobet« beginnen müsste.⁵⁵ Hofmann kommt zu dem Schluss, die Textunterlegung müsse von einem Bearbeiter stammen. Die fragwürdige Zuordnung könne, so Hofmann, kaum durch eine Parodie entstanden sein, da bestimmte Affekte in Musik umgesetzt wurden. Beispielsweise symbolisieren die Dreiklangsbrechungen des ersten Themas das Wort ›Loben‹ und länger ausgehaltene Töne im weiteren Verlauf die ›Ewigkeit‹ (siehe Bsp. 3). Da die Mängel der Textunterlegung offenbar bereits in der Warschauer Quelle, die zwischen 1809 und 1820 geschrieben wurde,⁵⁶ und im Erstdruck von 1821 vorhanden waren, verberge sich, so Hofmann, »ein größeres Problem«⁵⁷ dahinter. Die Fugenthemen mit ihren Bild- und Affektfiguren lassen für Hofmann den Schluss zu, dass BWV 230 keine Parodie, sondern »von Anfang an eine Vertonung dieses Psalms« war.⁵⁸ Möglicherweise war das Original – so Hofmanns Überlegung – mit einer lateinischen Textfassung verbunden. Im evangelischen Bereich war Luthers Bibelübersetzung verbindlich, für die lateinischen Psalmtexte gab es mehrere Fassungen. Hofmann stellt vier lateinische Optionen vor, die sich jedoch nicht ohne Kompromisse der Motette unterlegen lassen. Als Beispiel für eine ursprünglich lateinische Textunterlegung bietet Hofmann für die besagte Stelle folgende Lösung an (vgl. Bsp. 2 mit Bsp. 1).

Beispiel 2: BWV 230, Textunterlegung zu Bsp. 1 von Klaus Hofmann⁵⁹

In gleicher Weise ließe sich bei dem Wort ›Ewigkeit‹ im zweiten Abschnitt problemlos das lateinische ›in seculum‹ unterlegen. Allerdings muss es bei diesen Spekulationen bleiben, solange das Original mit ursprünglicher Textfassung verschollen bleibt. Dennoch lässt Hofmann keine Zweifel offen, dass das Original von BWV 230 mit einer anderen Textfassung und »höchstwahrscheinlich mit einem lateinischen Text«⁶⁰ verbunden war. An den problematischen Textstellen habe vermutlich der Bearbeiter in den Notentext eingegriffen, was zu der Frage führt, welchen Anteil Bach bei der vorliegenden Fassung von BWV 230 hatte. Für Hofmann wären alle Konstellationen denkbar: Original und Bearbeitung könnten aus einer Hand stammen, ebenso gut aber könnte Bach auch nur der Komponist bzw. nur der Bearbeiter sein und möglicherweise auch keines von beidem.⁶¹

55 Weitere ähnliche Ungeschicklichkeiten finden sich in Takt 10, 19 und 110 (Bass), Takt 10 (Sopran) sowie Takt 126 (Alt).

56 Vgl. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00025306 (5.11.2024)

57 Hofmann 2000, 42.

58 Ebd., 45.

59 Ebd., 47.

60 Ebd., 48.

61 Ebd.

Angesichts all dieser Unsicherheiten fällt Hofmanns Fazit zurückhaltend aus: Die Motette könne »irgendetwas – vielleicht viel, vielleicht wenig«⁶² mit Bach zu tun haben.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Kontroverse um die Urheberschaft von BWV 230 noch zu keinem abschließenden Ergebnis führte, vielmehr die vorgebrachten Argumente die Unsicherheit noch vergrößerten. Martin Geck ist davon überzeugt, dass Bach nicht der Komponist sein könne, wiewohl seine Argumente – dessen ist er sich bewusst – nicht stichhaltig genug sind. Die Resümees der anderen drei Diskutanten zeugen eher von einer Unschlüssigkeit, wie sie häufig im Zusammenhang stillkritischer Untersuchungen bei Bach zu beobachten ist.⁶³ Um einen Ausschluss einzelner Werke aus Bachs Œuvre zu stützen, bedienen sich Kritiker häufig negativer Urteile, die letztendlich der »Widerlegung der Echtheit durch Disqualifizierung«⁶⁴ dienen. Da die vorgebrachten Zweifel häufig allein auf subjektiv formulierten Kriterien beruhen, ohne etwa zeitgenössische musiktheoretische Quellen zu befragen, entstehen zuweilen Pattsituationen, etwa wenn Geck die Fugentechnik in BWV 230 als ungenügend beanstandet, Krummacher jedoch das Gegenteil behauptet. Ähnlich verhält es sich, wenn Geck den Fugen mangelnde Experimentierfreudigkeit unterstellt. Inwieweit lassen sich beispielsweise die Fugen dis-Moll BWV 849 (WK I) und b-Moll BWV 891 (WK II) mit den Fugen G-Dur BWV 884 (WK II) oder c-Moll BWV 847 (WK I) hinsichtlich ihrer Experimentierfreudigkeit vergleichen? Ein weiteres Problem offenbart sich bei der formalen Definition der einzelnen Sätze von BWV 230. Alle vier Kommentatoren sind sich einig, dass der erste Abschnitt eine klassische Doppelfuge mit zwei Expositionen und anschließender Themenkombination sei. In welche Kategorie von Fugen die beiden anderen Teile gehören, lassen sie dagegen offen. Lediglich Hofmann bezeichnet den zweiten Abschnitt vorsichtig als streng polyphones »Doppelfugato«,⁶⁵ während der dritte Abschnitt einer genaueren Bezeichnung entbehrt. Ein Blick in die Theorieliteratur der Bach-Zeit wird zeigen, dass eine Doppelfuge weniger formalen als kompositionstechnischen Kriterien unterliegt.

Einige der Thesen Gecks wurden bereits von den Diskutanten widerlegt, so dass der Fokus in den anschließenden Abschnitten auf folgende Aspekte gelegt werden kann: Zunächst werden die satztechnischen Details der Motette beschrieben. An erster Stelle steht die formale Anlage und im zweiten Schritt gilt es, auf die Besonderheiten des ersten Fugenthemas einzugehen, näherhin auf die Beziehung von Dux und Comes. Weiterhin sollen auch die themafreien Abschnitte in den Blick genommen werden. Abschließend werden kompositionstechnische Details wie der Dissonanzgebrauch näher beleuchtet, um eventuelle stilistische Eigenheiten Bachs festmachen zu können.

62 Hofmann 2003, 190.

63 Vgl. die Diskussionen um die Echtheit von *Toccatà und Fuge* d-Moll BWV 565, *Präludium und Fuge* f-Moll BWV 534 sowie dem Choralvorspiel *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* BWV 741. Vgl. die Zusammenfassung in Weil 2020, Einleitung und 24–30.

64 Hofmann 1991, 38.

65 Hofmann 2000, 43.

KOMPOSITORISCHE ASPEKTE

Satzkonstruktion und formale Anlage

Formal gliedert sich die Motette in zwei große Teile, die in Takt 98 durch einen Taktwechsel abgegrenzt werden. Der erste Teil untergliedert sich in zwei Abschnitte, dessen erster wiederum – so die einhellige Auffassung aller Kommentatoren – als eine klassische Doppelfuge gebaut ist. Im Hinblick auf die Frage, ob die beiden anderen Abschnitte ebenfalls als Doppelfuge gedeutet werden können, gibt die historische Fugenlehre den Hinweis, dass für eine Doppelfuge weniger die Form entscheidend ist, sondern die Konzeption der Themen dergestalt, dass sie im doppelten Kontrapunkt durchgeführt werden können. Wesentlich für eine *fuga doppio sei*, so Johann Gottfried Walther, »wenn zwey, drey bis vier themata miteinander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren«⁶⁶ lassen.

Beispiel 3: BWV 230, T. 77–80 (Alt und Tenor)

Da die Themen des zweiten Abschnitts (Bsp. 3) stets in Kombination auftreten, kann auch dieser Abschnitt im Sinne von Walther als eine Doppelfuge gelten. Ungewöhnlich an der Gestaltung des ersten Themas ist dabei das lange Verweilen auf einem Ton als musikalisches Sinnbild für die ›Ewigkeit‹.⁶⁷

Schließlich wäre auch der dritte Abschnitt als eine Doppelfuge anzusehen. Die beiden Themen (Bsp. 4) werden wie in der ersten Doppelfuge in eigenen Expositionen vorgestellt. Im Unterschied aber zur ersten Doppelfuge treten die beiden Themen in vierfacher Engführung auf.

Beispiel 4: BWV 230, T. 99–102 (Sopran) und T. 112–114 (Alt)

66 Walther 2001, 266. Siehe auch Mattheson 1999, 415, §3.

67 An dieser Stelle sei kurz auf Hofmanns Bemerkung eingegangen, Bach weiche hier von dem Prinzip ab, jede Texteinheit nur einmal zu vertonen. Ungewöhnlich sei die zweifache Vertonung der Textpassage »Denn seine Gnade [...]« ab Takt 58 bzw. 77 (vgl. Hofmann 2000, 43). Hofmanns Argument trifft jedoch nicht zu, denn in der Messe in h-Moll gibt es mehrere Textpassagen, die zweimal vertont sind: Das einleitende Kyrie komponierte Bach als Grave-Einleitung und als fünfstimmige Fuge und das »et expecto« erklingt zuerst in einem Adagio-Abschnitt und mündet anschließend in einen jubelnden Satz mit voller Orchesterbesetzung.

Die Motette setzt sich demnach aus drei Doppelfugen zusammen, die alle einem individuellen formalen Plan folgen. War bisher die Rede von drei bis fünf Themen, so muss die Anzahl auf sechs korrigiert werden. Die Urteile über die Fugenthemen fallen in der Diskussion kontrovers aus, sie reichen von ›unbachisch‹ über ›alltäglich‹ bis zu musterhaft ›barocker Themenbildung‹. Einig dagegen sind sich die vier Autoren über die besondere Beschaffenheit des ersten Fugenthemas: seinem großen Ambitus von einer Duodezime, dem unklaren Ende sowie der besonderen Einrichtung des Comes.

Das erste Fugenthema

Zum ersten Thema der ersten Doppelfuge (Bsp. 5) bemerkt Geck, dass dessen ungewöhnlichem Umfang »Geist und kompositionstechnische Gegebenheiten der Gattung Fuge, [...] aber auch der Personalstil Bachs« widersprechen.⁶⁸



Beispiel 5: BWV 230, T. 1–5 (Sopran)

Zwei mögliche Erklärungen für den ungewöhnlich großen Umfang des Themas liegen auf der Hand. Friedrich Wilhelm Marpurg differenziert zwischen Themen für Vokal- und Instrumentalfugen.⁶⁹ Im Falle einer Vokalfuge sollte das Thema in der Regel den Umfang einer Oktave nicht überschreiten. Fugenthemen für Instrumentalsätze können dagegen durchaus einen Umfang bis zu einer Duodezime erreichen. Das erlaubt die – freilich spekulative – Hypothese, dass es sich bei BWV 230 ursprünglich vielleicht um eine Instrumentalfuge gehandelt haben könnte. Eine andere Erklärung setzt an der Beobachtung an, dass ein Fugenthema neben »Satz«, »Thema« oder »Subjekt«⁷⁰ von Marpurg auch als »Melodie«⁷¹ bezeichnet wird. Betrachtet man verschiedene (Vokal-)Melodien Bachs, etwa aus der Messe in h-Moll, so zeigt sich, dass Umfänge von einer Duodezime durchaus vorkommen. Leavis führt als Beispiel das Thema des Satzes »Patrem omnipotentem« an,⁷² welches eine Undezime umfasst. Eine Tredezime erreicht das Bass-Solo im Satz „Et resurrexit“ (Bsp. 6).



Beispiel 6: Bach, Messe in h-Moll (BWV 232), »Et resurrexit«, T. 83–86 (Bass)

Der große Ambitus dürfte hier dem Text geschuldet sein; am Ende steigt die Melodie bei »vivos« nach oben und wendet sich bei »mortuos« wieder nach unten. Ein weiteres Beispiel für ein Thema mit großem Ambitus zeigt der Beginn des »Et expecto« im zweiten Teil des Satzes »Confiteor« (Bsp. 7), ebenfalls aus der Messe in h-Moll.

68 Geck 1967, 66.

69 Vgl. Marpurg 1753, 29, § 4.

70 Vgl. Walther 1955, 183, § 2.

71 Vgl. Marpurg 1753, 29, § 4.

72 Vgl. Leavis 1971, 25.

Beispiel 7: Bach, Messe in h-Moll (BWV 232), »Et expecto«, T. 147–153 (Chor)

Letztgenanntes Beispiel eignet sich in mehrfacher Weise für einen Vergleich mit dem ersten Thema von BWV 230 und der Fugensexposition. Das Thema im Sopran umfasst ebenfalls eine Duodezime und wird von den anderen Stimmen in engem Abstand imitiert. Die Gleichsetzung der Singstimmen mit den fanfarenartigen Instrumenten ist in den Dreiklangsbrechungen, namentlich im Bass, zu erkennen. Die Ähnlichkeit der Stimmen und die imitierende Durchführung widerlegen Gecks Einwand, das Thema von BWV 230 sei ›unbachisch‹. Vielmehr wäre Hofmann zuzustimmen, dass der große Umfang des ersten Fugenthemas in BWV 230 mit seinen Dreiklangsbrechungen eine Übertragung von instrumental geführten Fanfarenklängen auf Vokalstimmen ist, um den jubelnden Affekt des ›Lobens‹ auszudrücken.

Ungewöhnlich am ersten Fugenthema von BWV 230 ist zudem das offene Ende, denn eigentlich sollte ein Fugenthema mit einer melodischen Klausel schließen. Walther vergleicht Fugenthemen mit sprachlichen Sätzen, an deren Ende »eine rechte formalclausel«⁷³ im Sinne eines Satzzeichens stehen muss.⁷⁴ In BWV 230 handelt es sich um eine dem Zeitstil geschuldete Veränderung. Johann Mattheson beschreibt die vom Usus abweichenden Themenschlüsse »in die Secund, Qvart, Qvint, Sexte und Septime«.⁷⁵ Demnach muss das Ende eines Fugenthemas nicht unbedingt durch eine Klausel markiert werden.

Der Comes

Die melodischen Abweichungen vom Dux begründet Andreas Werckmeister damit, dass eine Fuge »ihr Absehen allemahl auf den *modum* ihrer Harmonie«⁷⁶ haben muss. Der Comes darf also die vom Dux vorgegebene Tonart nicht übertreten. Diese Vorgabe beinhaltet auch den Grundsatz, die natürlichen Halbtöne, die *semitonia naturalis*,⁷⁷ nicht zu verändern.⁷⁸ Der Comes in Beispiel 8 beginnt mit einer wörtlichen Transposition auf der

73 Walther 1955, 184, §3.

74 Ebd., 163, §23.

75 Mattheson 1999, 382, §78.

76 Werckmeister 1687, 133.

77 Walther 1955, 186, Absatz q.

78 Mattheson spricht von einer dreigliedrigen Fugenregel (1999, 375, §47): »Man soll die Gräntzen der Ton-Art nicht überschreiten, weder unten noch oben; mit dem Gefährten nicht in einem dem Modo zuwiederlaufenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Versetzung so gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geschehen kann.«

V. Stufe, wodurch eine »frembde Triadem«⁷⁹ entsteht. Ein kurzzeitiges Abweichen vom Modus ist zwar möglich, doch »muß solcher Thon dem Modo nicht zu wieder seyn.«⁸⁰ Die Korrektur geschieht mit den Tönen c^1 und g^1 am Ende von Takt 2, was zur Folge hat, dass zu Beginn von Takt 3 der Halbton a^1-b^1 zu stehen kommt. Dieser resultiert aus der Übertragung des Halbtonschrittes *mi-fa* in das *hexachordum molle*, der zu Beginn von Takt 3 das *b-molle* erfordert.



Beispiel 8: BWV 230, T. 2–5 (Alt)

Nach dem Comes empfiehlt Mattheson ein »kurztes Zwischenspiel« einzufügen, »damit Gelegenheit gegeben werde, den vertieften Haupt-Satz mit guter Art [...] einzuführen.«⁸¹ Das folgende Zwischenspiel (Bsp. 9) hat die Besonderheit, dass in Takt 4 im Sopran das *b* ein weiteres Mal erscheint.



Beispiel 9: BWV 230, T. 3–5 (Sopran, Alt und Organo)

Durch den Ton *b* ergibt sich eine trugschlüssige Wirkung. Mit dem Septvorhalt c^2 kündigt sich eine *clausula tenorizans* an, die durch das Erniedrigen des *subsemitonium modi* ausgeflohen wird (*sfuggir la cadenza*⁸²). Dieses Verfahren findet sich gelegentlich in Bachs Fugen und zwar immer zwischen dem zweiten und dritten Themeneinsatz, beispielsweise in Takt 5 der Fuge Es-Dur BWV 852 (WK I) und in den Fugen F-Dur BWV 880 in Takt 10f. und B-Dur BWV 890 in Takt 6 (beide WK II).

Erfüllten Abschnitte dieser Art ursprünglich die Funktion, eventuelle Abweichungen vom Modus zurückzuführen, so lässt sich an BWV 230 beobachten, dass den Partien zwischen den Themeneinsätzen – Matthesons ›Zwischenspiele‹ bzw. Marpurgs ›Zwischensätze‹⁸³ – eine größere Bedeutung zukommt, als üblicherweise von den Theoretikern beschrieben.

›Zwischensätze‹

Bis um 1700 spielten ›Zwischensätze‹ in der musiktheoretischen Literatur zur Fuge keine Rolle. Der erste Theoretiker, der sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts über Zwischensätze äußerte, war Johann Gottfried Walther. Ohne diese Bausteine näher zu benennen, schlägt

79 Werckmeister 1687, 135.

80 Walther 1955, 185.

81 Mattheson 1999, 388, § 101.

82 Vgl. Deppert 1993, 152–169.

83 Vgl. Mattheson 1999, 388, § 101 und Marpurg 1753, 151, § 3. Der Begriff ›Zwischenspiel‹ wird meist im Zusammenhang mit Instrumentalfugen verwendet, daher werden diese Abschnitte im Folgenden ›Zwischensätze‹ genannt.

er vor, bei reduzierter Stimmenanzahl die Stimmen mit »zierlichsten und reinsten Gänge[n]«⁸⁴ auszustatten. Mattheson bezeichnet die Funktion der Zwischensätze als »Zwischenspiele, Füllsteine, Uibergänge und Verknüpfungen«,⁸⁵ was bedeutet, dass sie gegenüber den thematischen Partien eine eher untergeordnete Rolle spielen.

Hinsichtlich der Gestaltung der Zwischensätze bestehen zwischen Mattheson und Marpurg widersprüchliche Ansichten. Mattheson empfiehlt, nachdem das Thema in allen Stimmen aufgetreten ist, eine kurze *transitio* vorzunehmen, »daran der Haupt-Satz keinen Theil hat«.⁸⁶ Marpurg dagegen spricht sich für einen inneren Zusammenhang zum Fugensatz aus, indem das Material für die Zwischensätze »aus dem Hauptsatze«⁸⁷ zu entnehmen sei.

In Bachs Fugenkompositionen gewinnen die Zwischensätze vor allem durch kontrapunktische Ausarbeitung an Gewicht.⁸⁸ Vereinzelt finden sich in Fugen aus Bachs Lüneburger und Arnstädter Zeit kleinere Kanons und Imitationen, etwa in der Fuge h-Moll BWV 951, Takt 41–43 und in der Fuge e-Moll BWV 533, Takt 29f. In später komponierten Stücken wie den Fugen c-Moll BWV 847 und h-Moll BWV 869 (beide WK I) macht Bach ausgiebig vom Stimmtauschverfahren Gebrauch, und in der Orgelfuge BWV 538 werden kleine Motive kanonisch in mehreren Intervallkombinationen durchgeführt. Dieser Umstand lässt die Vermutung zu, dass es Bachs grundsätzliches Bestreben war, entgegen Matthesons Lehre die Zwischensätze als den Fugensätzen ebenbürtige Formabschnitte zu gestalten.

In BWV 230 greifen die Zwischensätze das Material der Themen auf und verarbeiten es, wie das folgende Beispiel 10 zeigt, imitatorisch wie kombinatorisch durch Stimmtausch.



Beispiel 10: BWV 230, T. 10–12 (Chor)

Das Fugenthema wird in zwei Teile aufgeteilt, die in Sopran und Bass (siehe T.10) gleichzeitig erklingen; dabei imitiert der Alt den Sopran in Engführung. Im folgenden Takt werden die beiden Oberstimmen vertauscht, während der Tenor den Themenkopf übernimmt. Dieses Verfahren wiederholt sich in den folgenden Takten.

Im Zwischensatz ab Takt 32 (Bsp. 11) wird das zweite Thema auf seine kanonischen Fähigkeiten hin erprobt.

84 Walther 1955, 186, Absatz I.

85 Mattheson 1999, 388, § 101.

86 Ebd., § 102.

87 Marpurg 1753, 151, § 3.

88 Vgl. die Zwischenspiele der Fugen c-Moll BWV 847 und h-Moll BWV 869, in denen Bach Zwischenspiele im dreifachen Kontrapunkt schreibt. Unter den Orgelfugen sticht besonders die Fuge BWV 538 heraus, in der Bach Kanons in verschiedenen Intervallen setzte.



Beispiel 11: BWV 230, T. 32–34 (Chor)

Die beiden Außenstimmen verlaufen im Unterquintkanon; parallel dazu gehen die Mittelstimmen in Terzen beziehungsweise Sexten mit. Die Verdoppelung der Kanonstimmen ist eine Technik, die sich im 16. und 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Zwei Stimmen werden durch Hinzufügen von parallelen Terzen beziehungsweise Sexten auf vier Stimmen aufgestockt. So entsteht »aus einem Bicinio«⁸⁹ ein vierstimmiger Satz. Laut Christoph Wolff handelt es sich dabei um einen *canon sine pausis*, eine Kanonart, die charakteristisch für den *stile antico*⁹⁰ ist. Dies sind jedoch nicht die einzigen kanonischen Möglichkeiten, die das zweite Thema bietet. In Takt 35–37 und 49–51 wird das Thema jeweils im vierfachen Kanon durchgeführt.

Als nächster Zwischensatz (Bsp. 12) sei der von Geck als ›steif‹ und ›einfallslos‹ kritisierte näher beleuchtet.



Beispiel 12: BWV 230, T. 61 f. und 67 f. (Chor)

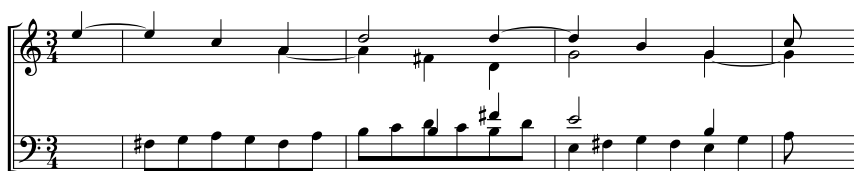
In Takt 61 f. (Bsp. 12 oben) bilden die beiden Oberstimmen Synkopensdissonanzen, während Tenor und Bass abermals als *canon sine pausis* durchgeführt werden. In Takt 67 f. (Bsp. 12 unten) werden die beiden Oberstimmen miteinander vertauscht. Dieses Verfahren wiederholt sich ab Takt 73, wobei die synkopierende Stimme in den Bass verlegt wird.

In der dritten Doppelfuge ab Takt 99 gibt es nur einen Zwischensatz (Bsp. 13), der auf einer Quintfallsequenz basiert. Die Bassstimme sequenziert den Themenkopf des ersten ›Alleluja‹-Themas (vgl. ab T. 99), während im Sopran und Alt kurze Dreiklangsbrechungen imitierend durchgeführt werden.

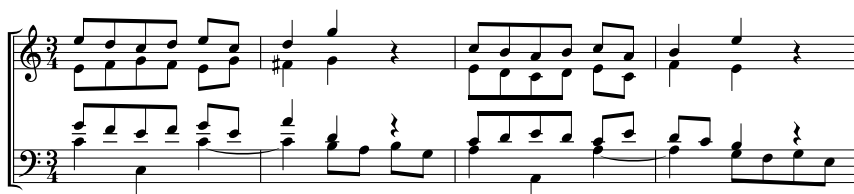
Die Motette schließt nicht, wie man vermuten könnte, mit einer kontrapunktischen Finesse, wie etwa der Kombination aller Themen, sondern mit einer fast homophonen Coda (Bsp. 14 und 15), die zweimal wiederholt wird.

89 Müller-Blattau 1963, 127.

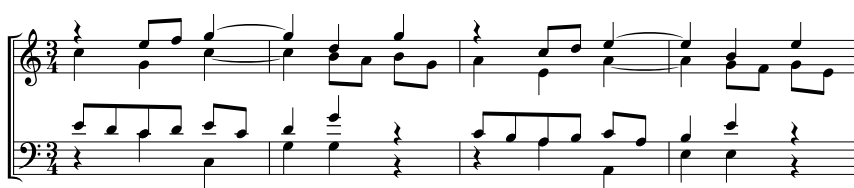
90 Wolff 1968, 102. Wolff erwähnt mehrere Beispiele aus Bachs Vokalschaffen, in denen Bach das Verfahren eines *canon sine pausis* anwendet, z. B. im ersten Satz des *Symbolum nicenum* (siehe ab T. 33) der Messe in h-Moll BWV 232.



Beispiel 13: BWV 230, T. 120–123 (Chor)



Beispiel 14: BWV 230, T. 146–149 (Chor)



Beispiel 15: BWV 230, T. 156–159 (Chor)

Sopran und Tenor singen simultan Originalgestalt und Umkehrung des ersten ›Alleluja‹-Themas (Bsp. 14). Beispiel 15 zeigt eine Variante dergestalt, dass die Bassstimme in den Alt und die Sopranstimme in den Tenor versetzt sind. Die Beispiele 14 und 15 sind ein Beleg für Bachs kreativen Umgang mit den konventionellen Regeln und Normen der Motettengattung. Er greift auf alte Techniken wie den *canon sine pausis* und Imitationen zurück und hebt die Zwischensätze in ihrer kontrapunktischen Durcharbeitung auf ein vergleichbares Niveau wie die Fugensätze. Um auf die Frage der Authentizität von BWV 230 zurückzukommen, folgt ein Blick auf das Motettenschaffen zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Bachs zeitlichem und örtlichem Umfeld.

MOTETTENSCHAFFEN UM BACH

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wich das Interesse an der Gattung Motette zugunsten des Geistlichen Konzertes und später der Kantate. Das Unzeitgemäße der Motette verdeutlicht beispielsweise Friedrich Erhard Niedts Polemik in seiner *Handleitung*. Die Ausführung »über die Moteten überlasse ich denen Thüringischen Bauren/ als welche von dem Hammerschmid Zeit ihres Lebens [...] behalten werden.«⁹¹ Offensichtlich betrachtete Niedt Andreas Hammerschmidt als den letzten führenden Vertreter der Motette. Als charakteristisch für die Motette seiner Zeit beschreibt Niedt den Kirchenstil und die Verbindung von Bibelwort mit einem Choral.⁹² Im Laufe des 18. Jahrhunderts trat an die Stelle des Kirchenstils und der polyphonen Elemente ein orchesterbegleiteter liedhaft-empfindsamer Satz. Zwar schrieben Komponisten wie Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Doles durchaus Motetten, im Wesentlichen blieb die Motette *a capella*

91 Niedt 1717, 34.

92 Ebd., 34 f.

aber Angelegenheit kleinerer Kantoreien. Um den Bedarf an gottesdienstlicher Musik zu decken, griffen die Kantoren auf bereits existierende Motettensammlungen zurück. Beispielsweise benutzte Bach in Leipzig das *Florilegium Portense* (‘Blütenlese aus Schulpforta’) von Erhard Bodenschatz (1576–1636).⁹³ Als Beispiel für die Kantoreipraxis sei eine Sammlung von 34 Motetten angeführt, die ein unbekannter Kopist um 1780 anfertigte.⁹⁴ Zum einen soll ein Einblick in den Status quo der Motettenkomposition gegeben werden und zum andern sei der Frage nachgegangen, ob überhaupt ein zu Bach alternativer Komponist im Hinblick auf BWV 230 in Frage kommt.

Eine Sammlung von 34 Motetten

Die Sammlung enthält neben elf Motetten eines anonymen Komponisten je eine Motette von Johann Christian Gundelach (1738–1814),⁹⁵ Johann Matthäus Schmiedeknecht (1659–1715)⁹⁶ und Johann Michael Bach (1648–1694). Sechs Motetten stammen aus der Feder von Johann Konrad Geisthirt (1672– nach 1737),⁹⁷ acht Motetten von Johann Ludwig Bach (1677–1731) und sechs von Georg Philipp Telemann (1681–1767).

Etliche der Motetten sind dem *stylus gravis* verpflichtet, einer Schreibart in langsamer Bewegung mit wenig Dissonanzen.⁹⁸ Die gelegentliche Verwendung von schnelleren Notenwerten in manchen Motetten weist auf Einflüsse des *stylus luxurians* hin, der sich vom *stylus gravis* durch schnellere Bewegung und mehr Dissonanzen unterscheidet.⁹⁹ In formaler Hinsicht knüpfen die Sätze an die Motettenkunst von Lasso, Calvisius etc. an, zu deren Hauptmerkmalen Imitation, Vier- bis Achtstimmigkeit, wechselhöriges Musizieren sowie das Abwechseln von homophonen und polyphonen Abschnitten zählen. Der einzige der Zeit geschuldete Unterschied ist die Verbindung von einem Bibelwort mit einem Choral.

Fugentechnik

Einige Abschnitte aus den Motetten sind als Fugen beziehungsweise Fugenexpositionen gearbeitet. Meistens beschränken sich die Durchführungen auf vier bis fünf Themeneinsätze auf der I. und V. Stufe. Die Themenumfänge folgen den Maßgaben der *consociatio modorum*, was bedeutet, dass der Umfang von Dux und Comes zusammen eine Oktave ergibt. Beginnt der Dux mit der Quinte, so antwortet der Comes mit der Quarte und um-

93 Vgl. Neumann/Schulze 1969, 294. Das *Florilegium Portense* beinhaltet Motetten unter anderem von Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Jacobus Gallus und Seth Calvisius.

94 Vgl. <http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP482257-PMLP781663-PPN870756729.pdf> (5.11.2024)

95 Über Johann Christian Gundelach konnte ich außer dem Geburts- und Sterbejahr keine näheren biografischen Auskünfte finden.

96 Johann Matthäus Schmiedeknecht war ab 1685 Kantor in Ictershausen bei Arnstadt und wurde im selben Jahr Stadtkantor und Lehrer in Gotha. Vgl. Kraft 2016.

97 Johann Konrad Geisthirt stammte aus Schmalkalden und war später Kantor und Lehrer in Berka und Eisenach. Von Bedeutung ist seine um 1718 verfasste Chronik von Schmalkalden. Sein Todesdatum ist nicht sicher. Vgl. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz20246.html> (5.11.2024)

98 Vgl. Müller-Blattau 1963, 19.

99 Vgl. ebd.

gekehrt. Die Themen der Fugen in den 34 Motetten haben meist einen Quintumfang, gelegentlich auch eine Oktave, und ihr Ende wird in aller Regel durch eine Klausel markiert. Das folgende Beispiel 16 zeigt einen typischen Fugenbeginn.¹⁰⁰



Beispiel 16: Anonymus, »Gott ist unsre Zuversicht«, T. 1–4 (Sopran und Alt)¹⁰¹

Der Dux hebt regulär auf dem Grundton an und kadenziiert mit einer Diskantklausel in die V. Stufe. Der Comes beschreitet den umgekehrten Weg von der Quinte zurück zum Grundton. In Beispiel 17 dagegen füllt der Dux den Oktavraum aus; entsprechend antwortet der Comes.



Beispiel 17: Anonymus, »Herr auf dich traue ich«, T. 1–4 (Tenor und Bass)

Im Themenkopf des Comes sind zwei Regelverstöße zu erkennen. Mit dem zweiten Ton a tritt eine fremde Terz ein und mit dem dritten Ton c¹ wird der Oktavambitus überschritten. Die fremde Terz muss im weiteren Verlauf korrigiert werden, und um eine Überschreitung des Ambitus zu kaschieren, müsste der Comes eigentlich in der Unterstimme stehen.

Wie schon in Beispiel 16 gezeigt, markiert die regelgemäße Kombination einer Diskant- und Tenorklausel auch das Ende der beiden Themen der Doppelfuge in der Motette »Habe deine Lust an dem Herrn« (Bsp. 18), so dass man beinahe von einer lehrbuchhaften Themenkonstellation sprechen könnte.



Beispiel 18: Anonymus, »Habe deine Lust an dem Herrn«, T. 51–61 (Sopran und Alt)

Auch die Zwischensätze treten aus ihrer Nebenrolle als Übergänge und »Füllsteine« nicht heraus. Der umfangreichste Zwischensatz ist der folgende aus der Motette »Habe deine Lust an dem Herrn« (Bsp. 19).

100 Siehe Grandjean 1995 sowie Weil 2020, 165–175 für eine ausführliche Beschreibung der Schwierigkeiten bei der Beantwortung.

101 Weitere Themen dieser Art finden sich in den Motetten »Christus hat dem Tod« (Anonymus) und »Es ist in keinem andern Heil« (Anonymus).



Beispiel 19: Anonymus, »Habe deine Lust an dem Herrn«, T. 93–101 (Chor)¹⁰²

In Takt 94 beginnt im Bass eine Sequenz mit Terzfall und anschließendem Sekundstiege, und in den Oberstimmen lösen sich Nonvorhalte in Dur- beziehungsweise Molldreiklänge auf. Die bloße Wiedergabe eines Sequenzgerüsts ohne jeglichen Ansatz von Auszierungen erweckt den Eindruck eines ausschließlich lehrbuchhaften Komponierens.

Unter den Motetten der bekannteren Komponisten wie Johann Ludwig Bach und Georg Philipp Telemann ragen jene von Johann Ludwig Bach aufgrund ihres Formenreichtums, der Dimensionen ihrer doppelchörigen Anlage und ihres kunstvollen Umganges mit Chorälen heraus.¹⁰³ In Telemanns Motetten finden sich selbstverständlich Synkationen, Imitationen, Choralbearbeitungen und Fugen, zunehmend halten auch – dem Zeitgeschmack entsprechend – homophone, liedhafte Formteile Einzug.

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um einen Eindruck vom Motettenschaffen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu gewinnen. Es finden sich Beispiele von bedeutenden Komponisten wie Telemann oder Johann Ludwig Bach, aber auch Namen wie Geisthirt, Schmiedeknecht und Gundelach, die typische Vertreter der eingangs erwähnten Kantoreipraxis sind. Allerdings reichen die Motetten der Sammlung – jene von Johann Ludwig Bach und Telemann eingeschlossen – an die kontrapunktische Kunst in BWV 230 nicht heran.

Die Frage nach einem alternativen Komponisten zu Bach muss meines Erachtens dahingehend geändert werden, ob es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt einen Komponisten gab, der Motetten mit ähnlichen kontrapunktischen Kunstfertigkeiten schrieb wie in BWV 230 nachgewiesen. Bei der Suche empfiehlt es sich, den Blick auf jene Personen zu richten, die Bach kannte und schätzte und die – so Martin Geck¹⁰⁴ – in etwa gleich alt wie Bach waren. Carl Philipp Emanuel Bach nennt einige Komponisten, die die besondere Wertschätzung seines Vaters genossen haben: »Haßen, beyde Graun, Telemann, Zelenka, Benda u. überhaupt alles, was in Berlin u. Dreßden besonders zu schätzen war.«¹⁰⁵ Telemann wurde schon erwähnt, und bei den anderen Komponisten ist festzuhalten, dass sie kaum oder nur wenige Motetten komponierten. Johann Adolph Hasse schrieb keine Motetten *a capella*, von den Gebrüder Graun gibt es nur wenige Sätze für Chor *a capella*, dasselbe gilt für Georg Benda.¹⁰⁶ Lediglich Jan Dismas Zelenka schrieb für den katholischen Hof in Dresden eine Fülle an Motetten *a capella*, die sich durch eine hohe kontrapunktische Kunstfertigkeit auszeichnen. Daher sollen im Folgen-

102 Im drittletzten Takt liegt offensichtlich ein Schreibversehen vor. Möglicherweise sollte auf der ersten Zählzeit ein Nonakkord auf *h* oder aber ein A-Dur-Dreiklang stehen.

103 Möglicherweise stand die Motette »Wir wissen, unser irdisches Haus« Pate für Bachs Motette BWV 225. In beiden Motetten singt der zweite Chor einen vierstimmigen Choral, kontrapunktiert mit freien Stimmen vom ersten Chor.

104 Vgl. Geck 1967, 68.

105 Schulze 1972, 289.

106 Im Werkverzeichnis sind vier Motetten aufgeführt. Vgl. Allihn/Pilková 2016.

den Auszüge aus seinen Motetten als Option für einen alternativen Komponisten einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Jan Dismas Zelenka

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Zelenkas und Bachs Motetten liegt in der Verwendung der Sprache. Als katholischer Hofkomponist schrieb Zelenka ausschließlich lateinische Motetten, was ihn als alternativen Autor von BWV 230 zunächst auszuschließen scheint, es sei denn, die Hypothese einer ursprünglich lateinischen Textfassung bei BWV 230 ließe sich bestätigen. Zwischen Bach und Zelenka gibt es einige biografische Überschneidungen, die auf einen engen Kontakt der beiden Komponisten in den 1730er Jahren schließen lassen. 1733 bewarb sich Bach mit Unterstützung einiger Dresdner Kollegen um den Titel des »Königlichen Hof-Compositeurs«, der ihm im November 1736 verliehen wurde. Damit war Bach demselben katholischen Kurfürsten und König, August III., unterstellt wie Zelenka. Zudem gab es in den 1730er Jahren offenkundig mehrere Begegnungen zwischen Bach und Zelenka in Dresden.

Beim Erbhuldigungsgottesdienst am 21. April 1733 führte Bach in Leipzig Kyrie und Gloria aus seiner Messe in h-Moll BWV 232 auf. Außerdem arbeitete Bach während der Vorbereitung für die Dresdner Aufführung mit Gottfried Rausch zusammen, einem Kopisten Zelenkas.¹⁰⁷ Laut Christoph Wolff unterstützte Zelenka die Aufführung von Bachs Messe in h-Moll, was eine Mitwirkung Bachs in der Dresdner Hofkapelle nicht ausschließt.¹⁰⁸

Es folgen einige Beispiele aus Zelenkas Motetten, die einen Eindruck von dessen kontrapunktischen Fähigkeiten vermitteln sollen. Stilistisch stehen seine Motetten in der Tradition des *stylus gravis*, was sich bereits am äußeren Schriftbild zeigt. Über das einfache Imitieren hinaus, begegnet man in Zelenkas Motetten auch Fugen und Doppelfugen mit paarweisen Engführungen sowie verschiedenen Kanons. In der Motette »Judas mercator« (Bsp. 20) beginnen die Frauenstimmen mit einem Kanon in der Quinte, der einige Takte später von den Männerstimmen übernommen wird.¹⁰⁹

Beispiel 20: Zelenka, »Judas mercator«, T. 1–10 (Chor)

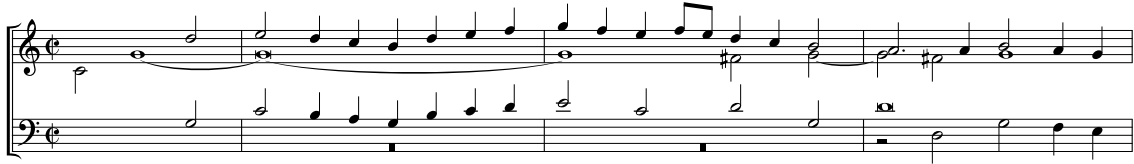
107 Wolff 2000, 398.

108 Vgl. ebd.

109 Weitere Motetten Zelenkas mit paarweisen Anfängen mit enggeführten Themen sind: »Amicus meus«, »Sicut ovis« und »Tradiderunt me«.

Im Gegensatz zu BWV 230 ist das Ende der Themen in dieser Motette eindeutig, denn sie schließen in Takt 7 mit Tenor- und Diskantklausel im Sopran bzw. Alt.

In der Motette »Tradiderunt me« (Bsp. 21) beginnt in Takt 97 eine Doppelfuge, bei der eine Stimme wie in BWV 230 einen langen Ton aushält (vgl. mit Bsp. 3).



Beispiel 21: Zelenka, »Tradiderunt me«, T. 97–100 (Chor)

Um diesen Orgelpunkt herum entwickelt Zelenka einen *canon sine pausis*, bei dem Sopran und Tenor in parallelen Terzen singen.

Eine weitere Doppelfuge findet sich in der Motette »Una hora« (Bsp. 22).



Beispiel 22: Zelenka, »Una hora«, T. 9–14 (Tenor und Bass)

Der Bass beginnt mit dem ersten Thema; der Einsatz des Comes im Tenor wird vom zweiten Thema im Bass begleitet. Diese Themenkonstellation ist nach dem Prinzip der *conso-ciatio modorum* gebaut, bei welchem die Quarte im Bass durch die Quinte im Tenor zur Oktave ergänzt wird.

Gelegentlich finden sich bei Zelenka auch gehäuft ausdrucksstarke Dissonanzen (Bsp. 23).¹¹⁰

Notenbeispiel 23: Zelenka, »Una hora«, T. 1–8 (Chor)

Durch die steten Überbindungen ergeben sich in den Außenstimmen 4-3- und 7-6-Vorhalte. Dazu kommen in Takt 3 die Durchgänge *gis*¹ und *fis*¹ im Sopran, die im Bass auf ein *f* treffen.

Zelenkas kontrapunktische Fähigkeiten sind unbestritten hoch. Aber letztlich verharren die Motetten in vorgegebenen Modellen wie dem korrekten Einführen von Dissonanzen

¹¹⁰ Die Motette ist für den Gründonnerstag bestimmt und vertont den Text »Könnt ihr nicht eine Stunde mit mir wachen«.

mit regelrechter Auflösung, der korrekten Fugenbeantwortung. Die Zwischensätze überschreiten den Status von Überleitungen und ›Füllsteinen‹ nicht. Dissonante Härten wie jene in obenstehendem Beispiel bleiben die Ausnahme. Im Folgenden ist zu zeigen, dass ein progressiver Umgang mit Dissonanzen zu den stilistischen Eigenheiten von BWV 230 zählt, und es sei die Behauptung gewagt, dass es sich dabei um eine Eigenheit von Bachs reifem Kompositionsstil handelt.

Figurae superficiales: transitus und syncopatio

Durchgänge und Überbindungen werden von Walther als *figurae superficiales* bezeichnet und gehören zu den substantiellen Figuren des *stylus moteticus* beziehungsweise *stylus gravis*. »Im *Stylo gravi*« werden, so Christoph Bernhard, »folgende Figuren [gebraucht]: (a) *Transitus*, (b) *Quasi-Transitus*, (c) *Syncopatio*, (d) *Quasi-Syncopatio*«. ¹¹¹



Beispiel 24: *Transitus regulares* nach Christoph Bernhard¹¹²

Beispiel 24 zeigt eine Reihe von *transitus regulares* mit Dissonanzbildung auf der zweiten oder vierten Viertel. Beispiel 25 zeigt sogenannte *transitus irregulares* mit Durchgangsdissonanzen auf der dritten und zusätzlichen Synkoppendissonanzen auf der ersten Viertel.



Beispiel 25: *Transitus irregulares* nach Christoph Bernhard¹¹³

Der *transitus irregularis* steht der Regel entgegen, Dissonanzen vorzubereiten. Während die *syncopatio* eine für den *stylus gravis* charakteristische Figur ist, rät Bernhard von einer allzu häufigen Verwendung des *transitus irregulares* ab.¹¹⁴ Bach kehrt diese Regel ins Gegenteil um und macht den häufigen Gebrauch dieser Figur zu einem seiner persönlichen Stilmerkmale. Das folgende Beispiel 26 zeigt mehrere *transitus irregulares*, die innerhalb einer Zählzeit (halbe Noten) durch die Achtelbewegungen entstehen und zugleich charakteristisch für BWV 230 wie auch andere Motetten Bachs sind.

111 Müller-Blattau 1963, 63. An anderer Stelle nennt Bernhard den *quasi-transitus* auch *transitus irregularis* (ebd., 146).

112 Ebd.

113 Ebd., 147. Walther übernahm dieses und das vorherige Beispiel von Bernhard in seine *Praecepta* ohne Autorenangabe. Vgl. Walther 1955, 151.

114 Vgl. Müller-Blattau 1963, 146.

The image shows a musical score for Example 26, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first two staves show the vocal parts (Soprano and Tenor), and the last two show the bass parts. The score is divided into two measures, T. 7 and T. 20.

Beispiel 26: *Transitus irregulares* in BWV 230, T. 7 und T. 20f.

In Takt 7 entstehen zwischen Sopran und Bass durch die Durchgänge im Bass auf den Viertelzählzeiten Dissonanzen. Auf dem zweiten Viertel ergibt das b im Bass zum e^2 im Sopran einen Tritonus; auf dem nächsten Viertel springt der Sopran zum a^1 hinunter und verursacht mit dem Bass eine None. Auf dem vierten Viertel entsteht zwischen dem d^1 im Tenor und dem e im Bass eine Septime. Diese *transitus irregulares* entstehen durch Hinzufügen eines Achtels vor der Hauptnote.

In Takt 20 werden die Hauptnoten durch vorausgehende Achtelnoten diminuiert. Auf das erste Viertel kommt eine Septime zwischen Tenor und Bass zu stehen. Im nächsten Viertel löst der Tenor mit f^1 die Dissonanz durch einen Sekundschrift abwärts regulär auf, während im Bass zur Hauptnote a das b vorangestellt wird, was mit dem Sopran eine None ergibt. Die Durchgangsbewegungen im Bass ergeben auch auf den nächsten beiden Vierteln Dissonanzen: auf dem dritten Viertel mit Alt und Tenor und auf dem letzten Viertel mit dem Sopran.

Vergleiche von BWV 230 mit Werken aus anderer Hand gaben keine verlässliche Antwort auf die Frage der Urheberschaft. So bleibt als Letztes nur noch der Vergleich mit Bachs eigenen Motetten. In den Beiträgen der vier Kommentatoren wurde des Öfteren die Motette »Der Geist hilft unser Schwachheit auf« BWV 226 erwähnt. Diese Motette eignet sich deshalb gut für Vergleiche mit BWV 230, weil ein Abschnitt ebenfalls als Doppelfuge gebaut ist und einige Parallelen zu den Doppelfugen von BWV 230 aufweist, unter anderem Ähnlichkeiten in der Themenbildung.

BWV 226 im Vergleich

Die Themen der Doppelfuge werden im zweiten Teil der Motette wie in BWV 230 in je eigenen Expositionen vorgestellt und durchgeführt, bevor sie ab Takt 199 kombiniert werden.

The image shows a musical score for Example 27, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The score shows the first two staves of the double fugue, measures 146-153.

Beispiel 27: Bach, Motette »Der Geist hilft unser Schwachheit auf« (BWV 226), T. 146–153 (Tenor und Bass)

Das erste Thema wird in Engführung von Tenor und Bass vorgestellt (Bsp. 27). Im Bass umfasst das Thema eine Quarte und endet mit einer Tenorklausel auf der V. Stufe. Ganz regulär erweitert der Tenor die Quarte zu einer Quinte und endet auf der I. Stufe. Beide

Stimmen zusammen füllen den Raum eines plagalen Oktavambitus aus. Noch vor dem Ende setzen Alt und Sopran in Engführung ein, und nach einer kurzen Überleitung übernehmen Tenor und Bass nochmals das Thema. Im Anschluss daran folgt eine sehr außergewöhnliche Kombination der Themen (Bsp. 28).



Beispiel 28: BWV 226, T. 165–171 (Chor)

Nicht einfach nur wird eine vorherige Engführung wiederholt, sondern die Themen werden in eine Vorhaltskette eingebunden. Dadurch entsteht in Takt 167 ein Sekundakkord, der nicht wie üblich in einen Sext- oder Quintsextakkord aufgelöst, sondern in eine weitere Dissonanz, nämlich einen Septakkord, geführt wird. Die erste regelrechte Auflösung geschieht in Takt 168 auf dem letzten Viertel und im darauffolgenden Takt auf dem zweiten Viertel. Diese Sextakkorde sind allerdings als Durchgänge zu werten.¹¹⁵

Auch die Exposition des zweiten Themas wartet mit einer Überraschung auf (Bsp. 29).



Beispiel 29: BWV 226, T. 178–185 (Chor)

Das zweite Thema wird vollständig und wiederum in Engführung (Sopran und Alt) vorgestellt. Als Besonderheit aber wird das Thema in seine zwei Bestandteile zerlegt und bereits der Themenkopf mit seiner Fortspinnung kontrapunktiert. Bereits der Blick auf diese beiden Stellen offenbart eine besondere Kunstfertigkeit, die BWV 226 und BWV 230 gemeinsam ist, in den untersuchten Motetten anderer Urheberschaft allerdings nicht in vergleichbarem Maß nachgewiesen werden konnte.

ZUSAMMENFASSUNG

Die von Martin Geck angestoßene und von Ralph Leavis, Friedhelm Krummacher und Klaus Hofmann fortgesetzte Kontroverse um BWV 230 führte zu keinen eindeutigen Ergebnissen. Die vorgebrachten stilkritischen Argumente müssten meiner Ansicht nach durch den Einbezug historischer musiktheoretischer Quellen fundiert wie geschärft werden. Die hier unternommene, historisch-stilkritisch geleitete Untersuchung von BWV 230 konnte die Gewichte zugunsten einer Autorschaft Bachs verschieben. Darüber hinaus konnte der innovative Umgang mit Stilmerkmalen der Gattung Motette wie vor allem auch der Einsatz avancierter kontrapunktischer Mittel und Dissonanzformen als charakteristisches Merkmal von Bachs Kompositionsstil aufgezeigt werden. Für die Zukunft bleibt

¹¹⁵ Eine Sequenz dieser Art konnte ich bisher in keiner Fuge Bachs ausmachen. Bei Synkopationen folgt in der Regel immer eine Auflösung in einen konsonanten Akkord.

zu wünschen, dass vergleichbare Ansätze auf der Basis musiktheoretischer Quellen, die ich an anderer Stelle als »historisch-theoretische Methode«¹¹⁶ beschrieben habe, zu weiteren Ergebnissen in Echtheitsfragen bei Incertas in Bachs Schaffen führen.

Literatur

- Allihn, Ingeborg / Zdeňka Pilková (2016), »Benda, Georg (Anton)« [1999], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47506> (28.11.2024)
- Bach, Johann Sebastian (1965), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 1: *Motetten*, hg. von Konrad Ameln, Kassel: Bärenreiter.
- Bach, Johann Sebastian (2017), *Das geistliche Vokalwerk*, Bd. 17: *Kantaten und Motetten*, hg. von Uwe Wolf, Stuttgart: Carus.
- Blanken, Christine / Christoph Wolff / Peter Wollny (Hg.) (2022), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Blankenburg, Walter (1978), »Die Bachforschung seit etwa 1965«, *Acta Musicologica* 50, 93–154.
- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Klausel in der Musik von J. S. Bach*, Tutzing: Schneider.
- Geck, Martin (1967), »Zur Echtheit der Bach-Motette ›Lobet den Herrn, alle Heiden‹«, in: *Bach-Jahrbuch* 53, hg. von Alfred Dürr und Werner Neumann, 57–69.
- Grandjean, Wolfgang (1995), »Modale und dur-moll-tonale Fugenbeantwortung in der Theorie der Bach-Zeit«, *Musiktheorie* 10/3, 195–216.
- Hofmann, Klaus (1991), »Bach oder nicht Bach?«, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Ausgaben*, hg. von Hanspeter Bannwitz, Gabriele Buschmeier, Georg Feder, Klaus Hofmann und Wolfgang Plath, Stuttgart: Franz Steiner, 9–30.
- Hofmann, Klaus (2000), »Die Motette ›Lobet den Herrn, alle Heiden‹ (BWV 230). Alte und neue Probleme«, in: *Bach-Jahrbuch* 86, hg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, 35–50.
- Hofmann, Klaus (2003), *Johann Sebastian Bach. Die Motetten*, Kassel: Bärenreiter.
- Kraft, Günther (2016), »Schmiedeknecht, Johann Matthäus« [2005], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25722> (28.11.2024)
- Kretzschmar, Hermann (1905), *Führer durch den Konzertsaal II*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Krummacher, Friedhelm (1974), »Textauslegung und Satzstruktur in Bachs Motetten«, in: *Bach-Jahrbuch* 60, hg. von Alfred Dürr und Werner Neumann, 5–43.

116 Vgl. Weil 2020, 15–22.

- Küster, Konrad (1999), »Motetten und Lieder«, in: *Bach-Handbuch*, hg. von Konrad Küster, Kassel: Bärenreiter, 515–534.
- Leavis, Ralph (1971), »Bach's Setting of Psalm CXVII«, *Music & Letters* 52/1, 19–26.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753), *Abhandlung von der Fuge*, Berlin: Haude & Spener.
- Mattheson, Johann (1999), *Der vollkommene Capellmeister* [1739], hg. von Friederike Ramm Kassel: Bärenreiter.
- Müller-Blattau, Joseph (Hg.) (1963), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel: Bärenreiter.
- Neumann, Werner / Hans-Joachim Schulze (Hg.) (1969), *Bach-Dokumente*, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhard (1717), *Musicalische Handleitung. Dritter Theil*, Reprint der Teile I–III, Hildesheim: Olms 2003.
- Schulze, Hans-Joachim (Hg.) (1972), *Bach-Dokumente*, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter.
- Spitta, Philipp (1979), *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition* [1708], hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Walther, Johann Gottfried (2001), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [1732], Neuedition, hg. von Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter.
- Weil, Andreas (2020), *Der komponierende Organist um 1700. Studien zu Toccata und Fuge d-Moll BWV 565 von Johann Sebastian Bach*, Köln: Dohr.
- Werckmeister, Andreas (1687), *Musicae mathematicae hodegus curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser*, Reprint Hildesheim: Olms 1972.
- Wolff, Christoph (1968), *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 6), Wiesbaden: Steiner.
- Wolff, Christoph (2000), *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.

© 2024 Andreas Weil

Weil, Andreas (2024), Zur Frage nach dem Komponisten der Motette »Lobet den Herrn, alle Heiden« BWV 230. Ein Plädoyer für eine historisch-stilkritisch geleitete Untersuchung, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/2, 21–45. <https://doi.org/10.31751/1214>

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: 21/10/2022

angenommen / accepted: 18/08/2023

veröffentlicht / first published: 30/12/2024

zuletzt geändert / last updated: 22/12/2024

Gabriel Fauré's Counterpoint

A Case Study of the Nocturnes

Laurence Sinclair Willis

This essay investigates the first themes of Fauré's piano Nocturnes from a contrapuntal perspective. Using Schenkerian reductive techniques, the paper examines how the tonic produces consonant backgrounds in these themes despite the sometimes discontinuous seeming harmonic progressions in the foreground. In particular, the essay demonstrates how different phases of the tonic harmony can be heard to underly reasonably long passages in Fauré's Nocturne themes. They can take the form of direct unfurlings of the tonic harmony through arpeggiation, but also phases moving through various positions of the tonic harmony. The paper also details the unusual support for linear progressions and chordal extensions that permeate Fauré's themes. All these results extend and augment findings by Fauré scholars such as James Sobaskie and Edward Philips, who argue that Fauré's tonality is obscured by various kinds of techniques. This paper argues that while this is indeed the case, there are also elements of tonality that are readily available to the listener.

Der Beitrag untersucht aus einer kontrapunktischen Perspektive die ersten Themen von Faurés Nocturnes für Klavier. Unter Verwendung Schenkerianischer Reduktionstechniken wird untersucht, wie die Tonika in den Themen, entgegen diskontinuierlich erscheinender Harmoniefortschreitungen im Vordergrund, konsonante Hintergründe erzeugt. Insbesondere wird gezeigt, wie verschiedene Phasen der Tonika längere Passagen eines Themas tragen. Diese Phasen können in Form direkter Entfaltungen der Tonika bestehen, aber auch verschiedene Umkehrungen der Grundtonharmonie durchlaufen. Der Beitrag beschreibt zudem auch die ungewöhnliche Unterstützung linearer Fortschreitungen und Akkorderweiterungen in Faurés Themen. Die analytischen Ergebnisse erweitern und ergänzen die Erkenntnisse von Fauré-Forschern wie James Sobaskie und Edward Philips. Hatten diese argumentiert, dass Faurés Tonalität durch verschiedene Techniken verschleiert wird, so zeigt der Beitrag ergänzend, dass es immer noch Anhaltspunkte für Tonalität gibt, die sich leicht erschließen lassen.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: counterpoint; Fauré; Kontrapunkt; Nocturnes

Reconsidering and rehabilitating the music of Gabriel Fauré has been the chief focus of Fauré research since the first reflections on his art were propagated after his death. In 1945, in the introduction to his translation of Charles Koechlin's *Gabriel Fauré* from 1927, Leslie Orrey wrote of the United Kingdom that "[t]here are signs in this country that Gabriel Fauré is at last about to receive some of the recognition due to him."¹ This came even after a young Aaron Copland's early intervention in favor of Fauré after his study in France in 1924: "The position of Gabriel Fauré in the contemporary musical movement is, in several respects, curious and unique. Perhaps no other composer has ever been so generally ignored outside his own country, while at the same time enjoying an unquestionably eminent reputation at home."² Any accrued recognition has not resulted in a settled view of the construction of Fauré's musical language: as recently as 2018, Darryl White felt the need to attempt an overhaul of Fauréan harmonic research, suggesting that

1 Koechlin 1927, vii.

2 Copland 1924, 48.

we view the music as constructed out of tonal layers that contradict one another.³ Previous theorists such as James Sobaskie and Edward Phillips propose broadly Schenkerian perspectives of Fauré, though emphasizing the unusualness of his harmonies, while early writers took a continuity view of Fauré as a development of earlier masters such as Chopin and Schumann.⁴ This flux of perspectives perhaps reflects the anxiety expressed by Copland that Fauré's musical language would be misunderstood:

One must therefore guard against thinking that just because Fauré deals only with rational harmonies, he must be enjoyed immediately or not at all. This point cannot be too greatly emphasized. Whatever is true of the difficulty encountered in grasping Schoenberg's later manner is equally true of Fauré, though he be at opposite poles of the harmonic globe.⁵

Copland's emphasis on the rationality of Fauré's harmonies resonates with the much later ascription by Robert Orledge, who wrote that "Fauré was first and foremost a harmonist."⁶ To be sure, the chordal sonorities we find in Fauré are much more tonally derived than those of his early twentieth century contemporaries Arnold Schoenberg, Alexander Scriabin, and Béla Bartók. Yet the question arises, in what way does Fauré's music challenge us despite how rational his harmonies appear? To address these matters, in this essay I will take a distinctly contrapuntal approach to a case study of Fauré's Nocturnes, a piano genre that persisted with Fauré throughout the three periods of his musical career.

Most studies of Fauré's musical language start with descriptions of his *Mémoires*. Edward Phillips writes that "the genre of art song so pervades Fauré's compositional output [that it] makes it the logical starting point for an examination of the development of his harmonic language."⁷ Similarly, James Sobaskie pursues Fauré's *Mémoires* as the proving ground for his theory. I will complement these perspectives with a thorough study of the Nocturnes. Both Phillips's and Sobaskie's work deals in main part with the larger sense of harmony: the obscuring of a tonal background by unusual foreground sonorities. While the present essay touches on foreground sonorities, my chief focus is the ways in which musical lines are placed against other musical lines. As Sobaskie describes, a distinctive Fauréan musical trait is the so called "long line."⁸ In musical terms, these are voices that move across a long span through conjunct motion in a single direction. I will return to this topic specifically in the section "Linear Progressions," but it is worth noting for now that Fauré's musical language develops not just from harmony, but also through melody. Despite Orledge's injunction that in Fauré's music "melody was 'inseparable,' and a 'sort of emanation' from the harmony, its *raison d'être*."⁹ I pursue an analytical method developed from the perspective of melody and counterpoint first, and harmony second.

3 See White 2018 particularly chapter 2.

4 See Sobaskie 1999, 2003; Phillips 1993; Koechlin 1927; Nectoux 1991.

5 Copland 1924, 50.

6 Orledge 1979, 235.

7 Phillips 1993, 3.

8 Sobaskie writes of the *Mémoire* "Accompagnement" that it "exhibits another distinctive trait of Fauré's middle-period music: the 'long line.' Its opening section's vocal part, which declaims the first stanza of Samain's poem, expresses a single, comprehensive, stepwise ascending melodic gesture. Schenkerian analysis is well suited to illuminating this feature" (2003, 230).

9 Orledge 1979, 235.

Fauré's thirteen Nocturnes span his entire career: his first was composed in 1875, while his last comes from 1922. Jean-Michel Nectoux wrote that "[t]he obstinacy he showed in continuing to write for the [piano] proves how important it was for him"¹⁰ despite Fauré's piano works having never found the same degree of acclaim as his *Mémoires* or larger vocal works such as the *Requiem* or *Prométhée*. His piano works provide a useful case study of Fauré's language more generally, featuring many of the same pianistic textures as his *Mémoires*, and a similarly ascetic late style. In the present essay I will limit my comments to the openings of the Nocturnes, as they convey the clearest sense of governing tonic and tonality. Across this small corpus of piano works, we detect a changing degree of tonal clarity between the Chopinesque Nocturne No. 1 and the somewhat ambiguous peregrinations of Nocturnes Nos. 11 to 13.

The main thrust of Phillips's and Sobaskie's research has been to describe the ways that Fauré occludes his tonal structures through foreground ambiguities or complexities. Phillips describes three concepts that support this view: the smokescreen, the mirror, and prismatic writing. These poetic descriptions are presented to mean slightly different things in different contexts, but some concrete examples can be found through his essay:

The imputation of the 'wrong' function to a harmony at one level of structure while that harmony proceeds in its 'right' function at a deeper level is the technique to which the word '*mirror*,' in the title of this essay, refers.¹¹

Fauré uses false dominant harmonies elsewhere in 'En Sourdine' to place a *smoke-screen* about underlying, middleground structures.¹²

[...] and the subsequent bars of false harmonic motion represent the first stage of what I shall call Fauré's *prismatic* writing, in which the underlying structure is refracted and distorted by tonal relationships at the foreground level."¹³

In short, for Phillips, features that obscure the diatonic background are functionally unusual foreground harmonies, false function dominants, and "false harmonic motion." Despite Phillips's Schenkerian approach, his three concepts focus on foreground harmonic behavior, reflecting the view that Fauré is first and foremost a harmonist. Sobaskie deals more directly with issues of middleground counterpoint: his concept of diffused tonality resides in features such as a missing fundamental line, though also in the foreground avoidance of the leading tone.¹⁴ Sobaskie builds his argument on the background analysis of the entire Fauré *Mémoires*, whereas my approach takes a more local approach to counterpoint. I identify three common Fauréan approaches to counterpoint at the beginning of his Nocturnes: the expansion of the initial tonic through the expansion of the harmony by 5-6 shifts; the license of contrapuntal use of chordal extensions such as 9ths, 11ths, and 13ths; and the unusual treatment of linear progressions (also known as *Züge*). These categories of contrapuntal treatment complement and support Phillips and Sobaskie; many of the features I find contribute to the effects of a 'diffused tonality' or a tonal 'smokescreen.'

10 Nectoux 1991, 380.

11 Phillips 1993, 4.

12 Ibid.

13 Ibid., 8 (emphases added).

14 See Sobaskie 2003, 237–238.

STARTING FROM THE TONIC

In most of Fauré's Nocturnes, though not all, the tonic is stated in a stable root position in the first measure. Of those that start with such a tonic harmony, all progress toward a less stable 6/3 position harmony. In many cases this results from a contrapuntal expansion of the tonic toward a submediant (examined below), but in other cases the tonic exerts a kind of gravitational force over the subsequent measures before I⁶ is reached. In this section I will treat both these possibilities in turn as well as the ways that Fauré's off-tonic beginnings mirror the kind of contrapuntal expansion so familiar from his tonic openings.

I⁵⁻⁶ Expansion

In his monograph *Harmony in Schubert* (2010) David Damschroder describes how two related chords may in fact 'unfurl' one another, a relationship he calls the *5-6 shift*. Describing a hypothetical progression

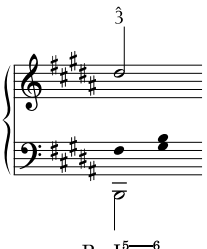
A – B – B
 F# – F# – G
 D – D – E

Damschroder describes how "[i]n this context the D-F#-B chord (either in 6/3 position or *unfurled* into 5/3 position may be referred to as the tonic's 6 phase, rather than as VI, to emphasize its voice-leading genesis and the hierarchical relationship with its parent 5-phase chord."¹⁵ This kind of contrapuntal expansion of the tonic harmony can be found frequently at the beginning of Fauré's Nocturnes. Consider the two examples of the relationship shown in Example 1. These are the beginnings of Nocturnes No. 2 (1883¹⁶) and No. 3 (1883) in reduction with roman numeral analysis. Each features the movement from a stable I harmony to a VI⁶ harmony understood as the '6 phase' of the initial tonic. These two examples are not completely identical however: in Nocturne No. 3, what would appear as a neighbor motion above $\hat{3}$ produces a melody D \flat 5 that fuses with the 6 phase of the tonic harmony creating an 11th extension to the harmony. When the neighbor tone returns to C5 it is as a 13th extension to the new dominant harmony. While I will not demonstrate all the 5-6 shift expansions of tonics in the Nocturnes (the effect appears in Nocturnes Nos. 2, 3, 4, 5, 6, 10, and 13) I will describe two more particularly curious versions of the technique, where the 5-6 shift appears to underlie a longer passage of music.


15 Damschroder 2010, 6.

16 All dates for the Nocturnes are drawn from the composition dates suggested in the Edition Peters Urtext *Nocturnes* edited by Roy Howat.

a) Nocturne No. 2

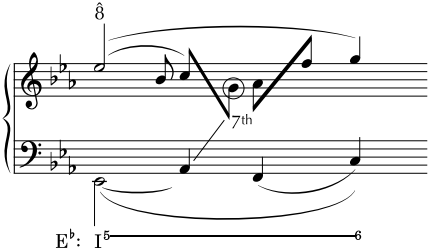


b) Nocturne No. 3



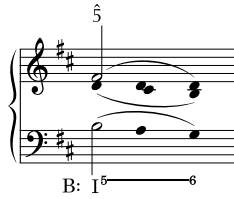
Example 1: Openings of Fauré's Nocturnes Nos. 2 and 3

In Nocturne No. 4, the effect of a 5-6 shift within the tonic takes on greater structural weight and encompasses a slightly longer portion of the beginning of the piece. Example 2 produces a reduction of the beginning of the theme. Starting from the initial tonic bass note E^b_2 and with a congruent arpeggiation of the tonic harmony in the upper voice, the music progresses from E^b major (the tonic being composed out) to a C minor harmony in measure 2. The bass motion in Example 2 may otherwise produce a coherent progression diverging from the tonic harmony (progressing through I, IV^7 , $VII^{6/5}$, and VI chords), but the upper voice arpeggiation from E^b_5 to C5 to G5 across these two measures dominates the organization of the upper voice. Fundamentally, I hear the entire passage as grounded in tonic harmony, with the upper voice arpeggiation coloring the inner voice shift of the bass with C3 in an inner voice standing against the still notionally expressed gravity of the tonic bass note E^b_2 . What results is a minor flavor within what is otherwise best considered as a tonic passage.



Example 2: Opening of Fauré's Nocturne No. 4

Another version of the abstract idea of a 5-6 shift of the tonic harmony is found in the opening of Nocturne No. 13. Here, as demonstrated in Example 3, passing motion from the bass leads down from the I step to the VI step while the melody leaps away from $\hat{5}$. The effect is a shift onto VI harmony. In a literal sense we can think of this simply as a progression from I to VI, but within the context of the ever-present possibility of a I^{5-6} shift at the start of Fauré's Nocturnes, the progression appears somewhat similar to those described above. If, through some inversion, the lowest voice appeared in an inner voice, we would certainly recognize this passage as a 5-6 shift, and even in the form appearing at the start of Nocturne No. 13 one can detect the sense that the tonic is being contrapuntally expanded upon. This same formula appears in the second half of the theme of the Nocturne when the opening appears again, now transposed up a fourth in measure 5.



Example 3: Opening of Fauré's Nocturne No. 13

A related idea to this passing motion expansion of the tonic in Nocturne No. 13 is the opening of Nocturne No. 9 shown in reduction in Example 4. Emanating from the tonic bass note B3 and $\hat{8}$ in the upper voice, via passing motion we reach a combination of the subdominant bass and $\hat{8}$ again. The interior alto voice passes from D4 to G4, while the bass first arpeggiates to the submediant before passing down to the subdominant. Beside the reduction is an abstract version of the contrapuntal elaboration of B minor by the non-harmony tones 6 and 4. This would create a 5/3 to 6/4 shift and a 6/4 phase to repurpose Damschroder's terminology. In Nocturne No. 9, since the bass itself takes part in the motion between the harmonies, we will naturally be drawn toward a subdominant *Stufen* hearing, but like in Nocturne No. 4 (Example 2), the melody helps to bind the progression together. We can appreciate how the 6/4 shift underlies this harmonic situation, with the tonic asserting some influence on the subdominant harmony.

Example 4: Opening of Fauré's Nocturne No. 9

Moving to I^6 and the Gravity of the Tonic

A related situation is the manner in which Fauré's opening tonic assert themselves over larger stretches of music through the progression of the bass to I^6 . For instance, the first half of the theme of Nocturne No. 10 (1908) is organized around a stepwise descent to the supertonic bass, as shown in Example 5. Set against the descending bass the melody ascends through a series of reachings over (see abbreviation "r.o." in Example 5). The effect is that the tonic harmony exerts itself throughout this passage: the passing motion extends from the tonic, the upper-voice harmony by contrast strives *against* the bass line. In this way, I hear the progression from E down to G as a large-scale arpeggiation down a sixth to I^6 on the middleground level. I^6 here supports two rather strong dissonances: initially a 6/4 harmonization of a C major harmony, and then a melodic F#4, creating a major seventh against the bass. Above the next bass, F#, the upper voices act more usually, forming a 9/7/4-8/7/3 suspension to create a local dominant harmony leading to the larger dominant over the bass note B that follows. This dominant is complicated by the pattern of the reachings over leading to the impression that the A#4 seventh resolves within the harmony, but this is best understood as an elaboration of the bass note with A#4 ultimately receiving no satisfactory resolution into G#4 within the theme, after it is reactivated in the very next measure.

Example 5: Opening of Fauré's Nocturne No. 10

Between the bass notes G and F#, it is as if the upper voices have two attempts at a positive harmonization for each: the F#4 above G sounds fictive, while it works as part of a chromatic dominant above F#. The C major harmony above G also sounds rather false, while the E minor that follows above F# would have been more appropriate one bass note earlier. The effect is that we can detect the structural force of the I⁶ bass note helping to create the most dissonant effect just before the clarification of the new progression toward the dominant B major. This is an effect of the gravity of the tonic *Stufe*: the problematic combination of voices around the G and F# bass notes are determined according to how the bass ultimately relates to the tonic from which it emanates as a stepwise descent.

The appearance of I⁶ as a structural force in the openings of Fauré's Nocturnes is by no means a straightforward affair. Consider the opening of Nocturne No. 12 (1915), shown in reduction in Example 6. The passage begins melodically with an arpeggiation from $\hat{5}$ down to $\hat{1}$ and then on further down to $\hat{5}$ again. The bass similarly arpeggiates tonic harmony in support of the stepwise melodic descent to $\hat{1}$. In the further arpeggiation down to the dominant bass note, the bass begins a long stepwise descent from B \flat 2 which ultimately leads to the dominant. While these two structures cut across one another (the melodic arpeggiation down to B \natural 3 and the bass line descent from B \flat 2 to B \natural 1) in one way they support each other. The arrival of B \natural 3 coincides with the bass note G2, creating a I⁶ harmony. This tension is captured in Example 6 by the slurring of the large bass line descent set against the indication of the I⁶ in the *Stufen* analysis. The effect of the initial tonic in Nocturne No. 12 is rather different from that seen in Nocturnes Nos. 4 and 10.

Example 6: Opening of Fauré's Nocturne No. 12

A related bass effect can be felt at the start of Nocturne No. 1, where an arpeggiation of the tonic underlies the entire first phrase, as shown in Example 7. With $\hat{5}$ established above the tonic bass, the initial motion of the bass is to arpeggiate the tonic harmony through 6 and 6/4 positions while the melody stays motionless. After the arpeggiated ascent through the tonic harmony, a stepwise descent then connects back to the tonic harmony. Above this bass, the melody begins its own stepwise motion up from $\hat{5}$ to $E\flat 6$ and then back down to $G\flat 5$. Below $G\flat 5$, F5 acts as a neighbor to the arpeggiation. The contrapuntal support for the melodic progression from $E\flat 6$ to F5 is rather unusual, notes $C\flat 6$, $B\flat 5$, and $A\flat 5$ appear as a succession of parallel fourths against the descending bass line. Like I described above in Nocturne 10, I hear these kinds of license against the backdrop of the influence emanating from the tonic. That is to say, the unusual contrapuntal motion is not really motion at all, but all contained within the controlling influence and harmony of the active tonic.

Example 7: Opening of Fauré's Nocturne No. 1

Off-Tonic Openings

In the above examples, I have focused on the contrapuntal effects flowing from the expansion of and influence of an initial tonic. There are three examples in the Nocturnes that do not begin with root position tonic harmony. The first sonority of Nocturne No. 7 (1899) is an A major chord in 6/3 position (Example 8), though this sound is only illusory: the melodic A4 descends to $G\sharp 4$ within the first measure, still above the $C\sharp$ bass. The wider harmonic context in this theme is a passage between I, III, and V in $C\sharp$ minor, but producing a tonally ambiguous effect: the initial ascent from $\hat{5}$ to E5 with a reinforcing A \sharp 4 come above an encompassing $C\sharp$ bass. This bass voice conflicts with an inner-voice (see circled notes in Example 8) outlining an E major triad. The way the melody lands on the melodic note B4, as the upper third of $G\sharp 4$, diverges from the prevailing key. The status of the B4 within the III *Stufe* remains unclear in the context of the structure of the second half of the theme. I hear the voice, so prominently stated, as ultimately arising

from an inner voice. In the second half of the theme, the initial ascent to E5 is answered with an upper neighbor and a melodic top-voice descent to $\hat{5}$ within the V *Stufe*. The tonal effect of the theme is that the first half sounds rather inflected by E major, partly because of the off-tonic beginning, and partly because of the prominent insistence on B4, and partly because of the arrival on the E major harmony at the end, complete with its own dominant. Yet E major could hardly prevail since the larger *Stufe* movement is to the dominant of C# minor, and there is such a conjunct upper voice answering the initial ascent in the second half of the theme. The hearing proposed by Example 8 resonates with Orledge's concept of the main theme which he states starts a main theme that "begins on the subdominant chord."¹⁷ That is, Orledge takes the melodic A4 as a proper chord tone and recognizes the prevailing key as E major. Indeed, E major is intimately involved in the melodic organization of the melody of the first half of the theme, but the bass voice firmly establishes a larger motion within C# minor, starting with the 6 phase of the tonic, and moving away from the tonic toward the dominant in the second half of the theme.

Example 8: Opening of Fauré's Nocturne No. 7

In a rather different way, Nocturne No. 11 (1913) also begins 'off-tonic.' The initial sonority of the piece brings the fifth step in the bass voice underlying clearly tonic harmony and melodic structure. As demonstrated in Example 9, this gives rise not to a dominant harmony, but a tonic in unstable 6/4 position. The arpeggiated descent from $\hat{3}$ to F#4 ends just at the point where the true tonic bass appears. The melodic course running through the rest of the theme overlays a descent from F#5 down to the larger melodic neighbor B4 elaborating an interrupted structure $\hat{3} \hat{2} ||$ restarting at $\hat{3}$ where the reduction ends. I will discuss more the formation of the linear descent in the second half of the theme in the section "Linear Progressions" below. What is particularly unusual in this theme is the balance of a melodic line that first arpeggiates a third before the proper bass voice arrives, and then an ascent to $\hat{8}$ after that arrival, mimicking the initial ascent as if the piece was starting with $\hat{8}$. The balance between the melodic action before the first tonic bass and after is key to the larger contrapuntal effect of the theme.

Similar to the example above, Nocturne No. 8 starts with the dominant bass degree (see example 10). Of chief importance for this Nocturne however is how the implication of a D \flat tonic is completely denied upon the point where the tonic would seem necessary. In Example 10, we see first the dominant bass degree creating a 6/4 sonority. When the dominant bass note returns in measure 8, it now supports a descending soprano line starting from D \flat 5, a pitch that is immediately chromatically reinterpreted as C#4 in an inner voice above the chromatic neighbor G \sharp 2 in the bass. This creates an A major/minor 4/2.

17 Orledge 1979, 95.

This is a feature that Sobaskie might call ‘diffused tonality’ as the avoidance of the tonic bass degree and the chromatic reinterpretation of the tonic note divert us away from the global tonic $D\flat$. However, this instance is the start of an expansion of the dominant, leading back to the dominant bass note in measure 10, and the arrival of the proper tonic $D\flat$ in the upper voice in the same measure.

Example 9: Opening of Fauré’s Nocturne No. 11

Example 10: Opening of Fauré’s Nocturne No. 8

In Fauré’s Nocturnes the contrapuntal significance of the initial tonic is three-fold: often it is a harmony to be contrapuntally expanded upon through a 5-6 shift, at other times it exerts influence over the passage that follows allowing a degree of contrapuntal license, and finally, the delay of its bass voice appearance, in concert with melodic organization that guarantees the tonic’s ultimate presence, can help organize the arrangement of his Nocturne themes in their entirety.

TREATMENT OF CHORDAL EXTENSIONS

The contrapuntal expansion of the tonic harmony proceeds from the analytical dictum that Carl Schachter called the tonal field: that “complex of horizontalized triadic intervals; the tonal space of the *Urlinie* together with all the additional triadic spaces opened up by the middleground and foreground, including those of the bass.”¹⁸ To be sure, my understanding of the expansion of the tonic in the examples above rarely implicated the *Urlinie*, but rather foreground and some middleground counterpoint. In his Nocturnes, Fauré often deals with triadic extensions (such as seventh, ninth, eleventh, and thirteenth) as part of his foreground and middleground counterpoint with the bass. As I detail below, these extensions include those which can receive some kind of traditional license (as reachings over arising in an inner voice, or as related to incomplete neighbors) while

¹⁸ Schachter 1995, 149.

others act in a way we would normally describe in terms of tonal consonance (such as two cases of extensions serving the role of resolution of a dissonant tone).

As Reachings Over (Arpeggiating To)

A reaching over (German *Übergreifen*) refers to the situation when a descending middle voice is placed above the melodic voice.¹⁹ In effect this allows for an ascending line to be accounted for by a series of reachings over. In Fauré, I find that the technique allows the creation of dissonances with the bass. Consider Example 11, which shows measures 7 and 8 of Nocturne No. 7 in more foreground detail: Marked with the abbreviation “r.o.” for reaching over, the melodic F#5 produces a seventh against the bass note G#2. With the leap to F#5 from the preceding melodic B4, we would have a clear instance of Fauré treating an extension like a member of the local triad. I hear the F#5 arising as a consonance in the preceding harmony above D#3 with the inner voice that reaches over progressing downwards to E#5. To be sure, the treatment of a seventh as the goal of an arpeggiation between harmonies is a rather light license in the context of a tonal work from the end of the nineteenth century. Yet, the treatment of such a license as a result of a re-ordering of the melodic and inner voices remains a relatively traditional manner to treat such a situation. We shall see that the same kind of treatment holds true for other instances of arpeggiations to extensions in Fauré’s Nocturnes.

Example 11: Fauré, Nocturne No. 7, mm. 7–8

A similar example can be found in Nocturne No. 10. My comments above on this Nocturne concerned the dynamic between the descending bassline and ascending melodic line at the start of the theme. Within this ascending line, we may note instances of melodic reaching over as shown in Example 5. Against the descending bass line, we see an ascending melodic line constructed from a series of reachings over. First, E3 reaches over to E4 as a third above the bass C in measure 2 before F#3 reaches over to F#4 as a fifth above the bass B. Between measures 3 and 4, G3 reaches over to G4 above G in the bass, an octave. Finally, A#3 reaches over to A#4, a seventh above the dominant bass B. Each of these reachings over descends by step above the same bass note. Where this resolution creates a dissonance (E4 fourth above B; F#4 seventh above G) the next melody note is reached by step, continuing the reaching over. Only the last of these four instances of reaching over creates an extension to the bass degree (A#4 seventh over B).

19 The first mention of *Übergreifen* by Heinrich Schenker’s published writings was in his analysis of J. S. Bach’s Little Prelude in D major in *Der Tonwille* 5 (2004). In *Der freie Satz* Oster translates that “[w]hen a group of at least two descending tones is used to place an inner voice into a higher register, I call the phenomenon a reaching-over (Uebergreifen).” (Schenker 2001, 47) Nicolas Meeùs provides a thorough account of the technique in Meeùs 2018.

When the descending bass reaches its goal of the dominant bass degree, the reconnection with the tonic includes three cases of reaching over. As shown in Example 5, a deceptive resolution leads to the bass C# above which a reaching over from the bass voice results in the arpeggiation to a non-harmony tone in the melody, the seventh B4 against the bass that resolves down to A4 as part of the IV^{6/5} chord. After this 6/5 chord, the bass again reaches over from C#3 to C#5, an eleventh above the bass G, resolving down to B4 within a I⁶ tonic chord. Finally, the inner voice descending from E4 reaches over, creating a melodic arpeggiation to D5, the seventh above the bass E which then steps down to C#5 as part of a vii^{o4/3} of the B minor harmony that follows. This concatenation of reachings over creates an ascending melodic line against the downward arpeggiation of the bass which mirrors the dynamics of the opening of the theme.

As Incomplete Neighbors (Arpeggiating Away)

Another treatment of chordal extensions is to leap away from them in a figure reminiscent of the incomplete neighbor. From an abstract perspective, an incomplete neighbor consists of three phases, an initial consonance, a dissonance one step higher or lower, and finally an arpeggiation to a tone over the next base note. We can see some of these phases in Fauré's treatment of extensions. In Nocturne No. 6 (1894) we find a rather unusual linear progression in the first two measures of the theme, shown in reduction in Example 12. This Nocturne, composed after a near decade gap after No. 5, features a succession of extensions in the descending melodic line between A \flat 4 and F4. We hear two instances of a dissonance phase followed by a local leap away. Each case carries the same kind of resolution. The bass under the melodic seventh A \flat 4 is B \flat 2 with the proper resolution of the seventh delayed until the G \flat 4 above the bass note D \flat 3. Importantly, the seventh A \flat 4 is abandoned via an arpeggiation to F4 on the foreground, while in reduction, I view this dissonance as resolving into the further dissonance of the following G \flat 4. The G \flat 4 is left via a leap to the inner voice E \flat 4 before proper resolution into F4, a sixth above the bass note A \flat 2. Like earlier examples of the influence of the tonic harmony, these extensions all unfold within a larger melodic and bass arpeggiation of the tonic triad. This is a foreground instance of dissonances being quit by leap, which is a feature of Fauré's melodic technique.

Example 12: Opening of Fauré's Nocturne No. 6

A related example is the rather unusual situation arising during the opening of Nocturne No. 9 (1908), shown in Example 13. The two circled notes are chordal extensions of the bass notes they appear above. The note C#5 is a seventh above D3 while the melodic D5 appears as an eleventh above A2. Neither of these dissonances can be easily explained as

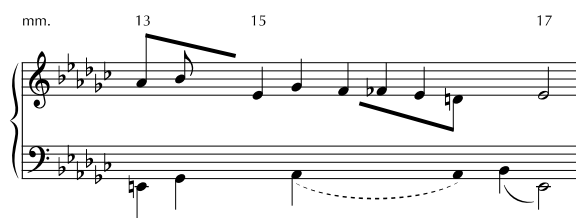
individual instances of reaching over. Rather, there are two facets to the contrapuntal situation. First and foremost, this passage conveys a kind of dislocation between the melody and bass voices. Perhaps we could imagine a situation where the C#5 and D5 were shifted later against the bass to create a third and fifth as indicated with lines? Another viewpoint is that the D5 is an incomplete neighbor to the C#5 which notionally persists above the A bass with a deeper parallel thirds counterpoint. These explanations seem rather complicated compared to the more flexible view that Fauré treats the seventh and eleventh as *bona fide* consonant chord tones. Opening our contrapuntal perspective to include these kinds of dissonances as consonances creates two problems in the context of understanding Fauré's language: first, within the themes of the Nocturnes, the triad is an important structuring musical unit. Adding extensions to the gamut of consonances also opens the possibility that the triad is not the primary consonance of these themes. Second, there are many instances where these extensions are treated as dissonant and in need of resolution. As we saw in Nocturne No. 10 above (Example 5), where a reaching over creates a dissonant extension, this dissonance was immediately addressed with a stepwise descent. Nocturnes No. 9 and 10 were written around the same time, so we can view Fauré experimenting with his dissonance treatment in these Nocturnes.

Example 13: Opening of Fauré's Nocturne No. 9

As Resolutions (Resolving Tendency Tone)

As hinted in the two preceding sections, Fauré occasionally treats extensions locally as resolutions of tendency tones. These examples further solidify the idea that Fauré treats extensions as fundamental members of the harmony akin to thirds, fifths, and octaves. Perhaps the clearest example of Fauré using extensions in this way is found at the end of the theme of Nocturne No. 1, shown in reduction in Example 14. The A \flat 4 to D \sharp 4 tritone that structures the melody of the passage receives perfectly reasonable resolution in the shape of G \flat 4 and E \flat 4 at the correct pitch level. The E \flat 4 appears as $\hat{1}$ above the final tonic bass note yet the G \flat 4 sounds as a seventh above the local bass note A \flat 2. This G \flat 4 is reached via leap up from E \flat 4 itself reached via a leap away from B \flat 4 (the upper neighbor to A \flat 4). While G \flat 4 is exited stepwise downward, the status of G \flat 4 as a local extension lends the resolution of A \flat 4 an unusual effect. On the one hand, the resolution of the A \flat sounds diatonically appropriate in a progression toward ultimately tonic resolution, while on the other hand, the activity in the bass creates a kind of tension. While on a more fundamental level, the G \flat 4 itself is not an extension, being a sixth against the harmony being composed out (the dominant B \flat major), the local effect impacts our hearing of the passage. The disjunction between foreground dissonance and middleground consonance provides the site for Fauré's treatment of extensions. As we have seen before, some of his

local extensions are best understood as inner voices receiving resolution, others appear as important middleground tones.



Example 14: Fauré, Nocturne No. 1, mm. 13–17

For example, returning to Nocturne No. 6 (Example 12), the initial arpeggiation of the tonic triad brings first the $A\flat_4$ dissonance of a seventh above $B\flat_2$, followed by a stepwise descent to an eleventh above $D\flat_3$ in the shape of $G\flat_4$. Such a local hearing of these dissonances is chiefly determined by foreground bass motion. The harmony being composed out in this passage is a $D\flat$ major triad. The note $A\flat_4$ is a consonance when figured against the more fundamental harmony of $D\flat$ major, while the $G\flat_4$ passes between these two members of the triad, and arises melodically from an inner voice. Fauré undergirds his foreground dissonances with a more fundamental consonance. We might recognize in this contrapuntal procedure something similar to what Phillips calls a tonal ‘mirror.’ A single pitch has a seemingly confusing function on the foreground level while receiving a clear function on a deeper level.

LINEAR PROGRESSIONS

According to Sobaskie, a prominent characteristic of Fauré’s middle period music is the so-called ‘long line.’ In an example from the *Mélodie* “Accompagnement,” Sobaskie describes a long line as a “single, comprehensive, stepwise ascending melodic gesture.”²⁰ Sobaskie builds his notion of the long line on phrases of description by Marguerite Long and Nadia Boulanger when addressing Fauré’s music. The treatment of these long lines in Sobaskie’s analysis often fulfills the role of what a Schenkerian would call a linear progression (German *Zug*). Schachter writes that a “linear progression is a stepwise motion in one direction between two tones that are related to each other harmonically. That is to say, at a prior level the two tones form a vertical interval.”²¹ For Schachter, this creates “a profound connection between line (or melody) and harmony.”²² This Schenkerian category of analysis and melodic construction resonates with Orledge’s view that Fauré’s melody emanates from harmony. In Fauré’s Nocturnes, clear cut and foreground stepwise motion predominates his melodic language. This exposition of stepwise melodic motion became an ever-clearer trait through Fauré’s middle and late periods. Below, I describe various fore- and middleground linear progressions in the Nocturnes focusing on three features: unusual and dissonant support of tones, mixture of tones in the progression, and ambiguous formulations where the intellectually prior interval is not clear.

20 Sobaskie 2003, 230.

21 Schachter 2016, 1.

22 Ibid.

Unusual Support

As a linear progression takes on greater and greater proportions, each tone within the progression takes on more local significance. The ultimate example of this tendency is Schenker's *Urlinie* of a composition: every tone of the *Urlinie* has the potential to generate middleground linear progressions and as such the steps in the *Urlinie* are usually consonantly supported by the local bass voice. The members of a middleground linear progression will similarly often carry decorative tones and often consonant bass support. The most local of linear progressions (such as those found within a single harmony), will often not receive any kind of bass support.

Nocturne No. 3 features the *Kopfton* C5 followed by a large descent in register to a neighboring $\sharp 2$, as shown with open noteheads in Example 15. The $\sharp 2$ degree is captured through a dramatic voice-exchange reaching across an octave and a major sixth and this neighbor motion is not properly resolved until the very end of the composition, which I view as a kind of formal compensation.²³ At the start of Example 15, there is a melodic descent of a fifth from G5 back down to C5, with upward stems between measures 3–5. The initial tone of this progression, G5, arises in an arpeggiation C-Eb-G beginning with the *Kopfton* $\hat{3}$. The seventh G5 resolves down to F5 above the passing bass note A $\sharp 2$ before further dissonant support produces an eleventh between the melodic pitch Eb5 and the bass note B $\flat 2$. The eleventh resolves downward to D $\flat 5$, which passes down to the structural *Kopfton* $\hat{3}$. This pattern of dissonance and resolution creates an unstable melodic succession, yet the local melody at this point seems organized around the leap up of the fifth, before a stepwise descent to C5. This is a rather foreground effect and each step in the melodic progression receives little decoration, but the decisively dissonant support of the passage produces an unstable contrapuntal effect. A similarly local effect underlies the sound of the opening part of the theme of Nocturne No. 6 (Example 12) where a third progression produced a succession of dissonant intervals, seventh and eleventh which partially gain melodic legitimacy from the larger context of a melodic arpeggiation of the tonic triad: D $\flat 5$ -A $\flat 4$ -F4-D $\flat 4$.

The image shows a musical score for the opening of Fauré's Nocturne No. 3, measures 3 to 23. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef starts with a G5 (G5) in measure 3, which is the *Kopfton* $\hat{3}$. It then descends to F5 (F5) in measure 4, then to E \flat 5 (E \flat 5) in measure 5. In measure 6, there is a passing bass note A \sharp 2 (A \sharp 2) in the bass clef. The melody continues to descend: D \flat 5 (D \flat 5) in measure 7, C5 (C5) in measure 8, B \flat 4 (B \flat 4) in measure 9, A \flat 4 (A \flat 4) in measure 10, G \sharp 4 (G \sharp 4) in measure 11, F \sharp 4 (F \sharp 4) in measure 12, E \flat 4 (E \flat 4) in measure 13, D \flat 4 (D \flat 4) in measure 14, C5 (C5) in measure 15, B \flat 4 (B \flat 4) in measure 16, A \flat 4 (A \flat 4) in measure 17, G \sharp 4 (G \sharp 4) in measure 18, F \sharp 4 (F \sharp 4) in measure 19, E \flat 4 (E \flat 4) in measure 20, D \flat 4 (D \flat 4) in measure 21, C5 (C5) in measure 22, and B \flat 4 (B \flat 4) in measure 23. The bass line starts with A \flat 4 (A \flat 4) in measure 3, then V \flat 6 (V \flat 6) in measure 4, and I (I) in measure 5. In measure 6, there is a dissonant support between the melodic pitch E \flat 5 and the bass note B \flat 2. The bass line continues to descend: A \flat 2 (A \flat 2) in measure 6, G \sharp 2 (G \sharp 2) in measure 7, F \sharp 2 (F \sharp 2) in measure 8, E \flat 2 (E \flat 2) in measure 9, D \flat 2 (D \flat 2) in measure 10, C5 (C5) in measure 11, B \flat 2 (B \flat 2) in measure 12, A \flat 2 (A \flat 2) in measure 13, G \sharp 2 (G \sharp 2) in measure 14, F \sharp 2 (F \sharp 2) in measure 15, E \flat 2 (E \flat 2) in measure 16, D \flat 2 (D \flat 2) in measure 17, C5 (C5) in measure 18, B \flat 2 (B \flat 2) in measure 19, A \flat 2 (A \flat 2) in measure 20, G \sharp 2 (G \sharp 2) in measure 21, F \sharp 2 (F \sharp 2) in measure 22, E \flat 2 (E \flat 2) in measure 23, and D \flat 2 (D \flat 2) in measure 24. The score includes annotations such as '3', '7th', '11th', 'i.n. 2', and chord symbols 'A: I V \flat 6 I', 'II', 'V', and 'I'. A large bracket spans from measure 15 to 23, with '(G \sharp)' written above it.

Example 15: Opening of Fauré's Nocturne No. 3

A linear progression in Nocturne No. 7's theme creates rather different problems in terms of support (Example 8). We hear first an arpeggiation from E5 to B4 in the first half of the theme, answered by a more orderly stepwise descent from E5 to G \sharp 4 in the second half of

23 The origins of this idea can be found in McClelland's essay on destabilized beginnings in Brahms (2009), but later developed in Willis 2022.

the theme. The changing tonal context (which is globally in C# minor but emphasizes E major) creates an unusual situation. Since E major is seemingly confirmed conclusively at the end of the first half of the theme with a cadential arrival, our initial impression of the linear ascent to E5 as $\hat{8}$ places this pitch locally in that remembered context (mm. 6–8). The bass support for pitches E5, D#5, C#5 and B4 appears totally outside the key of E major (mm. 8–9).²⁴ The linear third from B4 to G#4 then receives support as if it were a progression between the third and root of a G# minor harmony. The effect is rather complex: we begin with the understanding that the melodic progression might establish E major in a firmer fashion (following the seeming confirmation of E major in m. 5), but the bass simply fails to support this reading, returning to C# minor. The status of the melodic pitches B4, A#4, and G#4 stands in between the local tonal effects of G# minor and E major, and the larger contrapuntal significance of the linear progression within C# minor.

Mixture

Another aspect of Fauré's linear progressions is how he integrates chromatic tones into the linear progression itself. This appears as a kind of mixture: where we expect tones from one diatonic collection (e. g., major) we find tones associated with another (e. g., minor). In the latter part of the theme of Nocturne No. 12, shown in Example 6, we hear an ascending linear progression of an octave from B3 to B4. The tonal context for this progression is the dominant harmony B major. The notes of this progression however derive from notes not associated with B major such as Eb4 and F#4. These melodic chromaticisms de-emphasize the quality of the major dominant and delay the impact of the dominant until the very last moment of the descending bass voice. The pitch Eb4 arises as an echo of the Eb bass note which produces a consonance with the Bb2 that starts the descending linear octave that leads to B#1 in the lower voice. The melodic tone F#4 naturally follows Eb4 so as not to produce an augmented second in the rising linear progression. The passage beginning with the Bb bass note until the arrival of B#1 as the dominant bass degree along with the mixture of the ascending linear progression creates a strongly contrasting effect within the short passage and perhaps contributes to the tonal loosening necessary for the modulation by third that comes immediately after the passage.

A somewhat larger example of mixture in linear progressions can be found in Nocturne No. 11, shown in reduction in Example 9. Earlier I described how the passage before the arrival of the tonic bass conveys a straightforward arpeggiation of a descending third, which is balanced by the ascent to F#5 and the larger melodic descent leading to the interruption on $\hat{2}$. Initially, we hear a descent from F#5 to Bb4 at the start of measure 11, notated as an A#4 in the reduction. At this point, as seen in the score but not the reduction, a decidedly flatward turn in measure 11 presents an arpeggiation to Gb4 (an enharmonic respelling of F#4). The harmonic support for Bb is strongly chromatic to the prevailing tonic harmony being composed out. A little later, we find another $\hat{4}$. This time B#4 finds support from a chromatic upper neighbor (D#) of the framing dominant voice (C#). I hear these two $\hat{4}$ s (in the reduction notated as A# and B#) as adumbrating a local progression to B, with the Bb/A# acting as a leading tone to $\hat{4}$. This tone then takes part in

24 This effect is so pronounced that the disparity between the voices appears to recommend a tonally layered reading like that found in White 2018.

an elaboration of the pattern of interruption that structures the entire theme as an incomplete upper neighbor. In the final part of the theme, a summarizing linear progression from F#5 down to the tone of interruption $\hat{2}$ conveys another effect of mixture (reducing mm. 16–19). This progression is very compressed (into the second half of a single measure) and contributes two lowered degrees, C#5 and G#4 above a bass arpeggiation starting with G#3. The upshot is of minor mixture of the predominant preceding the dominant at the point of interruption. Overall, the linear progressions that color the middle of Nocturne No. 11's theme are themselves chromaticized and therefore reflect the need for harmonic contrast through the intervening section, while problematizing the sense of key. This melodic chromaticism is balanced by the larger framing of the bass voice by I and V as well as the simplicity of the interruption that outlines the melodic progression.

Transformations Between Linear Progressions

The final example in this section concerning various linear progressions is the rather unusual formulation of the beginning of Nocturne No. 5 (1884), shown in reduction in Example 16. The larger key of the Nocturne is B \flat major, but locally we find a slightly unusual move toward the major mediant. At first, there is a linear progression of a third rising to the tonic, expanded by a 5-6 shift with a long 6 phase extending above the pedal. The 6 phase of the tonic sounds like a G minor harmony, and indeed, the linear progression we find across the start of this theme might have fit easily into a G minor harmonic setting (descending from D5 through the A4 supported by a D major harmony). Undermining this hearing is the recapturing of D5 immediately after the D major harmony. Therefore, the progression of the melody is best read as a third progression with A4 as a neighbor tone supported by the third in the bass, modally shifted to a major harmony. This understanding of the third progression is uneasy because of the strong metric placement of the melodic A4. Fundamentally, the aural image is bistable: the reading in B \flat major must allow for the license that $\hat{1}$ feels almost unsupported due to the neighbor motion of the bass and relies on the pedal for its vindication, and reading of a fourth *Zug* in G minor relies on drawing the entirety of the first part of the theme into a somewhat uneasy prolongation of a D major harmony. The evidence of the composition as a whole means the B \flat hearing ultimately prevails, but the instability and ambiguity of the linear progression that seems to switch between a third *Zug* and fourth *Zug* depending on which *Stufe* takes precedence remains an important factor in the experience of the theme and the initiation of the Nocturne as a narrative.

mm. 3 2 4 6

B \flat : I⁵⁻⁶ ————— (II⁷)-⁵ V → III \sharp

Example 16: Opening of Fauré's Nocturne No. 5

COUNTERPOINT IN FAURÉ'S NOCTURNES

The contrapuntal techniques I have detailed in the examples above contribute to the kinds of effects described by Phillips and Sobaskie, whereby foreground tonal events partially obscure or refract the tonal background. While the focus of this study is not to find and analyze stylistic evolution across Fauré's Nocturnes, there are distinct differences to be found among his three stylistic periods. The early Nocturnes (Nos. 1–5) encompass a wide range of procedures but broadly background tonal relationships remain obvious and unobscured in the openings of these works. The most unusual of this collection is the theme of Nocturne No. 5 which problematizes the relationship between the two keys B♭ and G minor. The middle Nocturnes (Nos. 6–10²⁵) produce much less clear middle-ground linear progressions, with frequent instances of totally unsupported tones in the middleground. Nocturne No. 8 is a particular achievement in the production of a theme with unclear tonality: while some of the clues of the D♭ major tonality remain, the lack of a clear linear progression, or indeed the tonic harmony and bass note, gives a strong effect of what Sobaskie calls 'diffused tonality.' The last Nocturnes (Nos. 11–13) return to a contrapuntal simplicity compared to the foreground sophistication of the middle Nocturnes. The latter Nocturnes demonstrate an economy of means with the counterpoint comprising mainly parallel simple intervals such as thirds, fourths, and sixths. In total, the contrapuntal technique that suffuses the Nocturnes remains relatively consistent even while we can observe some of these differences between the periods. Fauré's musical language urbanely interacts with the rules of counterpoint and throughout his musical career he wrote music that sometimes problematized these codifications, but generally kept their conventions in order that they could be pushed against.

References

- Copland, Aaron. 1924. "Gabriel Fauré, a Neglected Master." *The Musical Quarterly* 10/4: 573–586.
- Damschroder, David. 2010. *Harmony in Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koehlin, Charles. 1927. *Gabriel Fauré*. Edited by F. Alcan. London: Dennis Dobson.
- McClelland, Ryan. 2009. "Brahms and the Principle of Destabilised Beginnings." *Music Analysis* 28/1: 3–61.
- Meeùs, Nicolas. 2018. "Übergreifen." *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic* 8/1: 97–122.
- Nectoux, Jean-Michel. 1991. *Gabriel Fauré: A Musical Life*. Translated by Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orledge, Robert. 1979. *Gabriel Fauré*. London: Eulenburg.

25 The reader may notice that I place Nocturnes Nos. 9 and 10 with the middle Nocturnes despite some placing Fauré's middle period ending in 1906 (see Orledge 1979).

- Phillips, Edward R. 1993. "Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré." *Music Analysis* 12/1: 3–24.
- Schachter, Carl. 1995. "The Triad as Place and Action." *Music Theory Spectrum* 17/2: 149–169.
- Schachter, Carl. 2016. *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Edited by Joseph N. Straus. Oxford: Oxford University Press.
- Schenker, Heinrich. 2001. *Free Composition*. [1979] Edited and translated by Ernst Oster. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Schenker, Heinrich. 2004 "Bach's Little Prelude No. 4 in D Major, BWV 925." In *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music, Volume I*, edited by William Drabkin, translated by Ian Bent, William Drabkin, Joseph Dubiel, Timothy Jackson, Joseph Lubben and Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 177–179.
- Sobaskie, James William. 1999. "Allusion in the Music of Gabriel Fauré." In *Regarding Fauré*, edited by Tom Gordon. Amsterdam: Gordon and Breach, 163–206.
- Sobaskie, James William. 2003. "The Emergence of Gabriel Fauré's Late Musical Style and Technique." *Journal of Musicological Research* 22/3: 223–276.
- White, Darryl Lee. 2018. *Tonal Layers in the Music of Gabriel Fauré*. PhD thesis, The University of Arizona.
- Willis, Laurence Sinclair. 2022. "Stones and Arches: Compensation in Ternary Piano Works of Johannes Brahms and Max Reger." *Music Theory and Analysis* 9/1: 1–27.

© 2024 Laurence Sinclair Willis

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Willis, Laurence Sinclair. 2024. "Gabriel Fauré's Counterpoint: A Case Study of the Nocturnes." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/2, 47–65. <https://doi.org/10.31751/1215>

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



eingereicht / submitted: 22/12/2022

angenommen / accepted: 15/12/2023

veröffentlicht / first published: 30/12/2024

zuletzt geändert / last updated: 13/02/2025

Polymodal oder multiperspektivisch?

Analytische Überlegungen zu Strawinskys

Le sacre du printemps

Andreas Winkler

Ob eine Komposition wie *Le sacre du printemps* tonal oder atonal, polymodal oder polytonal oder auch post- oder antitonal verfasst sei, scheint mir eine der zentralen Fragen an die Musik der Jahre vor 1914 zu sein – und natürlich kann sich dieser Frage nur eine vorwiegend auf die Harmonik fokussierte Betrachtung annehmen. Dieser Aufsatz nähert sich daher zunächst der Harmonik des *Sacre* im Stil einer präanalytischen ›Inventur‹ und versucht diese vor allem vom Gehör ausgehend zu entschlüsseln sowie zur ganz anders gearbeiteten Melodik in Beziehung zu setzen. Es soll partiell mit Blick auf die Tonfeld-Theorie nach Albert Simon und Bernhard Haas gearbeitet werden, zudem in Anschluss an analytische Beobachtungen u. a. Pieter van den Toorns, Peter Hills, Richard Taruskins, Felix Baumanns oder Hans-Peter Reutters. Daraufhin wird der Versuch unternommen, das spannungsvolle Auseinanderdriften linearer und vertikaler Elemente im Sinne eines ›musikalischen Kubismus‹ Strawinskys zu deuten; dies verweist auf den analytischen Kubismus in der zeitgleichen Malerei Picassos oder Braques. Die vom Gehör gestützte Herleitung eines solchen ›Kubismus‹ aus den tonalen (und zeitlichen) Strukturen des Werkes ist trotz lohnender Einsichten etwa von Wolfgang Burde und Dmitri Tymoczko nicht nur neuartig, sondern naheliegend im Sinne des überkommenen, aber immer noch zutreffenden Topos, dass Kunst (also auch Musik) Ausdruck *ihrer Zeit* sei.

Whether a composition such as *Le sacre du printemps* is tonal or atonal, polymodal or polytonal, or even post- or antitonal, seems to me to be one of the crucial questions about the music of the years before 1914 – and of course this question can only be answered with an approach that focuses primarily on harmony. This article therefore approaches the harmonies of *Le sacre* in the style of a pre-analytical ›inventory‹ and attempts to understand them primarily by ear and to relate them to the completely different melodic structure. The analysis is based in part on the so-called ›Tonfeld-Theorie‹ of Albert Simon and Bernhard Haas as well as on analytical observations by Pieter van den Toorn, Peter Hill, Richard Taruskin, Felix Baumann and Hans-Peter Reutter and others. Thereupon an attempt is made to interpret the conflict between linear and vertical elements in terms of Stravinsky's ›musical cubism‹. This refers to the analytical cubism in the contemporaneous painting of Picasso or Braque. Despite worthwhile insights from Wolfgang Burde and Dmitri Tymoczko and others, the aurally supported argument for such ›cubism‹ from the tonal (and temporal) structures of the work is not only innovative, but also obvious in the sense of the inherited but still valid topos that art (and thus also music) is an expression of its time.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cubism; Harmonik; harmony; Kubismus; *Le sacre du printemps*; Modalität; modality; Strawinsky; Tonalität; tonality; Tonfelder

EINLEITENDE GEDANKEN

Als *chef d'œuvre* des zwanzigsten Jahrhunderts bietet *Le sacre du printemps* Neues auf nahezu allen musikalischen Terrains, und der ›Impakt‹,¹ den diese Komposition seinerzeit verursachte,² dürfte nicht nur den interessantesten rhythmisch-metrischen Neuerungen,

1 Laut Robert Craft »the prize bull that inseminated the whole modern movement«, zit. nach Taruskin 2012.

2 Nach Hill war zumindest jener erste ›Impakt‹ »due to its assault on their [= the viewers'] nervous system« (2000, 62).

sondern auch seiner Eigenständigkeit hinsichtlich anderer musikalischer Gestaltungsaspekte geschuldet sein.

Es scheint verlockend, andere musikalische Parameter dem Rhythmus auch sprachlich unterzuordnen, so etwa in Christoph Flamm's Analyse des ›Auguren‹-Satzes, wo sich »dissonante Wildheit unaufhaltsam Bahn trampelt«. ³ Jedoch dürfte namentlich der kratzbürstigen Harmonik und der provokativen Dissonanzbehandlung ein Anteil sowohl am berühmten Uraufführungsskandal ⁴ als auch an der nachhaltigen Wirkung des Stückes zuzuschreiben sein. ⁵

Die Streitigkeiten und bisweilen Animositäten zwischen den Forschern sowie die offenbar erheblichen Schwierigkeiten, welche die Theorie zu meistern hat, um der speziellen Klanglichkeit des *Sacre* (»a kind of Mount Everest to analysts« ⁶) beizukommen, hängen wohl mit jenem persistent hohen Dissonanzgrad der Komposition zusammen; ⁷ und so besteht in der Forschung keine Einigkeit darüber, ob der *Sacre* tonal, atonal, freitonal, non-tonal oder polytonal verfasst sei.

Eine Deutung mit Hilfe der *pitch-class set theory* – einem Tool für die Analyse sogenannter ›atonaler‹ Musik – hat Allen Forte vorgelegt und versucht, *sämtliche* herrschenden Tonbeziehungen innerhalb des *Sacre* zu erklären, seiner Leserschaft so suggerierend, das derart analysierte Werk sei als ein atonales aufzufassen. ⁸ Andere Forscher diagnostizieren hingegen einen »strong sense of tonal gravity« ⁹ oder eine Tonalität »deliberately turned on its head«. ¹⁰ Pierre Boulez wiederum scheint sich für Fragen der Harmonik kaum zu interessieren. ¹¹

Zielt Peter Hills Analyse auf Ergründung von Form und Struktur dieses Werks, ¹² führt Pieter van den Toorn in seiner harmonischen Analyse den Großteil des Tonmaterials im *Sacre* auf die ›Oktatonik‹ zurück. ¹³ Offenbar wird die Oktatonik allgemein nicht direkt mit Tonalität konnotiert, was mit der immer noch populären, aber inkorrekten Gleichung ›tonal = diatonisch‹ zusammenhängen könnte, und Van den Toorn selbst betont, der *Sacre* sei »unquestionably non-tonal«. ¹⁴ In jüngerer Zeit postulieren Dmitri Tymoczko und Hans Peter Reutter in Abkehr von vorwiegend oktatonischen Diagnosen, bedeutender für die Komposition des *Sacre* seien »modale und mollare Skalen, letztere häufig im Sinne

3 Vgl. Flamm 2013, 154.

4 Die UA des *Sacre* fand am 29.5.1913 im Pariser *Théâtre des Champs-Élysées* statt. Vgl. Flamm 2013, 167–169.

5 Vgl. ebd., 154.

6 Bernard 2013, 298.

7 Vgl. Whittall: »the norm of the work as a whole is dissonant, not consonant« (1982, 45). Und weiter (in skeptischem Ton): Musikanalyse »has still to reveal if – or how – the dissonances themselves function in *Le Sacre*, beyond being the basis for local extension« (ebd., 50).

8 Forte spekuliert, Strawinsky »employed extensively for the first time the new harmonies that first emerged in the works of Schoenberg and Webern around 1907–08« (1978, 19).

9 Meyer 2013, 119.

10 Chua 2007, 81.

11 Boulez 1979.

12 Hill 2000.

13 Van den Toorn, 1987.

14 Ebd., 210. Die Feinstimmung zwischen atonal und non-tonal könnte allerdings eigene musiktheoretische Bände füllen.

eines Tonvorrates, der die 9 Töne des melodischen und natürlichen Molls verwendet«, ¹⁵ was eine mehr tonale oder auch modale Deutung impliziert. Beide Ansätze, sowohl der ›oktatonische‹ als auch der ›mollare‹, gehen von den verwendeten Tonvorräten aus.

Nicht erst seit Albert Simons Entwicklung der Theorie der Tonfelder (in der Darstellung von Bernhard Haas¹⁶) ist bekannt, dass ›distanziell‹ strukturierte, also auf symmetrischer Teilung der Oktave basierende Tonvorräte ebenso Tonalität generieren können wie diatonisch strukturierte. Ein oktatonischer Tonvorrat entspricht zunächst rein quantitativ Messiaens zweitem Modus – oder dem Tonfeld einer Simon'schen ›Funktion‹. Auch eine oktatonische Deutung des *Sacre* wie diejenige Van den Toorns dürfte in diesem Lichte gegen den Willen ihres Schöpfers durchaus als tonales Erklärungsmodell genommen werden.

Viele Analysen sind intensiv auf den Satz *Les augures printaniers* und ihren zentralen Akkord fokussiert¹⁷ – in der stillschweigenden Voraussetzung, man habe es hier mit einem *pars pro toto* des gesamten *Sacre* zu tun. Den anderen Sätzen wird, so hat es den Anschein, seltener gebührende Beachtung geschenkt.¹⁸ Jener ›Auguren‹-Akkord¹⁹ als erster eigentlicher Mehrklang des Stückes ist fraglos von höchster Relevanz²⁰ – Hill bezeichnet ihn als »Stravinsky's point of departure«²¹ –, aber es ereignen sich im *Sacre* so ungeheuer viele Dinge (etwa in beiden so völlig andersartigen Introduktionen oder den reizvollen langsamen ›Mittelsätzen‹), dass sich ein längerer und genauerer Blick in die Sätze jenseits von *Les augures printaniers* unbedingt lohnt. – Die Bezeichnung der Akte und Sätze soll im Folgenden der Systematik ›römische Ziffer = Akt‹ und ›arabische Ziffer = Satz‹ folgen.²²

EINE HARMONISCHE INVENTUR

Im harmonischen Bestand des *Sacre* zeigt sich zunächst eine Reihe von Kernakkorden (Abb. 1), deren jeder üblicherweise einem Abschnitt der Komposition, meist genau einem Satz oder einem bestimmten Formteil eines Satzes, seinen Stempel aufprägt. Einige dieser Akkorde tauchen in anderen Passagen mehr oder weniger wörtlich wieder auf. Alle Kernakkorde enthalten den ›klingenden Halbton‹²³ in Form von großer Septime bzw. verminderter Oktave, seltener als kleiner Sekunde oder None; es handelt sich um eine den *Sacre* konstituierende Tonbeziehung, die bereits in der Introduction vorgestellt wird.²⁴ Es fällt

15 Reutter 2015, 2; vgl. auch Tymoczko 2002, 68.

16 Haas 2004. Zu grundlegenden Aspekten der Theorie siehe Polth 2006 und Bodamer 2011.

17 Vgl. Scherliess 1982, 54; Smalley 1969/70, 5 (›ur-chord‹); Flamm 2013, 154 (›Chiffre des ganzen Werks‹).

18 Eine Ausnahme ist die Analyse Fortes (1978), die aber andererseits in unerbittlicher Konsequenz die *pc sets* in allen Sätzen des *Sacre* der Reihe nach ›abzählt‹.

19 »This chord is indeed the most famous harmony in *The Rite*. But since it never recurs, it cannot properly be called a motto.« (Taruskin 1996, 947)

20 Es sei »mit aller Deutlichkeit vermerkt, dass aus ihm [dem ›Auguren‹-Akkord] der ganze ›Sacre‹ zu entschlüsseln« wäre (Baumann 2017, 93).

21 Hill 2000, 44.

22 Also etwa der zweite Satz des ersten Aktes (*Les augures printaniers*): I,2.

23 Auf die typische »semitone idea« weist bereits Smalley hin (1969/70, 5).

24 Zu Beginn noch eher flüchtig Horn und Fagott: *cis*¹/*c*², später – mit einer gewissen Verweildauer – Fagott und Klarinette: *cis*/*c*².

ins Auge, dass *alle* zwölf möglichen ›klingenden Halbtöne‹ im Rahmen der Kernakkorde tatsächlich ausgeschöpft werden, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung und variablem tonalen Zusammenhang.²⁵

I (erster Akt)

II (zweiter Akt)

* lokaler Wechselakkord

Abbildung 1: Kernakkorde des *Sacre*, zumeist zu Beginn des jeweiligen Satzes erklingend und in dasselbe Register versetzt

Die meisten Kernakkorde des *Sacre* sind als ›mehrstöckig‹ zu bezeichnen, d. h. sie lassen sich nicht sinnvoll durch Terzschichtungen darstellen, sondern können *prima vista* als polytonale Strukturen wahrgenommen werden, wie auch in der Literatur mit Blick auf den frühen Strawinsky öfter von Polytonalität (oder auch von Polymodalität) die Rede ist.²⁶ Diese mehrstöckigen, überwiegend sechs- oder siebentönigen zentralen Akkorde scheinen mehrheitlich aus einer Art ›erweiterten Oktatonik‹²⁷ hergestellt (und somit *nicht* polytonal) zu sein. Deuten wir jedoch die Oktatonik in die genuin *harmonische* Funktion der Tonfeld-Theorie um, so lassen sich die Mehrklänge als ›erweiterte Funktionsklänge‹²⁸ interpretieren (siehe in Abb. 2 die Kennzeichnung als ›Fkt.‹).²⁹

25 In *Cercles mystérieux des adolescentes* (II,2) spielen die beiden Klarinetten ihre Weise gar im fixen Abstand einer großen Septime, so dass d-Moll und es-Moll sich bitonal gleichzeitig ereignen – vielleicht ein Nachhall der Introdution des II. Aktes.

26 Vgl. Scherliess 1982, 59; Burde 1982, 385 (polytonal); Souvtchinsky 1982, 41 (polymodal).

27 Vgl. Van den Toorn 1986, 150, dort als ›intercollectional shifts‹ bezeichnet.

28 ›Funktionsklang‹ ist ein hilfsweser Terminus, um funktionell gut interpretierbare Klänge vom Dominantseptnon- bis etwa zum Beta-Akkord zusammenzufassen.

29 Es sei hinzugefügt, dass ein Teil der Kernakkorde ganz unfunktional im Sinne der Tonfeld-Theorie und eher ›quintig‹ daherkommt.

Nach Darstellung von Bernhard Haas kennt Albert Simons Theorie³⁰ drei Arten von Tonfeldern: Quintenfeld, ›Funktion‹ und ›Konstrukt‹. Ein Quintenfeld umfasst drei bis neun Töne im Quintabstand (etwa die fünf Töne umfassende Pentatonik, z. B. *c-g-d-a-e*), eine ›Funktion‹ vier Grund- und vier Quinttöne im Abstand einer kleinen Terz (z. B. *c-es-fis-a* als Grundtöne und *g-b-cis-e* als Quinttöne) und ein ›Konstrukt‹ drei Grund- und drei Quinttöne im Abstand einer großen Terz (z. B. *c-e-gis* als Grundtöne und *g-h-dis* als Quinttöne). Funktion und Konstrukt setzen Enharmonik voraus. Nach Simon und Haas kann ein einzelner Akkord wie auch eine ganze (Tonfeld-)Komposition mehr als nur einen Grundton haben.

I (erster Akt)

I,2 (I,3) I,4 I,6

Fkt.+2 Fkt. quintig: dor. Fkt.? o. quintig: harm. Moll? quintig: lyd.?

II (zweiter Akt)

II,1 (1/4-Takt) II,3 II,4 II,5 II,6

(von I,3) (von I,4) (von I,2) (von I,4)

koloriertes Moll? Fkt. Fkt.+1 quintig: phryg.+1 quintig: mel. Moll Fkt.+2 quintig

Abbildung 2: Kernakkorde des *Sacre* (Auswahl) mit Deutungsversuchen im Sinne der Tonfeld-Theorie

Den Funktionsakkorden werden in der Regel ein oder zwei ›Störtöne‹ (in Abb. 2 bedeutet ›+1‹ einen Störton, ›+2‹ zwei Störtöne) beigemischt, was den Analysierenden aber in Erklärungsnot bringt, inwiefern denn der eine Ton als funktionseigen und ein anderer als ›störend‹, also funktionsfremd, bezeichnet werden kann. Oder anders ausgedrückt: Inwiefern können diese Akkorde überhaupt adäquat mit Simon'scher Funktionstheorie (und damit, *vice versa*, mit US-amerikanischer Oktatonik³¹) beschrieben werden – ein Problem, dem zweifelsohne mit einem einzigen Satz kaum beizukommen ist. Allerdings enthüllen einige dieser Klänge bisweilen ihre Herkunft aus den Funktionsklängen, indem sie die ›Störtöne‹ abstreifen (so etwa in I,2), als reinige sich der jeweilige Funktionsakkord vom unfunktionalen Beiwerk und zeige sich so in vertrauterer Gestalt. Mir scheint, das rechtfertigt eine theoretische Annäherung mit Hilfe der Tonfeld-Theorie als Analyse-Propositorium.

30 Vgl. Haas 2004; Polth 2006; Bodamer 2011. Einen hervorragenden Überblick über die Theorie bietet zudem das Themenheft 8/2 (2011) der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. <https://doi.org/10.31751/i.27>

31 US-amerikanische Analytiker:innen mit Fokus auf dem Tonvorrat von Klängen scheinen es allerdings leichter zu haben, kann man doch solche Hybridklänge als Produkt von »skillful crosscutting [...] between octatonic collections« benennen (Taruskin 1996, 937).

Es werden im *Sacre* die meisten zentralen Zusammenklänge oft genug wiederholt,³² sodass man sich relativ schnell mit ihnen höranalytisch ›anfreunden‹ kann. Dies gilt am allermeisten für den berühmten ›Auguren‹-Akkord aus *Les augures printaniers* (I,2),³³ über den ich in Anlehnung an die meisten mir bekannten Analysen als erstes reflektieren möchte. Konstituierend für diesen Klang (siehe Abb. 2) ist zunächst die Dissonanz *fes/es* zwischen Bass und Sopran – ein ›klingender Halbton‹ –, zudem der dominantisch wirkende Es-Dur-Quintsextakkord, was im Verbund mit *fes* einen um 1913 längst bekannten fünftönigen Funktionsklang (einen ›Beta-Akkord‹³⁴) ergibt.

Die Freude über diesen Fund trübt sich schnell, wenn man die ebenfalls vorhandenen Töne *as* und *ces* in Betracht zieht, die natürlich beide im reinen Funktionsklang nichts verloren haben, da sie weder Grund- noch Quintton sind. Man könnte von einem bitonalen Komplex sprechen: Es-Dur+ Fes-Dur, wobei erstere Tonart ›von oben herab‹ gehört würde und letztere vom Bass aus. Das ›gewichtende‹ Ohr³⁵ hingegen fasst es als Grundton, *as* und *ces* jedoch als ›Kolorit‹ auf, bezeichnenderweise in die tiefe Mittellage gesetzt, deutlich in Nebenstimmen untergebracht und obendrein in wenig präzise hörbarem Register.³⁶



Abbildung 3: ›Auguren‹-Akkord und Skalenformen (›Kalindra‹ und ›harmonisch as-Moll‹)

›Horizontalisiert‹ wiederum ergeben die Akkordtöne eine siebentönige Skala (Abb. 3), die Daniel Chua als ›Kalindra‹³⁷ über *es* bezeichnet. Das Problem an dieser Sichtweise ist, dass zwar der Tonvorrat vorderhand in eine sinnvolle und bekannte Ordnung gebracht wird, aber damit keineswegs eine qualitative Gewichtung verbunden sein muss: Denn ist es der Grundton der Skala? Oder müsste man nicht eigentlich, klassischeren Modellen folgend, *as* als Grundton postulieren, indem man die Skala nach ›harmonisch as-Moll‹ umgewichtet?³⁸ An diesem Punkt gerät jedoch die skalenbezogene Auffassung mit der Deutung *per aurem* in Konflikt,³⁹ derzufolge *es* als Grundton und *as* als Nebennote im Unterbau des ›Auguren‹-Akkords begriffen werden.

Dieser (harmonisch-mollare) Tonvorrat, aus welchem der ›Auguren‹-Akkord gebaut ist, stimmt offensichtlich mit keinem der bisher bekannten Tonfelder überein, *umschließt* vielmehr drei mögliche Tonfelder: das ›Konstrukt IIa‹ (vgl. Abb. 4, dort durch Gabeln an-

32 Einige Teile der Komposition lassen sich mit Burde überspitzt als »ereignislos« bezeichnen (1982, 381).

33 Zwar ist die Repetition aller Hauptklänge im *Sacre* Programm, doch wird kein Klang so häufig wiederholt wie der ›Auguren‹-Akkord: In I,2 wird er 211-mal wiederholt!

34 Vgl. Lendvai 1993, 27.

35 Eine weiterführende Analyse der Stelle findet sich zu Beginn des Abschnitts »Vertikal versus horizontal – Deutungsversuche«.

36 Chua schreibt treffend: »Stravinsky had to fine-tune the sonority between tone and noise.« (2007, 77)

37 Ebd., 88.

38 Tymoczko deutet den Großteil dieses Satzes zumindest *materialiter* als mollar (vgl. 2002, 82–84).

39 Chua ist merkwürdigerweise der konträren Meinung, das tonale Zentrum verschiebe sich nach B (vgl. 2007, 90f.).

gedeutet), eine ›Funktion‹ auf es mit fünf von acht Tönen (in Abb. 4 durch Sternchen gekennzeichnet) sowie zwei einander überlappende ›Enneatone‹ (*fes/c* und *ces/g*). Klanglich wäre eine Deutung als wie auch immer gearteter Auszug aus der Quintenreihe wenig überzeugend, eine Überlagerung von Funktion und Konstrukt hingegen ist denkbar: Funktion als klangliches Skelett, Konstrukt als beigemischte ›Störung‹; eine Arbeitshypothese, die vielleicht auch für weitere Kernklänge des *Sacre*, die ja von einem gewissen Ähnlichkeitsprinzip durchdrungen sind, akzeptabel erscheinen könnte.⁴⁰

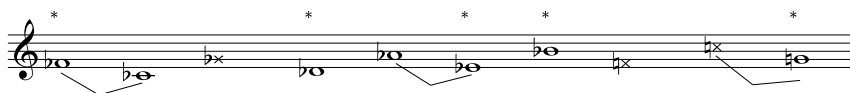


Abbildung 4: ›Auguren‹-Akkord, dargestellt als Ausschnitt aus dem Quintenband (nicht enthaltene Töne markiert mit x-förmigem Notenkopf)

Ich möchte mich aber noch von einer anderen Seite dem Bauprinzip der *Sacre*-Harmonien nähern. Fügt man drei Töne innerhalb einer Oktave unter Vermeidung von Clusterbildung zu einem möglichst dissonanten Klang zusammen, so ergeben sich zwei hinsichtlich ihrer Bauart einander ähnelnde Möglichkeiten: Quarte + Tritonus oder umgekehrt, die sich zu einer großen Septime addieren (Abb. 5).⁴¹



Abbildung 5: Dissonante Strukturen

Diese beiden Klänge bezeichne ich vorläufig und hilfsweise als ›dissonante Strukturen‹,⁴² wobei der wohl schärfer dissonierende der beiden derjenige mit dem Tritonus in Relation zum tiefsten Akkordton⁴³ (und sekundärer Quarte) ist.⁴⁴ Die meisten Klänge des *Sacre* beinhalten wenigstens eine solche ›dissonante Struktur‹.⁴⁵



Abbildung 6: Zwei tritonusversetzte Quarten

- 40 Flamm formuliert: »Mitunter scheint jedoch die Beschäftigung mit den rätselhaften Akkordstrukturen den Blick darauf zu verstellen, was ihre eigentliche Intention war: permanent grobe und gröbste Dissonanzen zu erzeugen« (2013, 154).
- 41 In der US-amerikanischen Theorie würde man diese beiden Klänge als *pitch-class sets* [0,5,11] bzw. [0,6,11] bezeichnen (vgl. Taruskin 1996, 940).
- 42 Dissonante *Struktur* deswegen, weil die – wohl noch dissonanteren – Cluster wenig Struktur aufweisen; *dissonante Struktur*, weil es im temperiert-gleich(zwölf)stufigen System unter den strukturierten Klängen mit Ambitus von weniger als einer Oktave keine Möglichkeit mit drei Tönen gibt, dissonantere Klänge herzustellen.
- 43 In dieser Variation in romantischer Musik als ›Oberteil‹ eines Tredezimakkords (›Chopin-Dominante‹) bereits ein Standard.
- 44 Dies entspricht nicht nur meinem Höreindruck, sondern auch dem fast aller Studierender, mit denen ich höranalytisch an solchen Klängen gearbeitet habe.
- 45 Vgl. Hill 2000, 49, der von »<fourth's> chords« spricht (Tritonus = übermäßige Quarte) und Taruskin 1996, 940–942, der diese Strukturen erst als »source chord« und dann ihrer immensen Bedeutung wegen als »Rite chord« bezeichnet.

Legt man beide Versionen der dissonanten Struktur ›ineinander‹, so ergibt sich ein Simon'scher Funktionsklang in Form zweier um einen Tritonus versetzter Quartan bzw. je zweier Grund- und Quinttöne (Abb. 6). Ein derart harscher, eher magerer Vierklang kommt im *Sacre* zwar nicht vor – die Kernakkorde sind reich gesetzt und tragen das Erbe terzenbasierter Akkorde noch in sich –, aber in der rhythmisch ziemlich komplizierten *Glorification de l'élue* (II,3) sind beide Versionen der dissonanten Struktur als ›verpartnerter Wechselakkorde gesetzt (Abb. 7).



Abbildung 7: Figuriertes Kernakkord in *Glorification de l'élue* (Beginn von II,3)

In II,3 entwickelt Strawinsky aus dieser ›Verpartnerung‹⁴⁶ eine quasi-motivische Zelle (Abb. 8): Es entsteht eine kleine diatonische Melodie, harmonisiert durch nach einem gewissen Ähnlichkeitsprinzip gebaute Klänge (›dissonante Strukturen‹). Ganz gleich jedoch, wie sehr diese teilweise noch angereicherten ›dissonanten Strukturen‹ in sich unauflösbar hart dissonieren, so bleibt doch die Stimmführung für alle Beteiligten *per se* ziemlich diatonisch (in verschiedenen meist mollaren Skalen), was diese Akkordfolgen in die Nähe ungenauer Mixturen oder eines ›verrückt gewordenen‹ Fauxbourdon platziert. Von Wechselakkorden wiederum darf deshalb gesprochen werden, weil es in diesem Abschnitt von II,3 keine Fortschreitung zu geben scheint; die rauen Harmonien wirbeln um ein einziges Gravitationszentrum (Ton a). Der B-Teil (ab dem Wechsel⁴⁷ der Vorzeichnung zu 5b) hingegen bezieht sich klar auf den Zentralton b – man könnte meinen, der B-Teil sei ein breitest auskomponierter Wechselakkord zum auf a bezogenen A-Teil.

Abbildung 8: Skizze der Skalen und Akkorde in *Glorification de l'élue* (II,3)

46 Ähnlich verfährt der Komponist im Ritornell des Schlusstanzes.

47 Dieser Wechsel ist nicht in allen Partituren verzeichnet, wohl aber in beiden mir vorliegenden Klavierauszügen von Strawinsky bzw. Sam Raphling.

Auch an anderen Stellen lässt Strawinsky den jeweiligen Kernakkord mit einem Wechselakkord, etwa als harmonisierter Wechselnote, alternieren (vgl. Abb. 1); und das charakteristische Auf-der-Stelle-Treten im *Sacre* innerhalb der meisten Abschnitte der Komposition ist oft auf ein solches Alternieren zurückzuführen.

Für die Klanglichkeit des *Sacre* typisch ist offenbar die Erweiterung oder ›Entstellung‹ bestimmter, in der Musik um 1912 verbreiteter, oft funktioneller Harmonien, die u. a. von Rimski-Korsakow und Debussy – Strawinskys wichtigsten Einflüssen – bereits bekannt waren, sodass der *Sacre* auch als Emanzipationsschritt von diesen beiden Vorbildern gedeutet werden kann.

EIN SEITENBLICK AUF MODI, MOTIVE UND MELODIEN IM *SACRE*

Wäre der *Sacre* – immerhin Strawinskys bedeutendster Beitrag zur frühen Moderne – rein horizontal, also gewissermaßen einstimmig dimensioniert, so würde sich uns das überraschende Bild fast vollständig diatonischer Musik bieten, als haftete diesem Werk der Ruf der Modernität zu Unrecht an.

Mit Blick auf die enorme Fülle an Literatur besonders zu diesem Thema möchte ich mich hier kurzfassen und verweise exemplarisch auf die übersichtliche, analytisch hervorragende Motivtafel zu *Les augures printaniers* (1,2) bei Felix Baumann.⁴⁸ Was die dort gezeigten und besprochenen melodischen Elemente angeht, liegt es zwar nahe, von ›russischen Motiven‹ zu sprechen, so wie es das *Sacre*-Sujet der »Bilder aus dem heidnischen Russland« suggeriert. Die diesen Motiven⁴⁹ zugrundeliegenden Modi sind jedoch keineswegs exklusiv russisch oder gar heidnisch, sondern lassen sich für Westeuropäer im Gegenteil als unsere altehrwürdigen Kirchentonarten verstehen.

Die meisten Motive scheinen allerdings archaisierend über die Kirchenmodi zurückzuweisen; in ihnen erscheint das Material der diatonischen Skalen weiter eingeeengt auf vier oder fünf Töne, meist auf ein unspezifisches, tonal oder modal mehrdeutiges Tetrachord, das aus den Tonsilben *re-mi-fa-sol* besteht (Abb. 9).⁵⁰ Für dieses Tetrachord schlage ich wegen seiner jeweils prominenten Verwendung der Tonsilbe *re* den Namen ›Re-Tetrachord‹ vor.⁵¹ Es ist natürlich beliebig transponierbar. Als Ausschnitt aus dem Quintenband dargestellt, ergibt sich ein ›Hexaton‹ mit einer Breite von sechs Tönen = fünf Quinten (es fehlen *do* und *la*). Die diatonischen Motive des *Sacre* scheinen überwiegend aus diesem hexatonischen Stoff gemacht; sie meiden den Tritonus in der Regel, vielleicht als eine Art *noli me tangere*, als hier unerwünschtes Relikt der gerade zu Ende gegangenen ›diatonisch-funktionalen‹ Epoche. Die seinerzeit populäre Pentatonik spielt ebenfalls keine große Rolle.

48 Baumann 2017, 112 f.

49 Die Frage, ob es sich dabei um Motive im eigentlichen Sinne handelt, soll hier nicht erörtert werden.

50 Das Tetrachord *re-mi-fa-sol* ist u. a. Ausschnitt des Dorischen (Skalentöne I–IV) oder Mixolydischen (Skalentöne V–VIII). Es kann auch Teil einer oktagonischen Skala sein (und damit eine Simon'sche Funktion bilden). Van den Toorn spricht in Anlehnung an Fortes *pitch classes* vom »(0235) tetrachord« (vgl. 1987, 211).

51 Die u. a. von Hill gebrauchte Bezeichnung Moll-Tetrachord (vgl. 2000, 39) ist insofern missverständlich, als für Moll eigentlich eine andere Intervallstruktur (die verminderte Quarte von Leitton zu Mollterz) charakteristischer ist.

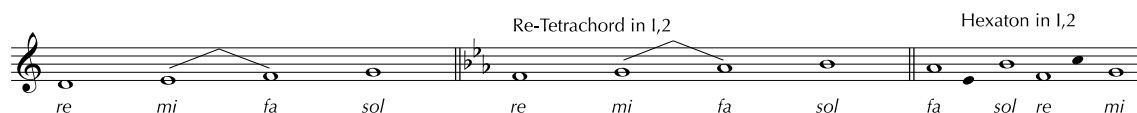


Abb. 9 ›Re-Tetrachorde‹ mit Kennzeichnung des Halbtonschritts

Die Motive, wenn sie denn als solche bezeichnet werden sollen, scheinen keinen rechten Anfang und kein Ende zu haben,⁵² so als ob sie kurz aus dem Vorbewusstsein heraufdämmerten, um dann wieder darin zu versinken. Damit einher geht eine gewisse Anonymität⁵³ des melodischen Materials, die mit dem fast völligen Mangel an melodischem *espressivo* und prägnanten ›Themen‹ im Sinne des 19. Jahrhunderts korreliert. In dieser speziellen Art von Motivarbeit gibt es nach allgemeiner Ansicht kaum *Entwicklung* des Materials – mit anderen Worten: Das Stück *ist* bloß, es *wird* nicht.⁵⁴ Solche Eigenschaften des *Sacre* lassen sich unschwer mit dem paganen Sujet des Werkes in Verbindung bringen, welches quasi aus dem Dunkel des prähistorischen Unterbewusstseins ans Tageslicht der Moderne hervorimaginiert werden soll. Dass dies mit einem Wechsel nicht nur der musikalischen, sondern auch der allgemein künstlerischen Perspektive einhergeht, soll weiter unten dargelegt werden.

VERTIKAL VERSUS HORIZONTAL – DEUTUNGSVERSUCHE

Adorno konstatierte in seiner *Philosophie der neuen Musik*: »Es herrscht [...] in dem der Klangoberfläche nach radikalsten Werk Strawinskys ein Widerspruch zwischen der gemäßigten Horizontale und der verwegenen Vertikale.«⁵⁵ Das ist nicht nur Adorno-typisch gut formuliert, sondern zweifellos richtig, kommt es doch im *Sacre* zu erheblichen und dauernden Konflikten zwischen Melodik und Harmonik,⁵⁶ die beständig in »productive tension«⁵⁷ zueinanderstehen.

Die Erläuterungen im Abschnitt »Ein Seitenblick auf Modi, Motive und Melodien im *Sacre*« haben über die Beschaffenheit des melodischen Materials reflektiert, und am Beispiel des ›Auguren‹-Akkordes wurde bereits in die harmonische Analyse eingestiegen (siehe dazu den Abschnitt »Eine harmonische Inventur«). Dort hatte ich die Behauptung

52 »Without periodicity there can be no arrival. And without a sense of arrival, there can be no sense of an ending.« (Taruskin 1996, 963)

53 Jene Anonymität der *Sacre*-Melodien hängt nur scheinbar mit ihrem (scheinbaren) ›Volkston‹ zusammen – denn Volksmusik entbehrt zwar des modernen Copyrights, aber keineswegs des persönlichen Ausdrucks. Anonymität ist nicht mit der *echten* Volksmusik, womöglich aber mit ihrer artifiziellen Reproduktion oder Rekonstruktion in Verbindung zu bringen, denn eine Zitierweise, die paradoxerweise *nemanden* zitiert, muss eine gewisse Anonymität erzeugen. Strawinsky hat dieses Problem in der Komposition, anstatt zu verschleiern, dadurch offengelegt, dass den melodischen Elementen laufend Veränderungen aller Art, etwa subtile Variationen von Tonhöhe und -dauer, Verkürzungen, Abspaltungen, Umkehrungen in der Reihenfolge und anderweitige Veränderungen zugemutet werden: wodurch das motivische Material noch anonymer wird.

54 Vgl. Cross 1998, 232 f.; vgl. auch Taruskin 1996, 957.

55 Adorno 1975, 140. Adornos bekannteste musikphilosophische Schrift erschien erstmals 1949; Strawinskys überraschende Hinwendung zu einer freien ›radikalen‹ Form von Atonalität in den 1950er Jahren stand noch aus.

56 Eine »intersection of harmonic systems« (Meyer 2013, 121).

57 Cross 1998, 102.

aufgestellt, das Ohr habe es als Grundton des Akkordes verstanden, war eine Beweisführung jenseits der subjektiven Hörerfahrung jedoch schuldig geblieben. Diese gelingt auch erst, wenn man vertikale und horizontale Aspekte der Komposition zusammenbringt (siehe dazu Abb. 10).⁵⁸

The image shows three systems of musical notation for the piece 'Les augures printaniers' (1,2). Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 15-17) includes parts for Trumpet (Trp.), Auguren-Akk., Oboe and Bassoon (Ob.+Fag.), Violins (Va.), and a low string section (tiefe Str.) with a quintal ostinato on the note 'es'. The second system (measures 19-21) features Flute (Fg.), Horn (H.), and a section labeled 'c-mix./C-Fkt.'. The third system (measures 28-30) includes Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Basses (Bl./Bassi: Es-Dur-Pentatonik), Pos./Pk.-Ostinato, Trumpet-Choral (Trp.-Choral: es-dor), and Kfg.: Tonikaorgelpunkt. Various annotations like 'Ziffer 15/+1T', 'Ziffer 16/+3T', 'Ziffer 19/+1T', and 'Ziffer 25' are present throughout the score.

Abbildung 10: Elemente der Tonalität in *Les augures printaniers* (1,2)

Der Ton es ist offenbar Grundton, wie nicht nur die Vorzeichnung suggeriert, sondern auch seine Beziehung zum Großteil des melodischen Arsenal, das sich um *b* als Quintton zu es schart und so den lokalen Grundton erst hörbar macht. Hinzu kommen die freilich auf ›derselben Achse‹ liegenden C-Dur-Einschübe,⁵⁹ beide mit deutlich funktionalem ›Aroma‹: bei Ziffer 16 allerdings über Quinten-Ostinato, bei Ziffer 25 als Untermauerung der mixolydisch wirkenden Melodie, basierend auf einem Re-Tetrachord. Eigentliche Poly- oder Bitonalität scheidet – man ahnte es längst – für den ersten Teil von 1,2 aus, denn es ist über weite Strecken der Grundton des melodischen wie harmonischen Materials.⁶⁰ Während die Harmonik mit erweiterten Funktionsklängen arbeitet, verbleibt die Melodik ganz überwiegend in der ›alten‹ Welt einer reduzierten Diatonik: in einem ande-

58 Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Taruskin aus entgegengesetzter Richtung: Strawinsky »turns the bass of the source chord [›0,6,11‹ oder ›Beta-Akkord‹] into a triadic root« (1996, 947). Fes-Dur bildet dabei ein Neben- oder Füllprodukt, nicht einen eigenständigen Teil eines bitonalen Klangs.

59 Sowie eine Art Modulation mit zahllosen verminderten Septakkorden bei Ziffer 30; dies leitet in den letzten Abschnitt des Satzes über, der in ›erweitertem C-Dur‹ zu stehen scheint.

60 Also ist nur *ein* Grundton vorhanden. Man würde die Gleichzeitigkeit von Es-Dur und es-Moll auch nicht als bitonal bezeichnen wollen.

ren Modus. Beide Ebenen (Harmonik und Melodik) beziehen sich aber auf einen gemeinsamen Grundton, eine lokale Tonika, die sich in zwei grundverschiedene Aspekte entfaltet und so musikalische Balance erzeugt:⁶¹ Das Ergebnis dieser Kompositionstechnik könnte man vielleicht mit aller gebotenen Vorsicht als Polymodalität bezeichnen.⁶²

Etwas anders konstruiert sind die *Rondes printanières* (I,4), deren Reigen in einem sehr stabilen, dorisch klingenden und notierten es-Moll-Feld beginnt (Abb. 11): Die Modalität ereignet sich im harmonischen Satz. Das erste melodische Motiv hingegen steht in mixolydisch gefärbtem Es-Dur; Harmonie und Melodie zusammen beziehen sich – ähnlich wie in I,2 – auf den gemeinsamen Grundton es und zelebrieren *g/ges*, den ›klingenden‹ bzw. diesmal querständigen Halbton. Die Mixturklänge aus I,2 (Ziffer 28 + 4 Takte: dort als Trompeten-Choral) tauchen um einen Ton verschlankt wieder auf (Ziffer 50 + 2 Takte) – nun vor allem in den Bratschen.

Abbildung 11: Melodisch-harmonische Skizze des ersten Abschnitts von *Rondes printanières* (I,4)

Bei Ziffer 53, der nach Adorno »schreckhafteste[n] Stelle«⁶³ des gesamten *Sacre*, erweitert sich der eigentlich simple Akkord mit Hilfe wüchtigster Instrumentation zu einem auffällig scharfen Sechsklang.⁶⁴ Ein bitonaler Hauch,⁶⁵ bestehend aus es-Moll und G-Dur (bzw. G^7) ohne Grundton, könnte man meinen, somit ›Konstrukt Ib‹. Im Grunde handelt es sich aber um die Skala ›harmonisch es-Moll‹ (abzüglich der IV = as), in die Vertikale ›umgefaltet,‹⁶⁶ während nach wie vor die Hauptstimme (die Bläsermelodie aus I,2) unverändert das Re-Tetrachord auf der V beibehält. Dies involviert indirekt mehrere sukzessive und simultane Querstände.⁶⁷

Die – korrekte – quantitative Tonvorrat-Analyse kann bereits für den darauffolgenden Klang keine Gültigkeit mehr beanspruchen, da wir analog zur Stimmführung drei selbstständige Schichten wahrnehmen können: zuunterst nach wie vor die Ostinato-Schicht in

- 61 »The opposition of materials in Stravinsky's music are held in some sort of balance, discontinuous musical ideas are heard to belong together.« (Cross 1998, 240)
- 62 Tymoczko führt den Begriff »polyscalarity« ein (2002, 82). Der Rekurs auf modale oder mollare Skalen reicht aber zur harmonischen Erklärung nicht aus.
- 63 Adorno 1975, 141.
- 64 »The most significant dissonances in *Le Sacre* are those which have absorbed a degree of tonal content [...] into their dissonant essence.« (Whittall 1982, 44)
- 65 Das Übereinander zweier Akkorde, deren Tonmaterial aus verschiedenen Tonarten stammt, als bitonal zu bezeichnen, ist fragwürdig, weil ein Akkord keine Tonart definiert und somit zwei Akkorde auch nicht zwei Tonarten definieren können. Auch der sechstönige ›Petuschka‹-Akkord (C+Fis) sollte nicht bitonal, sondern eher als Simon'scher Funktionsklang aufgefasst werden. – Ein eleganterer Terminus für derartige Gebilde freilich taucht bei Taruskin auf: »bipolar tonality« (1996, 932).
- 66 Reutter erörtert, dass die Tonalität des *Sacre* überwiegend aus mollaren Skalen gestaltet ist (2015, 2). Vgl. auch Tymoczko 2012.
- 67 Nämlich: *ces/c* und *des/d* (VI und VII von es-Moll betreffend), ggf. *h/b*; und der Dur-Moll-Querstand (*g/ges*) von wenigen Takten zuvor ist ja auch noch im Gedächtnis. Vgl. hierzu auch Reutter 2015, 8.

es-Dorisch; in mittlerer Lage die vor allem in den Hörnern konzentrierte ›eigentliche‹ neue Akkordschicht⁶⁸ – dieser ›Hauptanteil‹ ist ein (funktionaler) Beta-Akkord und bewegt sich halbtönig abwärts;⁶⁹ oben die bis zu einem gewissen Grade beides zusammenhaltende, bekannte Melodieschicht, sowohl Dorisch als auch Funktion (Abb. 12). Das wirft die Frage auf, ob die Deutung des Hauptakkords als aufwärts gefaltete harmonische Moll-Skala die einzig richtige sei. Da nämlich das Ostinato als tonikaler Orgelpunkt aufgefasst werden kann, liegt es nahe, die darüber liegende Akkordschicht als dominantisch zu interpretieren. Hinzu kommt der ›Störton‹ *ges*, den man jedoch als Teil einer Unterterzung der Melodie begreifen kann. Ohne diesen einer anderen Schicht zugehörig scheinenden ›Störton‹ bleibt der ›Kernklang‹ des Satzes funktional, und er bewegt sich so auch weiter. Der zugehörige Wechselakkord ist, so gesehen, nach Simon tonikal – überraschenderweise also in Übereinstimmung mit (tonikalem) Ostinato und (ebenfalls tonikaler) Melodie. Abermals mischt ein ›Störton‹ mit: *as*, der sich aus der Unterterzung der Melodie ergibt. Für eine solche Deutung spricht auch die relativ solide tonale Verankerung dieser Stelle in Bass und Melodie.⁷⁰ Danach bewegt sich der Pulk langsam weiter: die Einzelstimmen der mittleren Schicht mal halb-, mal ganztönig, die Beta-Struktur aber konsequent beibehaltend. Ostinato und Melodie bleiben, gewissermaßen in sich kreisend, gleich. In dieser Deutung bleibt ›harmonisch Moll‹ nach wie vor gültig und fungiert als Hill'scher »point of departure«;⁷¹ aber die Schichten bewegen sich von diesem Ausgangspunkt fort und generieren deutlich hörbar miteinander interagierende Tonfelder. Es findet keine Fortschreitung im eigentlichen Sinne statt, weil das Ostinato das harmonische Geschehen erfolgreich an sich bindet. Allerdings stellen die letzten fünf Klänge des Abschnitts eine echte Fortschreitung dar. Es handelt sich um eine Kadenz (t-D-S-D-T) im Simon'schen Sinne: Die alternativ als Grundtöne aufzufassenden Noten werden in Abbildung 12 mit x-förmigen Notenköpfen angezeigt, wobei *e* und *a* als Tonika-Grundtöne angenommen werden.

Im Lichte dieser Betrachtungen ist die Horizontale nicht, wie Adorno postuliert, ›gemäßigt‹, sondern ›ganz alt‹, ähnlich wie die Vertikale vielleicht ›verwegen‹, aber sicherlich ›ganz neu‹ ist.⁷² Genauer gesagt, ist das eigentlich ›ganz Neue‹ am *Sacre* die dissoziative Organisation von verschiedenartigem horizontalem und vertikalem Material, namentlich das beständige Neben- und Übereinander-Setzen kirchenmodaler bzw. Diatonischer sowie komplexer, erweitert ›neu-funktionaler‹, bisweilen brachial-dissonanter Tonwelten.⁷³

Es muss betont werden, dass die *Sacre*-Harmonik mit ihrem In-Beziehung-Setzen von vertikalen und horizontalen Elementen der Komposition an dieser Stelle und mit diesen

68 Tatsächlich erweisen sich die Hörner als instrumentale Hauptgruppe, da sich alle drei Schichten in den acht Hörnern finden: die Terzen der Melodieschicht, Quinten des Ostinato und die Beta-Akkorde in der Mitte.

69 Der Beta-Akkord (oder »rite chord«) »lent an aspect of sublime terror to the climactic statement of Spring Khorovods melody.« (Taruskin 1996, 944) Man beachte die Parallele zu Adornos Rede von einer ›schreckhaften‹ Stelle.

70 Vgl. auch Reutter 2015, 8.

71 Hill 2000, 44. Hill selbst allerdings bezieht sich damit nicht auf diese Stelle, sondern auf den ›Auguren-Akkord‹.

72 Adorno 1975, 140. An anderer Stelle freilich formuliert Adorno, dass »bei Strawinsky Modernismus und Archaik zwei Ansichten von der gleichen Sache sind.« (ebd., 146)

73 Taruskin interpretiert dies als Fusion: »to express the harmonic content of the fantastic/chromatic genus of Russian music in terms of melodic configuration endemic to the folkloristic/diatonic genus« (1996, 948).

Mitteln nicht komplett erklärt werden kann. Zwar funktionieren die Harmonien mancherorts wie angedeutet als ›Fläche‹, doch die Tonsprache dieses Werks wird auch anteilig von harmonischen Strecken geprägt,⁷⁴ die wir als Fortschreitungen⁷⁵ im klassischen Sinne verstehen sollten. Ob auch die harmonische Fortbewegung von Satz zu Satz (vgl. Abb. 2) im eigentlichen Sinne als Fortschreitung bezeichnet werden darf, sei hier nicht weiter erörtert. Fragen wie diese könnten aber durch eine »Harmonielehre« zum *Sacre*⁷⁶ beantwortet werden, die bis heute ein Desiderat ist.⁷⁷

Abbildung 12: Skizze der harmonischen Situationen im Verlauf von *Rondes printanières* (I,4)

LE SACRE DU PRINTEMPS IM KONTEXT DER FRÜHEN PARISER MODERNE – GEDANKEN UND BEMERKUNGEN ÜBER STRAWINSKYS ›KUBISMUS‹

Die Vorgehensweise des Komponisten in *Rondes printanières* (I,4) könnte man als Änderung der kompositorischen Perspektive bezeichnen, wenigstens insoweit, als Elemente, die üblicherweise der Horizontale zugehören, also aufs Stärkste mit dem Faktor Zeit konnotiert sind, nun in die Vertikale gebracht sind: Nachzeitiges erklingt gleichzeitig, Sukzessives erklingt simultan – ein Vorgehen, das ich als ›Falten‹ bezeichnen möchte. Hier scheint eine Analogie zur polymodalen Anlage von I,2 auf, denn auch dort handelte es sich um eine in einen komplexen Akkord ›gefaltete‹ Moll-Skala. Die Idee der Umwälzung genuin horizontalen Materials in die Vertikale wird in *Action rituelle des ancêtres* (II,5) weiterentwickelt (Abb. 13). Auffallend an diesem Satz ist zunächst sein ›orientalischer‹ Gestus: Das Englischhorn, scheinbar ein Ritual beschwörend, taucht aus der ›Tonmasse‹ auf, bald von der Altflöte mit ihrer Umspielung des *c* zu einem *pas de deux* aufgefordert. Die ›Tonmasse‹ es-Moll wird auch hier zum Akkord ›gefaltet‹. Der oft wiederholte Fünfton-Klang erinnert deutlich an den diatonischen ersten Kernklang der *Rondes printanières*

- 74 Z. B. recht deutlich in I,3 oder II,6. Eine Analyse des gesamten *Sacre* auf seine harmonische Struktur steht noch aus.
- 75 Taruskin sieht es offenbar anders: »no harmonic *progression*, no thematic or motivic *development*, no smoothly executed *transitions*« (1996, 957).
- 76 Vgl. Christian Ofenbauers »Harmonielehre zu einem bestimmten Stück« (2016, 423) als Ausgangspunkt seiner Erörterung des Finalsatzes des *Sacre*.
- 77 Vgl. Reutter 2015, 10.

(I,4). Ergänzt wird er durch die Haupttöne der beiden Soloinstrumente *as* und *c*. Zusammen ergeben sie die Skala ›melodisch es-Moll‹.

Abbildung 13: ›Harmonisch es-Moll‹ in *Action rituelle des ancêtres* (II,5), Ziffer 130

Dahinter steckt aber mehr. Der ›gefaltete‹ es-Moll-Mehrklang wird zunächst quasi tonikal gehört, wobei *d* im undeutlichen Bass bestenfalls als ›Störton‹ aufgefasst wird.⁷⁸ Das Englischhorn wirft *as* ins Geschehen, hörbar zunächst als IV. Zusammen mit *d* im Bass, interpretierbar als Leitton, und *f* in der Oberstimme entsteht der Eindruck eines verzerrten Dominantseptakkords, obgleich der es-Moll-Mehrklang ostinat weiterläuft. Die Perspektive verschiebt sich abermals, sobald die Altflöte *c* ergänzt und damit überraschend als stabilisiert. Der entstehende Klang könnte als Dominantseptnonakkord in Es-Dur bzw. es-Moll verstanden werden, bestätigt sich aber als solcher nicht. Der weiter ausgehaltene Akkord scheint in den Hintergrund zu rücken und gibt eine Art ›Grauton‹ zum nun zentral gehörten Ton *as* ab. Diese Änderung in der Wahrnehmung hat offenbar mit der ostinaten Wiederholung des jetzt zur Begleitung deklassierten Akkordes zu tun, an den wir uns mittlerweile als ›Hintergrundstrahlung‹ gewöhnt haben.

Es liegt nahe, eine solche Tonarchitektur mit Techniken der ungefähr zeitgleich entwickelten kubistischen Malerei zu vergleichen.⁷⁹ Die erste, von Georges Braque⁸⁰ und Pablo Picasso⁸¹ geprägte Hochphase kubistischer Malerei (ca. 1909–1912) wird auch ›analytischer Kubismus‹ genannt.⁸² Im analytischen Kubismus werden, vereinfacht gesagt, Gegenstände oder Personen aus verschiedenen Augenwinkeln gemalt, so dass sie als erweiterter Ausschnitt einer zu denkenden Totalen verstanden werden können: also aus einer *multiplen Perspektive*. Anders ausgedrückt: Dem analytischen Kubismus geht es um die Gestaltung des Raumes durch Zerstückelung und Neuzusammensetzung der im Raum geordneten Objekte. Dafür geben die kubistischen Maler die seit der Renaissance übliche Bindung der zweidimensionalen Leinwand an die dreidimensionale Realität durch Zentralperspektive mittels *Chiaroscuro*-Technik auf; es handelt sich um eine gegenständli-

78 Wie weiter oben besprochen, sind die großen Septimen und kleinen Nonen im *Sacre* Programm – insofern ist der ›Störton‹ *d* im Bass als kleine None zum Grundton es gewissermaßen obligat.

79 Adorno sieht es ähnlich: »Mit der Eliminierung des harmlos Grotesken stellt sich das Werk auf die Seite der Avantgarde, des Kubismus zumal.« (1975, 146)

80 Siehe etwa *Violine und Krug* (1910). <http://www.unterricht.kunstbrowser.de/images/braquegeigeundkrug1910originalgro.jpg> (18.11.2024)

81 Z. B. *Porträt des Ambroise Vollard* (1910). [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Ambroise_Vollard_\(Picasso\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Ambroise_Vollard_(Picasso)) (18.11.2024)

82 Weitere bedeutende Werke dieser Stilepoche stammen von Juan Gris, Jean Metzinger, Robert Delaunay, Albert Gleizes und Fernand Léger; alle betreffenden Gemälde sind in Frankreich, die meisten in Paris entstanden. Vgl. zur Einführung Ganteführer-Trier/Grosenick 2009, 14.

che⁸³ – also *nicht* abstrakte – Malerei.⁸⁴ Die Kubisten malten neben Porträts bevorzugt Stillleben, auch solche, deren Gegenstände u. a. Musikinstrumente waren.⁸⁵

Die künstlerische Verwandtschaft Strawinskys mit dem Kubismus ist mehrfach bereits unter verschiedenen Gesichtspunkten erwähnt und besprochen worden:⁸⁶

1. aus freier Assoziation einiger Zeitgenossen;⁸⁷
2. mit Hinweis auf Gemeinsamkeiten zwischen Picassos (allerdings proto-kubistischem) Gemälde *Les Demoiselles d'Avignon* von 1907 und dem *Sacre* (gemeint ist beider Werke ›Primitivismus‹⁸⁸);
3. unter dem Vorzeichen der Montage bzw. Collage⁸⁹ verschiedener Zellen und Blöcke.⁹⁰
4. Der synästhetisch anmutenden Entdeckung des Kubisten Delaunay,⁹¹ Beziehungen zwischen Farben seien vergleichbar mit musikalischen Noten,⁹² ist offenbar keine eingehendere Untersuchung gefolgt.
5. Wolfgang Burde widmet in seiner Strawinsky-Monographie ein Kapitel der Gegenüberstellung von *Le Sacre du printemps* und dem zeitgenössischen Kubismus, in welchem er die Analogie zwischen Kompositionsweise des *Sacre* und kubistischer Ästhetik herausstreicht: »Strawinsky versuchte, Bewegungen der Tonhöhe, der Tondauer, Tonstärke und Tonfarbe desintegrativ zu behandeln, [...] den einen großen Klangraum kompositorisch zu segmentieren.«⁹³ Burde weiter: »Es sind also vielfältige Perspektiven der kompositorischen Verfahrensweise Strawinskys, die es erlauben, von kompositorischen Analogiebildungen zum bildnerischen Kubismus zu sprechen.«⁹⁴
6. Der italienische Komponist Alfredo Casella verglich, so Tymoczko, »Stravinsky's musical style to the ›cubist‹ technique of Picasso and Braque, in which single objects are

83 »Alle Kritiker des Kubismus stimmen darin überein, dass seine Absichten im Grunde realistische waren.« (Fry 1966, 43)

84 Auch der *Sacre* ist sozusagen ›gegenständliche‹, nämlich für die Szene (das Ballett) geschriebene Musik.

85 U. a. Braque, *Violine und Krug*, Picasso, *Mann mit Klarinette* (1911).

86 Allerdings nicht nur mit dem Kubismus; u. a. von Cross wird eine Nähe zum Futurismus (vgl. 1998, 12), Fauvismus (vgl. ebd., 23), oder gar Expressionismus (vgl. ebd., 23) postuliert.

87 Vgl. etwa Maurice Touchards Äußerung von 1913: »harmonic excesses ... a kind of musical cubism«, zit. nach Cross 1998, 22.

88 Vgl. Assmann 2013, 333; Flamm 2013, 146. Was jenen ›Primitivismus‹ angeht, so zieht dieser Vergleich nur bedingt, weil Darstellung und Dargestelltes (Modus und Objekt) der *Demoiselles* hinsichtlich ihrer ›Primitivität‹ krass auseinanderfallen: nach dem ›Vorbild‹ afrikanischer Kunst werden provenzalische Prostituierte gemalt.

89 Vgl. z. B. Burde 1982, 386. Hinsichtlich der ›Komposition in Blöcken‹ vergleicht Cross Picassos *Standing Female Nude* von 1910, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488477> (18.11.2024) mit Strawinskys Bläusersinfonie (*Symphonie d'instruments à vents*) von 1920 (vgl. Cross 1998, 17–20). Die Begriffe ›Collage‹ oder ›Montage‹ erscheinen mir in Bezug auf den *Sacre* allerdings fraglich.

90 Die gezogene Parallele bezieht sich wohl auch auf Seiten der kubistischen Malerei auf eine andere Stilphase, nämlich auf den ›synthetischen Kubismus‹ ab 1912, etwa Picassos *Les trois musiciens* (1921). Vielleicht dient als Referenz auch die Technik der von Braque und Picasso in die kubistische Kunst eingeführten *papiers collés*. Vgl. Fry 1966, 32–35.

91 Robert Delaunay (1885–1941), französischer Maler mit kubistischer Phase in den 1910er Jahren.

92 Vgl. Cross 1998, 17.

93 Burde 1982, 381.

94 Ebd., 385.

portrayed from more than one vantage point.«⁹⁵ Den verschiedenen Perspektiven der Kubisten entsprechen bei Strawinsky die verschiedenen Skalen oder »radically different harmonic areas, and their simultaneous presentation represents a fundamental challenge to the traditional assumption that a single scale or key area (or »referential collection«) should govern music at any one time«⁹⁶ – ein Gedanke, der im Folgenden erläutert und vertieft werden soll.

Zunächst aber möchte ich den Fokus auf einen anderen zentralen Aspekt des Kubismus richten: auf die Neugliederung des dargestellten Raumes sowohl als multiple Perspektive als auch als formelle Gliederung des zweidimensionalen malerischen Mediums (Papier, Leinwand), die sich mit den *papiers collés* ab 1912 sozusagen dreidimensional anreichert.

Dem bildnerischen Komplex von Fluchtpunkt, Zentralperspektive, Tiefenwirkung und Raum-»Illusionismus« könnte in der Musik der Komplex von Grundton, Tonart, Harmonik und Tonalität entsprechen.⁹⁷ Wie die Malerei vor 1900 den dreidimensionalen Raum mittels Zentralperspektive auf die zweidimensionale Leinwand übersetzt, so dominiert in der Musik bis etwa 1900 die Auffassung von Tonalität als Einheit von Harmonik und Kontrapunkt mit einer gewissen Kongruenz von typischen linearen und vertikalen Elementen. Diese Einheit »zielt« auf einen Ton oder eine Tonart hin: die Tonika, die in der Regel mindestens am Ende eines Stückes erklingt. Der »Fluchtpunkt« in der Musik wäre meist also am Ende der Zeitlinie – am Schluss des Stückes – zu finden. Der kubistischen Abkehr von der Zentralperspektive zugunsten multipler Perspektiven scheint nun bei Strawinsky nicht unbedingt der Ersatz einer einzigen Tonalität durch Polytonalität analog, sondern das neuartige Verschränken linearer und vertikaler Elemente sowie das Ausleuchten einer »Tonmasse« auf ihre verschiedenen möglichen Zentraltöne hin.⁹⁸

Jean Metzinger, Apologet des Kubismus und Verfasser des ersten publizierten Buches über diese Kunstströmung (*Du Cubisme*, 1912 in Paris veröffentlicht), bemerkte im Jahre 1911, die Kubisten hätten »sich erlaubt, um das Objekt herumzugehen, um von ihm – unter Kontrolle des Verstandes – eine konkrete Darstellung, bestehend aus mehreren aufeinanderfolgenden Ansichten, zu geben. Das Bild nahm den Raum in Besitz, und so herrscht es auch in der Zeit.«⁹⁹ Denn die kubistische multiple Perspektive involviert den Faktor Zeit als essenziellen Bestandteil des Bildes.¹⁰⁰ Während man etwa die monumentalen Stadtansichten Canalettos¹⁰¹ in einem Augenblick erfassen kann (natürlich nicht *en detail*, aber *en gros*, was die Gesamtkonzeption und die Verteilung der Gegenstände im Raum angeht), erschließt sich ein kubistisches Kunstwerk keinesfalls von selbst. Die Zeit,

95 Tymoczko 2002, 84. Tymoczko selbst führt diesen Gedanken nicht weiter.

96 Ebd.

97 Dem Raum-»Illusionismus« der Malerei seit der Renaissance (vgl. u. a. Fry 1966, 14f.) entspricht der durch Chromatik und Enharmonik erweiterte »illusionistische« Tonraum der Musik seit dem Barock.

98 Zumindest mit Blick auf diese Innovation kann im *Sacre* von einer »blockhaften« Kompositionstechnik eigentlich keine Rede sein.

99 Metzinger 1966, 73.

100 Vgl. Fry 1966, 37f.: vielleicht der modernste Aspekt des kubistischen Verfahrens.

101 Der Venezianer Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto (1697–1768), sei hier als paradigmatischer Maler eines extrem zentralperspektivischen Stils genannt, der dem späteren Fotorealismus schon erstaunlich nahekommt. Ähnliches gilt für seinen ebenfalls Canaletto genannten Neffen Bernardo Bellotto (1722–1780).

die der Betrachtende braucht, um die verschiedenen Sichtpunkte und Gegenstände in Beziehung zueinander zu setzen oder sie im virtuellen Raum ›umzuverteilen‹, ist im kubistischen Bild sozusagen ›mit-komponiert‹.¹⁰²

An Strawinskys Methode, nämlich dem ›Herumführen‹ des Zuhörers um die zentrale ›Tonmasse‹, ist als besonders und innovativ natürlich gerade *nicht* die Zeit als ohnehin genuin musikalisches Element anzusprechen, denn jener Innovation der ›malerischen Zeit‹ kann in der Musik keine Analogie entsprechen.¹⁰³ Allerdings ist es gerade jene vierte Dimension, die Zeit, welche *qua* Repetition und Gewöhnung zur Umschattierung und Mehrfachdeutung des musikalischen Materials führt.

Diese formelle *Neugliederung* des musikalischen ›Raumes‹ entspricht womöglich der kubistischen *Übersetzung* des dargestellten Raumes in eine formelle Gliederung des zweidimensionalen malerischen Mediums. Noch gewagter formuliert, ist Strawinskys Neuerung die Schaffung eines ›virtuellen Raumes‹ in der Komposition.

Bekanntlich verband Picasso und Strawinsky eine Künstler-Freundschaft, besonders in den 1920er Jahren, als beide mehr oder weniger schon in ihre ›klassizistische Phase‹ eingetreten waren. Es ist behauptet worden, dass Picasso und Strawinsky »similar aesthetic[s]«¹⁰⁴ teilten. Das scheint plausibel; andererseits wäre es fahrlässig, eine Verwandtschaft der *Sacre*-Musik mit dem Kubismus an einen sozusagen ›wörtlichen‹ Einfluss Picassos auf Strawinsky zu ketten, so als habe der Komponist nicht ohnehin Augen und Ohren für die Strömungen der Zeit offen gehabt. Zudem ist es nach meinem Kenntnisstand nicht erwiesen, dass sich Picasso und Strawinsky zur Zeit der Entstehung des *Sacre* überhaupt kannten;¹⁰⁵ es scheint vielmehr so, als hätten sich die beiden erst 1917 in Rom kennengelernt.¹⁰⁶ (Um die besondere Beziehung des *Sacre*-Strawinsky zum Kubismus¹⁰⁷ zu untermalen, sei auf Jean Cocteau's Karikatur »Strawinsky spielt den *Sacre*« verwiesen, in welchem das Multitalent Cocteau deutlich kubistische Elemente in die Zeichnung integrierte.¹⁰⁸)

Doch zurück zur *Action rituelle des ancêtres* (II,5). Nachdem der Komponist die ›Tonmasse‹ ›melodisch es-Moll‹ von mehreren Seiten beleuchtet hat, verwandeln sich die unteren beiden Töne (Dominantgrundton und -leitton, also: V und #VII) in ein Achtel-Ostinato, über das sich nach und nach mehrere diatonische Melodien legen. Diese stellen nun das *b*-Schwerefeld in Frage, da die erste Linie (Altflöte, Ziffer 131) eigentlich ei-

102 Vgl. Fry 1966, 37f.

103 Eine weitere Untersuchung müsste zeigen, inwieweit Strawinsky ganz neue Gestaltungsmöglichkeiten musikalischer Zeit geschaffen hat.

104 Cross 1998, 19; vgl. Dömling 1982, 56. Picasso durchlief allerdings nicht nur verschiedene Phasen als Zeitabschnitte seiner langen Karriere (›Blaue Periode‹, ›Rosa Periode‹, analytischer und synthetischer Kubismus, ›Klassizismus‹ etc.), sondern nahm sich auch die Freiheit, in verschiedenen Stilen zur selben Zeit zu malen. Auf diese weitere Parallele zwischen den beiden Künstlerpersönlichkeiten weist Dömling hin (ebd., 87).

105 Allerdings kannte Strawinsky den weniger bekannten kubistischen Maler Albert Gleizes, der ihn im Jahre 1914 porträtierte. Picasso porträtierte Strawinsky erstmals im Jahre 1917; es handelt sich um eine Zeichnung ohne jedes kubistische Element.

106 Dömling 1982, 56.

107 Im scheinbaren Widerspruch hierzu war die Bühnenmalerei des Co-Autors Nicholas Roerich denkbar weit von jeglichem bildnerischen Kubismus entfernt.

108 Diese stammt allerdings von 1948. <http://www.artnet.com/artists/jean-cocteau/strawinsky-jouant-le-sacre-du-printemps-jzfJRDyqCSSKKeZy3tj5mg2> (18.11.2024)

nen Ausschnitt von h-Moll vorträgt. Es handelt sich um ein Re-Tetrachord und könnte auch D-Dur sein, wenn nicht das Ohr den tiefsten Ton der Linie als Grundton gefunden hätte. Das wirft ein neues Licht auf *b* – oder sollten wir *ais* sagen? Denn wenn wir der Melodie als der ›Hauptsache‹ folgen, verwandelt sich der bisherige ›Grundton‹ *b* in eine Art ›Leitton‹. Die Altflöten-Linie trägt auch dezentes d-Moll-›Aroma‹ in sich (*h* und *cis* dann als #VI und #VII; *b* bliebe *b*). Dieser neue, sanft zwischen h- und d-Moll pendelnde Frieden währt aber auch nicht lange, denn die doppelt oktavierten Trompeten tragen die nächste, auf *cis* und *gis* zentrierte Re-Tetrachord-Linie vor, die unser Ohr als cis- oder gis-Moll-Fragment interpretieren kann. Doch wie fügt sich dieses Fragment in die tonale Landschaft ein?

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Action rituelle des ancêtres (II,5)'. The first system, labeled 'Ziffer 130' and 'Ziffer 131', consists of two staves. The upper staff contains parts for 'Str., H., Perc.', 'E. H.', and 'Altfl.'. The lower staff contains parts for 'Fg., E. H., Va.' and 'etc.: Ostinato'. Annotations include 'Altfl.-Linie', 'Re-Tetrachord', and '›Moll-Tetrachord‹'. The second system, labeled 'Ziffer 132', consists of two staves. The upper staff is for 'Trp.' and the lower for 'Re-Tetrachord'. Annotations include 'Re-Tetrachord', 'oktaton. Feld = Funktion', and '›Moll-Tetrachord‹'.

Abbildung 14: es-Moll und Oktatonik (Funktion) in *Action rituelle des ancêtres* (II,5)

Wir haben es hier mit einer (um einen Ton) reduzierten Oktatonik zu tun; die beiden einander ergänzenden Re-Tetrachorde sind sowohl diatonischem als auch oktatonischem Material entnommen (Abb. 14). Wenn aber die Trompeten-Melodie sich zu Ostinato und Altflöten-Melodie gesellt, ist es um die Dominanz der letzteren geschehen; sie landet plötzlich im Hintergrund, was *h* als Schwerpunkt aufhebt und nun wieder stärker Bassstimmen und Trompeten miteinander verbindet. Je nach ›Richtung‹ unseres Ohres ist auch wieder die Auffassung eines um *b* gescharten Feldes möglich, so dass die neue Hauptmelodie mit *des-cis-b-as* gelesen werden darf.

Ähnlich wie im ersten Abschnitt des Satzes wird also eine ›Tonmasse‹ (hier allerdings ein oktatonisches Feld) in einer multiplen Perspektive betrachtet. Im Vergleich zur vorherigen ›Landschaft‹ klingt es klar dominantisch; Funktionsgrundtöne sind *b*, *cis* und *e* (*g* fehlt), die nur teilweise mit den scheinbaren, wenig eindeutigen *melodischen* Grundtönen übereinstimmen: Wir schwankten ja zwischen *b*, *h*, *cis*, *d* oder *gis*. Strawinsky leuchtet hier, anders als im ersten Abschnitt, keine Standard-Tonart aus, sondern ein Tonfeld mit funktionaler Qualität. Welcher Ton der Funktionsgrundtöne aber den Vorrang hat, ergibt sich nun fast von selbst: *b* steht in direktem Verhältnis zum ersten Taktdutzend des Satzes – als Grundton einer Funktion, nämlich der Dominante zu es-Moll.

In der umgekehrt gereichten ›Reprise‹ schließlich (ab Ziffer 138) wird die Funktion über *b* oder *g* mit einem Orgelpunkt *c* versehen, den ich als ›Kommentar‹ interpretiere, ähnlich wie Braque oder Picasso im Jahre 1912, als die analytische Phase des Kubismus allmählich ihrem Ausgang sich zuneigte, ihre Bilder sozusagen selbstreferenziell mit Zeilungsausschnitten abrundeten.

Jene Erkenntnisse über die Musik der *Action rituelle des ancêtres* werfen ein neues Licht auf die Relation harmonischer und melodischer Strukturen auch in anderen Teilen des *Sacre*. Verschiedene simultan-sukzessive Blickwinkel auf ein und dieselbe Sache (Zentraltöne, Tonfelder oder Tonarten) sind, wie bereits erörtert, Kennzeichen der tonalen Struktur des Werkes. Wenn also in *Les augures printaniers* (1,2) modal-mixolydische Melodik und angereicherte Funktionsakkorde den gemeinsamen Grundton es ausleuchten, so generieren sie zusammen ein mehrdimensionales Feld, das bei aller Gegensätzlichkeit von Vertikale und Horizontale als stimmig wahrgenommen wird, ähnlich wie unter den Händen eines Meisters wie Picasso die ungewohnten perspektivischen Verzerrungen und Zerstückelungen als stimmig wahrgenommen werden.

Der letzte Abschnitt von 1,2 wiederum präsentiert sich scheinbar in ›melodisch c-Moll‹, während der ›Referenzrahmen‹ des um *f* kreiselnden Basses im Verein mit der um *a* gruppierten Melodie allerdings mehr auf die ›akustische Tonalität‹ auf *f*¹⁰⁹ zu verweisen scheint.¹¹⁰ Vielleicht sind diese beiden Tonarten in diesem Abschnitt ›in eins‹ gesetzt. Dass dies nicht als bitonal wahrgenommen wird, hängt nicht nur mit dem identischen Tonvorrat der beiden ineinander gefalteten Tonarten zusammen. Ich meine, dass – je nachdem, *wie* oder ›von welchem Punkt aus‹ wir diese Stelle hören – sich uns das Tonmaterial anders erschließt, so als könne man das multiperspektivische Tongemälde ohne Einbußen auf den Kopf stellen: vielleicht der raffinierteste Kubismus im ganzen *Sacre*.

Es ist merkwürdig, dass – im Unterschied zur allseits bekannten Beziehung Schönbergs und seiner Schüler zum Expressionismus – die künstlerische Verwandtschaft des *Sacre*-Strawinsky mit den Werken des analytischen Kubismus so wenig zum Objekt eingehender Untersuchungen geworden ist.¹¹¹ Dem *Sacre* ist zwar vermutlich in den Bildenden Künsten kein Einzelwerk zur Seite zu stellen,¹¹² allerdings ist der *Sacre* selbst im Katalog seines Schöpfers einzigartig – worüber sich wohl alle Forscherinnen und Kommentatoren einig sind, wenn auch teilweise stillschweigend.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1975), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Assmann, Jan (2013), »The Cultural Memory of *Le Sacre du Printemps*«, in: *Avatar of Modernity – The Rite of Spring Reconsidered*, hg. von Hermann Danuser und Heidi Zimmermann, London: Boosey & Hawkes, 319–335.
- Baumann, Felix (2017), »Zwei- oder vieltonal. Ein Diskussionsbeitrag über die innere Mechanik der Klanggestaltung in Strawinskys ›Sacre du Printemps‹«, in: *Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: ConBrio, 81–124.

109 Bekanntlich startet die ›akustische Tonreihe‹ (nach Lendvai) auf der IV von ›melodisch Moll‹.

110 Ich danke Johannes Schild für diesen Hinweis.

111 Burde konstatiert allerdings: »Mag man Strawinskys Montagetechnik [...] kubistisch nennen – die Ästhetik Strawinskys ist es gewiss.« (1982, 386) Und sogar: »Strawinskys *Sacre* und Saties *Parade* galten als kubistische Werke.« (ebd., 376) Allerdings lässt sich nicht erhellen, wer was (und wann) zu dieser kubistischen ›Geltung‹ beigetragen haben könnte.

112 Tatsächlich gibt es nicht *das* kubistische Gemälde; es gibt ja nicht einmal *den* kubistischen Maler.

- Bernard, Jonathan W. (2013), »Le Sacre Analyzed«, in: *Avatar of Modernity – The Rite of Spring Reconsidered*, hg. von Hermann Danuser und Heidi Zimmermann, London: Boosey & Hawkes, 284–305.
- Bodamer, Konstantin (2011), »Albert Simon – ein ungarischer Autor«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/2, 335–349. <https://doi.org/10.31751/639>
- Boulez, Pierre (1979), »Strawinsky bleibt« [1953], in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übers. von Josef Häusler, Kassel: Bärenreiter, 163–239.
- Burde, Wolfgang (1982), *Strawinsky*, Mainz: Schott.
- Chua, Daniel K. L. (2007), »Rioting with Stravinsky. A Particular Analysis of the Rite of Spring«, *Music Analysis* 26, 59–109.
- Cross, Jonathan (1998), *The Strawinsky Legacy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dömling, Wolfgang (1982), *Strawinsky*, Reinbek: Rowohlt.
- Flamm, Christoph (2013), *Igor Strawinsky. Der Feuervogel – Petruschka – Le Sacre du Printemps*, Kassel: Bärenreiter.
- Forte, Allen (1978), *The Harmonic Organization of ›The Rite of Spring‹*, New Haven: Yale University Press.
- Fry, Edward (Hg.) (1966), *Der Kubismus*, Köln: DuMont.
- Ganteführer-Trier, Anne / Uta Grosenick (Hg.) (2009), *Kubismus*, Köln: Taschen.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Hill, Peter (2000), *Stravinsky – The Rite of Spring*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lendvai, Ernő (1993), *Symmetrien in der Musik*, Wien: Universal Edition.
- Metzinger, Jean (1966), »Kubismus und Tradition« [1911], in: *Der Kubismus*, hg. von Edward Fry, Köln: DuMont, 73 f.
- Meyer, Andreas (2013), »Disrupted Structures: Rhythm, Melody, Harmony«, in: *Avatar of Modernity – The Rite of Spring Reconsidered*, hg. von Hermann Danuser und Heidi Zimmermann, London: Boosey & Hawkes, 102–109.
- Ofenbauer, Christian (2016), »Zur Struktur der Harmonie im Schlussrondo von Igor Strawinskys ›Le Sacre du Printemps‹«, in: *Kürzen. Gedenkschrift für Manfred Angerer*, hg. von Wolfgang Fuhrmann, Ioana Geanta, Markus Grassl und Dominik Šedivý, Wien: Praesens, 423–444.
- Polth, Michael (2006), »Tonalität der Tonfelder«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1, 167–178. <https://doi.org/10.31751/210>
- Reutter, Hans Peter (2015), »Von der Formel zur Form. Analytische Ansätze zur Formbildung in Igor Strawinskys ›Le Sacre du Printemps‹«. <http://www.satzlehre.de/themen/01sacre.pdf> (18.11.2024)
- Scherliess, Volker (1982), *Igor Strawinsky – Le Sacre du Printemps* (= Meisterwerke der Musik, Bd. 35), München: Wilhelm Fink Verlag.
- Smalley, Roger (1969/70), »The Sketchbook of The Rite of Spring«, *Tempo* 91, 2–13.

- Souvtschinsky, Pierre (1982), »Das Wunder des ›Sacre du Printemps‹«, in: *Igor Strawinsky*, hg. von Heinrich Lindlar, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 35–43.
- Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through ›Mavra‹*, Oxford: University of California Press.
- Taruskin, Richard (2012), »Shocker cools into a ›rite‹ of passage«, *New York Times*, 14. September. <https://www.nytimes.com/2012/09/16/arts/music/rite-of-spring-cools-into-a-rite-of-passage.html> (18.11.2024)
- Tymoczko, Dmitri (2002), »Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration«, *Music Theory Spectrum* 24/1, 68–102.
- Van den Toorn, Pieter (1986), »Octatonic Pitch Structure in Stravinsky«, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von Jann Pasler, London: University of California Press, 130–156.
- Van den Toorn, Pieter (1987), *Stravinsky and ›The Rite of Spring‹. The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley: University of California Press.
- Whittall, Arnold (1982), »Music Analysis as Human Science? ›Le Sacre du Printemps‹ in Theory and Practice«, *Music Analysis* 1, 33–53.

© 2024 Andreas Winkler

Winkler, Andreas (2024), Polymodal oder multiperspektivisch? Analytische Überlegungen zu Strawinskys *Le sacre du printemps*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/2, 67–88. <https://doi.org/10.31751/1216>

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

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



eingereicht / submitted: 08/03/2022

angenommen / accepted: 05/02/2024

veröffentlicht / first published: 30/12/2024

zuletzt geändert / last updated: 13/02/2025

Tone-Clock Theory Explained

Mapping the Chromatic Tonalities

Jonathan Lindhorst

Die Tone-Clock-Theorie wurde erstmals 1982 vom niederländischen Komponisten Peter Schat (1935–2003) kodifiziert und anschließend von der neuseeländischen Komponistin Jenny McLeod (1941–2022) in ihrem unveröffentlichten Manuskript *Tone-Clock Theory Expanded: Chromatic Maps I & II* (1994) erweitert. Die Theorie fordert nicht nur ein radikales Umdenken in der Sichtweise auf posttonale Harmonik, sondern bietet auch einen einzigartigen neuen Ansatz für die zeitgenössische Komposition. Aufbauend auf der Arbeit von Komponisten und Theoretikern wie Arnold Schönberg, Olivier Messiaen und insbesondere Pierre Boulez sowie Allen Forte fungiert die Tone-Clock als Landkarte der gesamten Chromatik, abgeleitet aus zwölf bisher unentdeckten zwölftönigen chromatischen Tonalitäten, die ausschließlich auf ihren intervallischen Beziehungen beruhen. Trotz ihrer weitreichenden Implikationen bleibt die Tone-Clock-Theorie ein randständiges und wenig erforschtes Thema, von dem nur wenige wissen, dass es existiert, und noch weniger ihre Funktionsweise verstehen. Dieser Artikel soll einen Überblick über die grundlegende Funktionsweise der Theorie geben und eine klar verständliche Anleitung bieten, wie man sich mit diesem neuen harmonischen System beschäftigen kann.

First codified by queer Dutch composer Peter Schat (1935–2003) in 1982, and subsequently significantly expanded by New Zealand composer Jenny McLeod (1941–2022) through her unpublished manuscript *Tone-Clock Theory Expanded: Chromatic Maps I & II* (1994), tone-clock theory is not only a radical rethinking of post-tonal harmony, but also offers a unique new approach to contemporary composition. Building upon the work of composers and theorists such as Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen, and especially Pierre Boulez and Allen Forte, the tone-clock functions as a map of all chromaticism derived from twelve previously undiscovered twelve-tone chromatic tonalities that are based entirely around their intervallic relationships. Despite its far-reaching implications, tone-clock theory remains an obscure and under-researched topic, with few being aware of its existence, and even fewer understanding its operations at the time of writing. This article aims to give an overview of tone-clock theory's basic functionality and to offer a clear guide on how one can engage with this new harmonic system.

Keywords: Post-Tonal Theory, twelve-tone theory, pitch-class set theory, tone-clock theory, Peter Schat, Jenny McLeod

“There is a natural chromatic order, existing of itself, by virtue of the almighty power of Number. It belongs to all, and it can work for anyone” – Jenny McLeod, 1989¹

Tone-clock theory (TCT) is a recent and underexplored development in contemporary post-tonal harmony that functions as a map of twelve newly discovered chromatic tonalities, provides composers, improvisors, and theorists with an alternate framework through which to understand and engage with the entire chromatic realm, and leads to the creation of innovative compositional and analytical techniques. TCT is based upon the twelve notes of the chromatic scale, which are organized around a clock module with each ‘hour’ denoting

1 McLeod 1989.

a specific chromatic tonality based around their interval-classes (IC). These tonalities are established around twelve possible chromatic triads, or trichords, and can be used to generate, among other things, a series of non-repeating twelve-tone collections that are ordered by their ICs, known as ‘harmonic fields,’ through a transformational action called the ‘steering principle’ that establishes the harmonic character of each hour. The clock face itself functions as a map by which composers and improvisors can navigate each tonality for application in their creative work. One of the challenges when researching this theory is not only the lack of published material, but also that there are at least two identifiable versions of it, namely its original incarnation as codified by Dutch composer Peter Schat (1935–2003), sometimes referred to as ‘classic’ tone-clock theory,² and its expanded version by New Zealand composer Jenny McLeod (1941–2022), which has significantly more theoretical detail. The bulk of published research thus far has been focused on the original ‘classic’ version, while little has been written about expanded TCT.

As this is a new and developing harmonic system, it has existed in a state of flux since its codification. One of the reasons for its obscurity can be attributed to the fact that not only has little been written about it, but there has also been some disagreement over terminology, leading to confusion over its operations. Articles on this subject often employ differing systems of analysis depending on whether they are using either Schat’s approach, whose writings are often more vague, esoteric, and philosophical rather than scientific, or McLeod’s, which is much more specific and theoretically rigorous.

As TCT’s has its own unique terminology and notational system that relies heavily on a set of short-hand symbols, mostly involving Roman numerals, other theorists have sometimes attempted to hybridize it with established post-tonal concepts, most notably Forte’s pitch-class (PC) set theory, David Lewin’s transformational networks,³ or to invent their own terminology and means of analysis entirely.⁴ As such, this article has two primary purposes, namely to 1) clearly explain the theoretical workings, notational practices, and historical context of ‘classic’ tone-clock while touching on a few key concepts of McLeod’s expansion and 2) to compare the notational practices of these two systems and to establish a consistent terminology and analytical methodology. I will attempt to explain the functions of TCT using the terminology and processes of its founders and to show how it can function independently as a fully developed harmonic theory that does not need to be adapted to another. An understanding of these principles is also vital for any future analysis of tone-clock specific compositions, as well as any creative application to contemporary composition or improvisation.

HISTORY OF TONE-CLOCK THEORY

Since its official codification in 1982, there have only been two prominent practitioners of this theory in contemporary composition: Dutch composer Peter Schat and New Zealand composer Jenny McLeod. While it was Schat who developed the foundational principles of TCT, published in a series of articles that are collected in his book *De Toonklok* (1984), it was McLeod who vastly expanded it to encompass all of chromaticism, which she cata-

2 Baker 2022, 13.

3 See Ibarz 2015.

4 See Norris 2006.

logged exhaustively in her unpublished book *Tone Clock Theory Expanded: Chromatic Maps I & II* (1994). In doing so, she discovered new forms of modulation, tonal organization, and compositional practices specific to TCT, which she developed through her *24 Tone Clock Pieces* (1988–2004) for solo piano. Furthermore, her book also presents an alternative theoretical framework to Allen Forte’s PC set theory, as he outlined in *The Structure of Atonal Music* (1973). McLeod systematically examines each of Forte’s 220 PC sets and reframes their descriptions using Schat’s interval-based approach, while also cross-referencing each entry with other prominent chromatic theories, such as those of composers Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Milton Babbitt, and Iannis Xenakis.⁵

TCT was perhaps best described by McLeod in her introduction to the English language reprinting of Schat’s book *The Tone Clock* (1993) as a “twelve-note harmonic system [and] also a chromatic ‘map’, a tool providing a systematic and comprehensive view of the whole chromatic territory.”⁶ Composer and professor Michael Norris of the New Zealand School of Music at Victoria University of Wellington further defined it as “an attempt to develop a systematic approach to chromatic composition.”⁷

Schat, like McLeod, was a former student of Pierre Boulez, and was driven to move past the compositional methodologies of serialism by 1967, claiming that “the organization of all parameters in music was a compositional ‘dead end’ and refocused his efforts towards an interval-based system,”⁸ for which he laid out the premise in his essay *Circular Fragment of a Theory* (1966)⁹. Schat’s primary goal in the creation of the tone-clock was that it function not exclusively as a compositional methodology (as he hated “recipes of how to compose” finding them to be “mostly unreadable, boring, and always humorless”¹⁰), but as a map of new and unexplored chromatic tonalities, demonstrating “that there is a natural chromatic order [...] [that] belongs to all, and [...] can work for anyone.”¹¹ While the credit must go to Schat for originally codifying the foundational principles of TCT, it was McLeod who composed the first official piece of tone-clock music in 1968 with *Earth and Sky*. She makes this point in a footnote in her book, asserting that it was “the earliest pure tone-clock composition, whose organizational basis is consistently and broadly the steering of one hour by another, different hour,”¹² a claim that was corroborated by John Croft in his analysis of the piece in 1993.¹³ The reason for this is that as both Schat and McLeod had studied with Boulez, they had absorbed the same theoretical material that provided the basis for TCT’s development, resulting in the two strains of the theory developing parallel, yet independently of each other before their first meeting in 1987 at a conference in Louisville, Kentucky. While McLeod had worked with TCT creatively long before Schat, it was only in her early pieces, notably *Earth and Sky* and *Under the Sun* (1971), shortly after which she took an extended hiatus from composi-

5 Ibid., 75.

6 McLeod 1993, xiii.

7 Norris 2006, 74.

8 Ibarz 2015, 5.

9 See Schat 1993, 1–6.

10 Schat 2002.

11 Ibid.

12 McLeod 1994, 23.

13 Croft 1993, 20.

tion, returning to her work in the early 80's.¹⁴ When Schat introduced her to the systemic approach he had developed, she quickly recognized the same principles that provided the basis for these early works but as “there was next to no musical terminology with which to describe this material succinctly” she had “simply forgot what [she] had done.”¹⁵ It was Schat’s initial codification of TCT which inspired her to revisit her earlier work and begin developing her expanded theory.

Two important distinctions between TCT and previous approaches to twelve-tone composition are that 1) while “typically [TCT] uses all twelve chromatic pitches [...] it does not *have to*,”¹⁶ as it was designed to have a level of creative freedom that Schat felt was not possible within serialist methodologies and 2) whereas twelve-tone music is usually organized around individual pitches and related PC collections, TCT is instead based on the intervallic relationships between the pitches as ICs. This important distinction places TCT’s creative application more in line with Messiaen’s modes of limited transpositions than the tone rows of Arnold Schoenberg and the Second Viennese School.

BASIC PRINCIPLES OF TONE-CLOCK THEORY

In brief, the tone-clock is an organizational tool which maps out twelve chromatic tonalities and organizes them around a clock module by ‘hour,’ each based around one of twelve possible chromatic ‘triads’ (Forte’s ‘trichords’) that can be transposed (or ‘steered’) to generate a non-repeating twelve-tone harmonic field that defines that tonality. These chromatic triads are defined by their IC and ordered around the tone-clock from their smallest intervallic distance between pitches (in semitones) <1+1> to their largest <4+4>, each having a unique harmonic ‘flavour’ that defines their chromatic tonality. The fully mapped out clock module is referred to as either the ‘Zodiac of the Hours,’ or ‘Zodiac of the Tonalities,’ and displays graphical representations for each hour tonality that serve as a guide for composers (or improvisors) to navigate them in their creative work.

Although TCT has its theoretical roots in contemporary harmonic developments such as the serialist methodologies of Schoenberg, Webern, Boulez, and most importantly, Messiaen’s modes of limited transposition, Schat’s system avoids many of the strict transformational rules and terminology associated with these compositional and analytical approaches. For example, Schat and McLeod are adamant that these chromatic tonalities, and any other resulting collection, be referred to as ‘harmonic fields’ and not as ‘tone rows’ as they do not share the same ordering procedures associated with previous forms of twelve-tone music. McLeod reasons that twelve-tone rows “are conceived melodically and in which the order of the pitch classes [is] fixed as a series” whereas these twelve-tone harmonic fields “consist of four transpositions of a [triad], each of which may come in any order,” and furthermore, “the constituent pitch classes of each [triad] may also come in any order.”¹⁷

In her introduction to the English translation of Schat’s book, McLeod summarizes what it is about TCT that appealed to her:

14 See Meehan 2024.

15 McLeod 2016, 5.

16 Norris 2006, 74.

17 Ibarz 2015, 24.

I do find it particularly valuable as a point of reference, a sort of orientation-grid in an otherwise virtually uncharted sea of chromatic possibilities. But apart from that, what matters much more, are the principles that emerge here: the principle of deep-level harmonic symmetry; the concept of chromatic tonalities (in itself a stroke of genius) dependant on the chromatic triads (introducing the grouping principle, thence applicable to other groups of different sizes: intervals, tetrads, etc.); the principle of mobility – of the notes within the triad (or group), and the steering principle, the idea that different chromatic tonalities may generate one another. In these simple principles are enormous potential riches, for one can apply them in any direction one pleases [...] to create a virtually endless number of new harmonic fields, mixed or otherwise.¹⁸

While TCT can be a complicated subject, especially when dealing with McLeod's innovations, there are only five basic foundational concepts needed to understand Schat's version of it, namely the chromatic triads, hours, the clock module, steering, and the resulting harmonic fields. A summary of these five components and their relationships can be expressed as follows: a chromatic triad representing one of twelve hour tonalities, which are organized around a clock module, can be steered to create the full non-repeating twelve-tone harmonic field that expresses that tonality.

EARLY THEORETICAL DEVELOPMENT

Tone-clock theory has its roots in a variety of 20th century post-tonal theoretical techniques. As mentioned, its basis can be found in the dodecaphonic techniques of Schoenberg, as well as the atonal and early serialist works of the Second Viennese School, especially Webern's serial derivation technique. Schat's triads are identical to the trichords of Forte's PC set theory, while the concept of steering is derived almost entirely from Boulez and his pitch-class set multiplication technique.¹⁹

It should be noted that neither of these derivations were intentional. While Schat's "numbering and order of the triads are exactly the same as Forte's [...] [he] had no knowledge of or interest in set theory,"²⁰ and regarding steering, this was done subconsciously and Schat only realized it much later when McLeod pointed it out to him.²¹ The hour fields themselves and their functionality behave very much like that of Messiaen's modes,²² as they can be employed freely without any of the restrictions commonly associated with serialist composition.

Although previous composers (Webern in particular) had segmented their twelve-tone rows into four similarly constructed trichordal PC sets, none had "developed a compositional system that could easily manipulate unordered trichords to derive other materials," and Schat was determined to find a system that "would allow for the flexibility of unordered trichordal subsets within a twelve-tone composition while maintaining a coherent pitch-class relationship."²³

18 McLeod 1993, xxi.

19 For a more complete explanation of pitch-class set multiplication theory, see Heinemann 1988.

20 McLeod 1994, 8.

21 McLeod 1993, xix.

22 In addition to Boulez, McLeod also studied with Messiaen with whom she corresponded and received feedback from while developing her expanded system.

23 Ibarz 2015, 23.

THE CHROMATIC TRIADS

The twelve chromatic triads provide the basis for each of the twelve chromatic tonalities. Forte identifies these triads in *The Structure of Atonal Music*, although his organizational system and terminology differs greatly from Schat's and McLeod's. Before delving into specifics, it is important to clarify some terminology regarding the chromatic triads. While these three-note shapes are conventionally referred to as 'trichords' in post-tonal analysis, following Forte's labelling system, both Schat and McLeod favoured the term 'triad' instead, albeit each for different reasons. Schat, who made this discovery independent of Forte, came to his labelling system by arguing that "all triads [...] can be formed from three different notes within the twelve-note octave" and that "the triad is a (tone-)spatial creation, whose character changes fundamentally if the mutual relationship between the constituent notes changes."²⁴ McLeod's reasoning was more of a direct challenge to Forte's system, reasoning:

Since the term 'dyad' is often used to designate an interval, or group of 2 notes, I see no reason why the term 'triad' should not be extended to include any chromatic group of 3 notes, similarly 'tetrad' for a group of 4 notes, and so on ('pentad', 'hexad', 'heptad', 'octad', 'nonad', and 'decad'), in preference to the ungainly and somewhat illogical 'trichord', 'tetrachord', 'hexachord', etc.²⁵

In other writings on TCT, both 'trichord' or 'triad' have been used, depending on the author's purpose and overall adherence to the theory.

A fundamental conceptual difference between these two systems is that, whereas Forte organizes his sets using PCs, labelling each note with a number that stands in relation to a fixed or moveable 'doh' (see figure 1), Schat uses ICs and groups his triads based on the intervallic distance between each pitch when placed in their most compact form, referred to as their intervallic prime form (IPF) by McLeod (see figure 2), which can be viewed as being synonymous with Forte's 'normal order,' though not to be confused with his 'prime form,' which refers to a different principle. These intervallic distances are connected using a plus sign (+) in Schat's system (ex: <4+3>), and a hyphen (-) in McLeod's (ex: <4-3>). Schat's method will be favoured in this article.

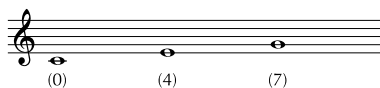


Figure 1: C major triad labelled in Forte's PC set theory system



Figure 2: C major triad labelled in the classic tone-clock system

IPFs are especially important in TCT, as all the triads and their resulting harmonic fields must first be in this form before they can be put into musical application. It was McLeod who related Schat's triads to Forte's PC set theory and developed four criteria for determining if a triad is in its IPF:

²⁴ Schat 1993, 57.

²⁵ McLeod 1994, 3.

1. the set must be in its most compact form;
2. the smallest interval comes first;
3. symmetrical forms are preferred over any asymmetrical forms; and
4. sets with fewest intervals are preferred²⁶

No IPF triad will exceed the intervallic distance of a perfect 4th (+5) between two pitches, as it will then become a rotation of another triad. This is also why there are only twelve chromatic triads to draw upon.

HOURS

Another integral part of TCT is the concept of ‘hours,’ each of which is representative of a chromatic tonality and is labelled by a Roman numeral. Every IPF triad is associated with a specific hour, and each of these hours has its own characteristic harmonic ‘flavour’ that relates to a familiar tonal sound (see figure 3).

Chromatic Hour I <1+1>	Scalar/Modal/Octatonic Hour II <1+2>	Atonal/Hexatonic Hour III <1+3>	Major Hour IV <1+4>
Atonal/Octatonic Hour V <1+5>	Diatonic/Whole Tone Hour VI <2+2>	Pentatonic/Minor Hour VII <2+3>	Lydian Hour VIII <2+4>
Quartal Hour IX <2+5>	Diminished Hour X <3+3>	Major/Minor Hour XI <3+4>	Augmented Hour XII <4+4>

Figure 3: The tone-clock hours in their IPF and corresponding harmonic ‘flavour’²⁷

Of the twelve hour triads, seven are asymmetrical (hours II <1+2>, III <1+3>, IV <1+4>, V <1+5>, VII <2+3>, VIII <2+4>, and XI <3+4>), and five are symmetrical (hours I <1+1>, VI <2+2>, X <3+3>, XII <4+4>, and IX <2+5>),²⁸ which is determined by whether it contains one or two separate ICs. If an hour IPF contains two different IC integers, such as hour III for example which has an IPF of <1+3>, it is considered asymmetrical. Meanwhile, if the hour IPF has two integers with the same IC, such as hour VI <2+2>, it is considered symmetrical (see figure 4).

Figure 4: Example of asymmetrical hour III <1+3> and symmetrical hour VI <2+2> triads

26 Ibarz 2015, 26.

27 After Norris 2017, 21.

28 Hour IX is an anomaly compared to other symmetrical hours, as it can present as minor <2+5>, major <5+2>, or symmetrical <5+5>.

Just as with tonal harmony, asymmetrical hour triads have a minor and major version, which is determined by the ordering of the ICs. If the smallest number comes first, it is minor, and the inversion would be major. In asymmetrical hours, the minor version is always the IPF.

McLeod developed the system for indicating the nature of these triads by simply labelling them with a lower case 'm' for minor, an upper case 'M' for major, and have neither for a symmetrical triad (see figure 5). Schat did not notate whether a triad was minor or major in his analyses, only its related Roman numeral hour. McLeod notes that "it was enough for him that the two were in the same hour."²⁹

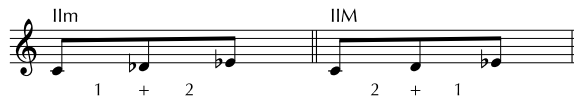


Figure 5: Minor triad IIm <1+2> and major triad IIM <2+1> in IPF

THE CLOCK MODULE

Schat organized his triadic hours graphically around a clock module which appear clockwise in order of smallest IPF (1+1) to largest (4+4), labelling them with Roman numerals I-XII. Each hour is accompanied by a graphical representation of the entire harmonic field, which is derived by drawing the hour triad in its IPF and the corresponding three subset transpositions including the necessary transposed inversions (using the 'steering principle') required to complete the harmonic field (see figure 6).

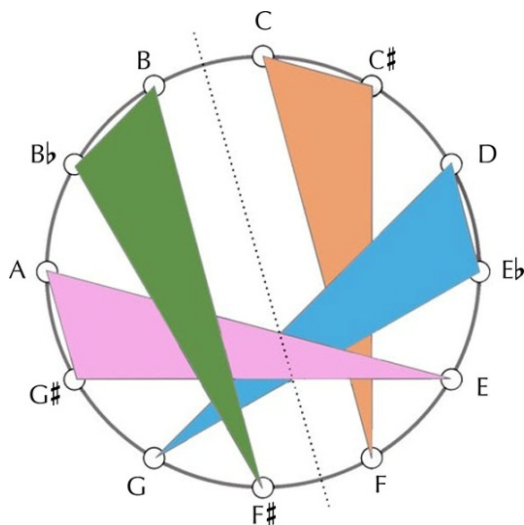


Figure 6: Triad IV <1+4> IPF and three transpositions on clock face³⁰

When this process is applied to all twelve hours, it generates the twelve unique visual representations that produce the 'Zodiac of the Hours'³¹ (see figure 7)³².

29 McLeod 2016, 6.

30 After Norris 2017, 45.

31 Also referred to as the 'Zodiac of the Twelve Tonalities.'

32 Hour X <3+3> is an anomaly in this system and can only be fully steered as three tetradic sets as opposed to four triadic sets. A fuller explanation is given in the "Hour-Groups and Harmonic Fields" section.

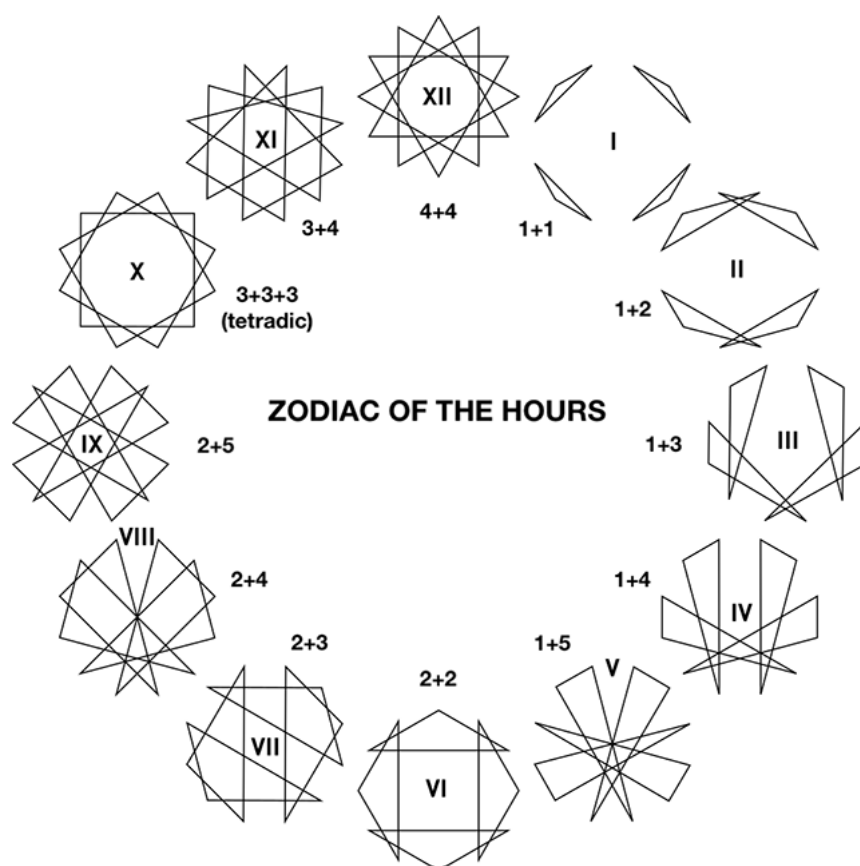


Figure 7: The Zodiac of the Hours³³

STEERING

An essential component for generating the complete chromatic tonalities is an operation which Schat developed and identified as ‘the steering principle.’ This transpositional action directs, or ‘steers,’ one hour triad by another hour tetrad, both in IPF, to create the complete non-repeating twelve-tone harmonic field that defines a chromatic tonality. McLeod expands this concept beyond merely producing the pure hour tonalities and argued that this operation promotes unlimited growth in music since “any given note has the power to generate [...] a group of notes”³⁴ and can be used to interpret and generate traditional tonal material. Consider, for example, a typical tonal I-IV-V progression in C Major. Within the context of TCT, these three major triads would be identified as belonging to hour XI <3+4> and are presented in their major form of <4+3>. The steering relationship between these three triads becomes clearer when they are ordered in perfect fourths (or five semitones) away from each other, with the dominant and subdominant triads encircling the tonic. These three hour XII <4+3> triads are in fact steered by the symmetrical version of hour IX <5+5> to generate this familiar field, albeit ordered in their IPF form and not in a typical cadential pattern (see figure 8). The IPF of each individual triadic subset XII <4+3> is labelled below, and the larger steering group of IX

33 After McLeod 1994, 113.

34 McLeod 1989.

<5+5> is labelled above. The TCT notation for this figure is XIM/IX [G], which will be explained in more detail shortly.

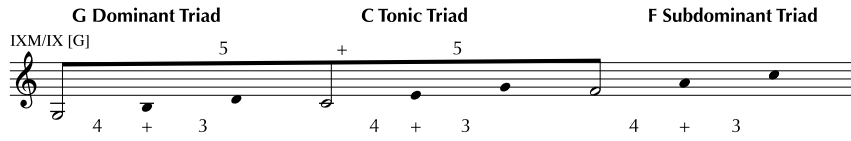


Figure 8: A I-IV-V progression in C major presented as the tone-clock harmonic field XIM/IX [G]

This figure is representative of a typical TCT harmonic field figure. There are two notational variations used to demonstrate the steering relationships. In this version, which emphasizes the larger steering shape, the white notes represent the steering pitches, and the black, un-beamed notes are the embedded triads in their IPFs. In the other variation, which will be favoured in this article, beams separate each set within a larger beamed steering structure. In McLeod’s expansion, steering can also be used freely to create a harmonic field of any size, number of sets, and IC combinations.

TONE-CLOCK NOTATION

At this point, a brief explanation of TCT steering notation is required. Note how the example below is labelled as II/VIII^{m4} [C] (see figure 9).

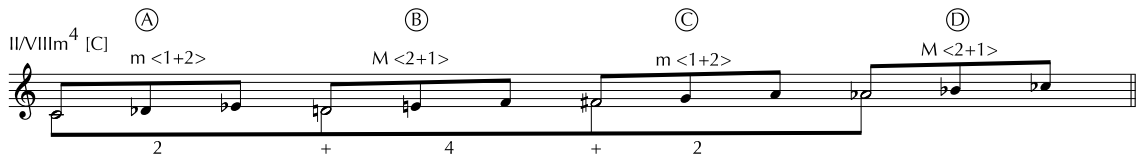


Figure 9: Full chromatic tonality of II/VIII^{m4} [C]

The first Roman numeral refers to the hour being multiplied through transposition, or steered, the second is the steering hour, and the slash (/) separating them is the operational symbol for ‘steered by.’ The hour being steered, hour II, has an IPF of <1+2> and, as this is a representation of the harmonic field of a fully steered chromatic tonality of an asymmetrical hour, there must be a mix of both the minor and major versions to achieve the full non-repeating twelve-tone harmonic field. As both are used, the Roman numeral II is not followed by either an ‘m’ or ‘M,’ whereas steering hour VIII, being asymmetrical and presenting in one specific form, is followed by a lowercase ‘m’ to indicate it’s IPF of <2+4>. The superscript number after the Roman numeral refers to the size of this collection of steering pitches (known as an hour-group), in this case a 4, meaning tetrad. This could be applied to a larger-hour group of any size, such as a superscript 5 for pentad, or 6 for hexad. In the construction of these larger asymmetrical hour-groups, the numbers that make up the IPF alternate, so for example, a III^{m4} would be spelled out as <1+3+1>, while III^{m5} would be <1+3+1+3> and so forth. McLeod labels these as ‘Oedipus groups,’ “because they ‘limp along.”³⁵ This is only one of a number of larger hour-group forms that McLeod identifies and utilizes in her compositions, which will be explained later. Finally, the PC set that the field originates from is stated in brackets, for example [C]. In

35 McLeod 1994, 10.

this figure, the subsets of the full harmonic field are labelled A-D, as the identification of each set becomes important during both composition and analysis.

HOUR-GROUPS AND HARMONIC FIELDS

When a chromatic hour triad is expanded to a larger set, or even if that set has intervallic properties that are immediately identified as belonging to that hour, they fall into a general category which McLeod defines as ‘hour-groups.’ More specifically, an hour-group is “any intervallic form (intervals stacked, without note-repetitions) which can be interpreted as belonging within a single chromatic hour.”³⁶ One such hour-group of paramount importance to the generation of the chromatic tonalities is the expanded hour symmetrical tetrad (ST).

To generate a full chromatic hour tonality, one hour triad is steered by a ST version of another. Schat explains, “the relationship between the triads within the different tonalities (hours) can be expressed as tetrads from another tonality,”³⁷ effectively transposing the triad three times to produce the twelve-tone harmonic field: “a pitch-class set of modulo 12, from which a composer may freely manipulate not only the order of the ‘sub-fields,’ or constituent [triads], but also the order of the pitch classes contained within each [triadic] ‘sub-field.’”³⁸ For example, hour VI $\langle 2+2 \rangle$ is steered by tetrad $Vm^4 \langle 1+5+1 \rangle$ to produce all twelve PCs (see figure 10). This is necessary to have all four separate triadic subsets that function as segments of the larger harmonic field.



Figure 10: Hour triad VI $\langle 2+2 \rangle$ steering by tetrad $Vm^4 \langle 1+5+1 \rangle$

In the above figure, hour VI $\langle 2+2 \rangle$ is a symmetrical hour and therefore has only one possible IPF. However, as mentioned previously, if one is to steer an asymmetrical hour, such as hour III $\langle 1+3 \rangle$, one must have an even distribution of both minor and major triads to generate the complete tonality. The ordering of the minor and major triads follows no consistent pattern across the hours and is unique to each steering, though there must be two instances of both qualities to retain symmetry. For example, in III/VII m^4 the harmonic field follows an (m,m,M,M) sequence, meaning that subsets A and B are minor, while subsets C and D are major. However, in hour V $\langle 1+5 \rangle$ steered by hour IIM $^4 \langle 2+1+2 \rangle$ the ordering is an alternating (m,M,m,M) making subsets A and C minor, and subsets B and D major (see figure 11). There are only four possible variations of this pattern, the two mentioned previously and additionally (M,m,M,m), and (M,M,m,m).³⁹

36 Ibid., 9.

37 Schat 1993, 83.

38 Ibarz 2015, 35.

39 These patterns are not typically notated for the chromatic tonalities, as it is expected that one would memorize them. However, in the expanded theory, the use of ‘m’ or ‘M’ to indicate ordering is used when generating unique fields.

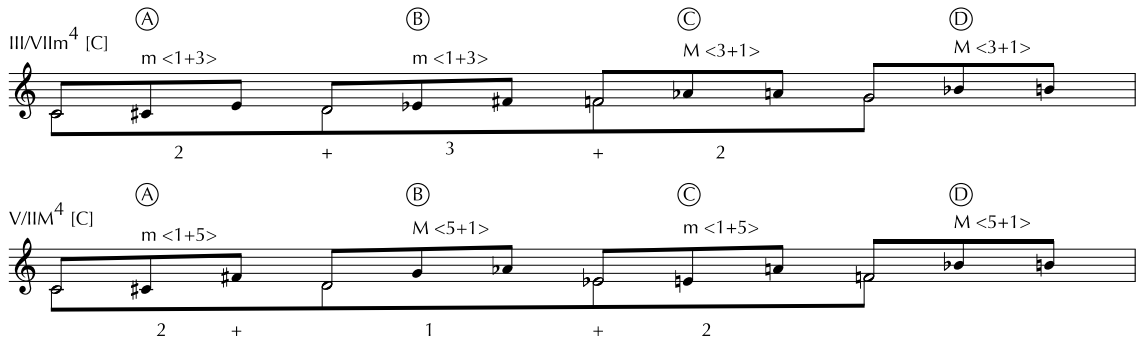


Figure 11: Example of different triadic quality ordering in fields III/IIIm⁴ and V/II⁴

The number of steering possibilities to generate the complete tonality will vary across hours. For example, while hour II <1+2> has only one possible steering of hour VIII^{m4} <2+4+2>, hour VIII <2+4> has four potential steerings, namely hours III^{m4} <1+3+1>, III^{M4} <3+1+3>, IV^{M4} <4+1+4>, and XI^{M4} <4+3+4>, with each variation having a possible twelve transpositions (see figure 12).

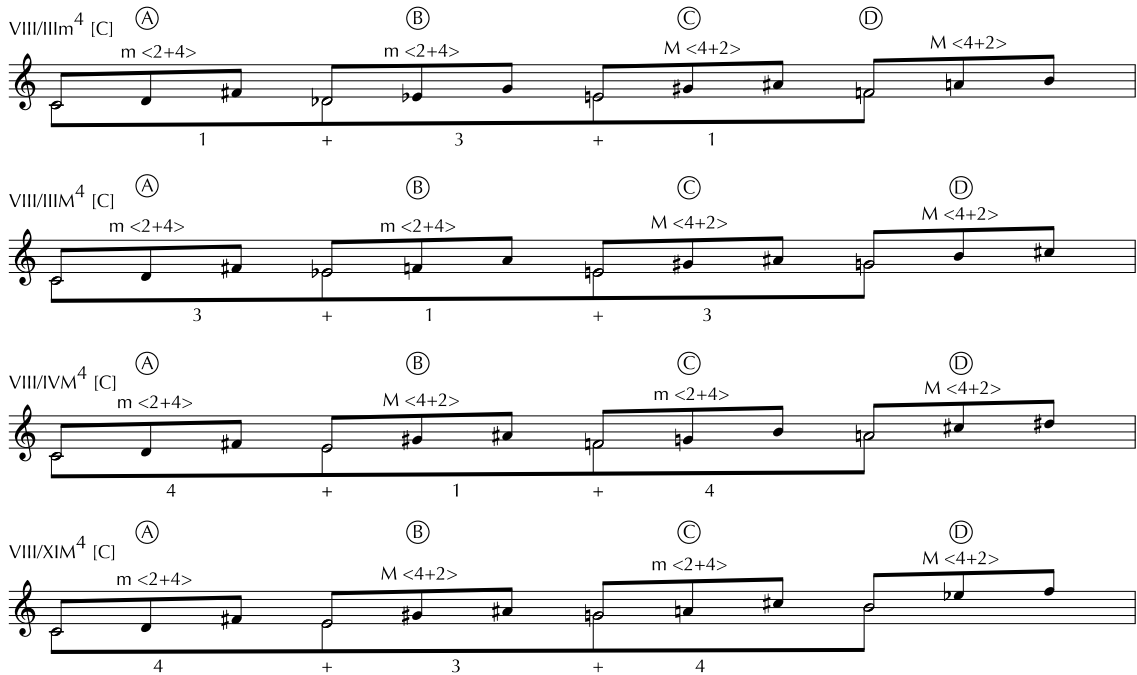


Figure 12: All possible steerings of hour VIII <2+4> chromatic tonality

In total, Schat identified a total of twenty possible steerings for the full tone-clock with McLeod expanding the list to twenty-eight (see table 1), each yielding a field that has either three, six, or the twelve transpositions, except for hour XII <4+4>, which has zero transpositions. Just as with the hour triads, these fields must be presented in their IPF.

Hour	Number of Steerings	Steering Hour-Group(s)
I <1+1>	1	X ⁴ <3+3+3>
II <1+2>	1	VIII ^{m4} <2+4+2>
III <1+3>	3	V ^{m4} <1+5+1> VII ^{m4} <2+3+2> IX ⁴ <5+5+5>
IV <1+4>	4	VI ⁴ <2+2+2> VIII ^{m4} <2+4+2> X ⁴ <3+3+3> (2 variations)
V <1+5>	1	IIM ⁴ <2+1+2>
VI <2+2>	2	V ^{m4} <1+5+1> X ⁴ <3+3+3>
VII <2+3>	1	VIII ^{m4} <2+4+2>
VIII <2+4>	4	III ^{m4} <1+3+1> IIIM ⁴ <3+1+3> IVM ⁴ <4+1+4> XIM ⁴ <4+3+4>
IX <2+5>	3	II ^{m4} <1+2+1> VIII ^{m4} <2+4+2> X ⁴ <3+3+3>
X ⁴ <3+3+3>	1	I <1+1> (exception)
XI <3+4>	2	VI ⁴ <2+2+2> VIII ^{m4} <2+4+2>
XII <4+4>	5	I ⁴ <1+1+1> IIM ⁴ <2+1+2> V ^{m4} <1+5+1> VII ^{m4} <2+3+2> X ⁴ <3+3+3>

Table 1: Table of all tone-clock hour chromatic tonalities and their steerings

There is one anomaly in Schat’s system, and that is the case of hour X <3+3>, a natural diminished triad in tonal harmony. It is impossible to create a four-set triadic harmonic field in this hour, therefore Schat’s solution was to make an exception and have this chromatic tonality present as three hour X⁴ <3+3+3> tetrads steered by an hour I <1+1> triad (see figure 13).



Figure 13: Full steering of hour X <3+3> as a tetradic X⁴/I [C]

Excluding the tetradic hour X <3+3>, there are twenty-seven possible steerings to achieve the full harmonic fields of the remaining eleven triadic chromatic tonalities. When accounting for all possible transpositions, this yields a total of 176 variations (see figure 14).

Figure 14: Twelve-note triadic tone-clock tonalities (in stave notation from [C])⁴⁰

As some of the hour tonalities share the same steering hour, these ICs can be used as pivot points to ‘modulate’ between related chromatic tonalities through their shared steering PCs. For example, both hour II <1+2> and hour VII <2+3> share the common steering of hour VIII^m <2+4+2> (see figure 15).

Figure 15: ‘Modulation’ of hours II <1+2> and VII <2+3> by VIII^m steering

40 After McLeod 1994, 132.

DEEP-LEVEL STEERING

Thus far, all steering examples have been cases of ‘surface-level’ steering. However, as any PC or IC set can generate new material by functioning as a steering point, this opens the door to multiple levels of steering, known as ‘deep-level’ steering. This process is used to preserve relationships of the various steering levels, while also allowing the composer greater creative flexibility to organize a piece at multiple structural levels. This means that the steering principle is not only used to generate a twelve-tone harmonic field, but also a network of interrelated material that can support a larger work. This allows for multiple transpositions of subset fields within a single larger steering structure.

Consider the following example, where the hour II triad <1+2> is steered by its native symmetrical tetrad $VIII m^4$ <2+4+2>, which then becomes a superset that undergoes a deeper-level steering along hour $IIIM$ <3+1>, resulting in three transpositions of the initial hour II <1+2> harmonic field. This would be notated by adding an additional steering symbol and the deep-level steering IC, presenting in this case as $II/VIII m^4/IIIM$ (see figure 16).

Figure 16: Deep-level steering field of $II/VIII m^4/IIIM$ [C]

Figure 16: Deep-level steering field of $II/VIII m^4/IIIM$ [C]

The above example has three levels at play:

1. The surface-level steering which provides the basis for the example is generated from hour II <1+2/2+1> steered by hour $VIII m^4$ <2+4+2> (see figure 17a).
2. The second level of steering of $VIII m^4$ <2+4+2> by $IIIM$ <3+1> (see figure 17b).
3. The third, or in this instance, the ‘deep-level steering hour’ of $IIIM$ <3+1> (see figure 17c).

Figure 17a: Surface-level steering of $II/VIII m^4$ [C]

Figure 17a: Surface-level steering of $II/VIII m^4$ [C]

Figure 17b: Second-level steering of $VIII m^4/IIIM$ [C]

Figure 17b: Second-level steering of $VIII m^4/IIIM$ [C]

Figure 17c: Deep-level steering hour $IIIM$ <3+1> [C]

Figure 17c: Deep-level steering hour $IIIM$ <3+1> [C]

This process can continue for as long as the composer wishes to achieve the desired musical result.

McLeod later expanded the use of steering by positing that any hour-group of any size (or any IC set for that matter regardless of content) could be steered by another without any consideration for repeated pitches or if all twelve PCs are even present. This implies that “the groups and sub-groups involved may be of any size, and the level of ‘unorderedness’ of freedom of movement within a group and subgroups may be of any degree desired.”⁴¹

This concludes the overview of the basic principles and operations within Schat’s version of TCT. McLeod’s expansion of his basic premise (i. e.: hour triad *steered* by hour tetrad = complete harmonic field of a chromatic tonality) is considerable, and while there is certainly not enough space to properly address all her ideas in this paper, a few key concepts will be examined.

TONE-CLOCK THEORY’S EXPANSION

The first key conceptual difference between Schat’s ‘classic’ TCT and McLeod’s expansion is that, whereas Schat primarily conceived of it as a tool for generating the full non-repeating twelve-tone fields as material for his compositions, McLeod embraced the principle that “anything can steer anything,”⁴² opening it up to a larger realm of harmonic possibilities. This allowed McLeod to reframe all of Forte’s PC sets as IC sets in their IPFs and analyze them according to their intervallic makeup and relationship to the chromatic tonalities, identifying structural properties and interwoven connections that Forte did not, leading to the categorization of larger hour-group fields of up to ten PCs, as well as the creation of a concise labelling system for asymmetrical groups that have more than two ICs and are not considered hour-groups. Additionally, she developed various transformational methodologies to build new chromatic networks, discovering new relationships between the PC sets that are only apparent through this intervallic framework. Creatively, this led to new compositional techniques which she refined during the process of writing her *24 Tone Clock Pieces* for piano.

EXPANDED NOTATIONAL PRACTICES

Both Schat and McLeod consistently apply a similar system for notating the triadic hour tonalities, but when dealing with fields that cannot be easily categorized as such, their approaches for labelling become very different. For one thing, Schat was less precise in his notation, as he did not distinguish between major or minor triads and did not give the starting PC of his fields. Also, while both composers conceived of pitch collections that contained more than two ICs as a “combination of smaller hour-groups,”⁴³ Schat always prioritized Roman numerals while McLeod would simply notate the ICs in bold numbers. Furthermore, another vital addition by McLeod that both Schat and Forte overlooked was to indicate the starting PC of the figure by including it within brackets, such as [C], or

41 Jenny McLeod, direct letter to author, July 30th, 2022.

42 McLeod 2016, 12.

43 McLeod 1994, 9.

using the Forte PC number within a moveable ‘doh’ system when just giving the overall shape for easy transposition, such as [0]. This simple addition is a key development that provides a more complete picture of the intervallic shape being discussed and greater ease in transposition and creative application.

The divergence between these two approaches has resulted in differing methodologies of TCT analysis, usually dependent on whether the theorist’s approach is based on either Schat’s or McLeod’s and is sometimes made even more confusing by attempts to fold TCT into another theoretical discipline, such as PC set theory, which is not always a compatible match. Examples of both methods will be given, though McLeod’s will ultimately be favored.

ASYMMETRICAL TETRADS AND SYMMETRICAL PENTADS

One example of such a discrepancy would be an asymmetrical tetrad (AT), wherein the ICs do not correspond to a direct Roman numeral hour labelling. In keeping with Schat’s method of viewing everything through this lens, the ‘classic’ TCT approach would be to view an AT as two combined triads that must be built from a shared IC which acts as pivot point, such as in the case of hours IV <1+4> and VIII <2+4> which share an IC of 4 and can therefore be combined. In Schat’s approach, the resulting tetrad would be labelled as a combination of Roman numerals IV+VIII <1+4+2> or as VIII+IV <2+4+1> depending on the ordering of the ICs. To clarify this further, Canadian theorist Erik Fernandez Ibarz proposed the addition of the symbol ‘AT’ before the numerals (see figure 18).

Figure 18 shows two musical staves. The first staff is labeled 'ATIV+VIII' and contains a sequence of intervals: 1, +, 4, +, 2. The second staff is labeled 'ATVIII+IV' and contains a sequence of intervals: 2, +, 4, +, 1.

Figure 18: Asymmetrical tetrads ATIV+VIII <1+4+2> and ATVIII+IV <2+4+1>

Conversely, McLeod would notate these two collections simply as an IC set with the use of bold numbers. Therefore, ATIV+VIII would instead be labelled as **142**, and ATVIII+IV as **241**.

McLeod keeps the Roman numeral labelling when dealing with symmetrical pentads (SP), identifying this as an important hour-group that deserves shorthand notation. Just as with an ST, an SP consists of an intervallic palindrome where a triad’s ICs are inverted and can be expressed in either its major or minor form (see figure 19).

Figure 19 shows two musical staves. The first staff is labeled 'SPVIIIm [C]' and contains a sequence of intervals: 2, +, 3, +, 3, +, 2. The second staff is labeled 'SPVIIM [C]' and contains a sequence of intervals: 3, +, 2, +, 2, +, 3.

Figure 19: Symmetrical pentads SPVIIIm <2332> and SPVIIM <3223> [C]

Schat’s insistence that all tone-clock fields must generate all twelve PC’s, keeping with his concept of TCT as a tool for twelve-tone composition and that it be expressed exclusively using Roman numerals, runs into major problems when dealing with pitch collections that do not correspond directly to a chromatic tonality. He attempts to solve this issue with the concept of ‘composite tonalities,’ wherein one could combine multiple hours

through a shared or mixed steering tetrad to form a greater variety of twelve-tone fields, though notating this with Roman numerals quickly becomes unwieldy and imprecise. Furthermore, his focus on full twelve-tone collections omits a large selection of chromatic possibilities. McLeod's abandoning of these limitations and replacement of the Roman numerals with bolded IC integers solves this issue, allowing for free movement within all of chromaticism. This led to the cataloguing of collections known as larger hour-groups that, while related to a given chromatic tonality, do not follow Schat's established steering patterns and are not easily expressible using Roman numerals.

LARGER HOUR GROUPS

Larger hour-groups are more complex collections of ICs that are still clearly identifiable as belonging to a specific chromatic tonality. It is also important to note here that some of these collections expand past the octave limit, and function as a specific ordering of a pitch-class set to achieve a particular harmonic character and could be presented also in their IPF. In fact, some of these groups will even include repeated pitches to fully follow their pattern, such as hour VII <2+3> for example, which when fully expanded to the point of complete repetition will have two instances of each pitch. McLeod distinguishes most of these groups by their size, hour, intervallic structure, major or minor when applicable, and as symmetrical or asymmetrical. It is at this point in the system where she largely leaves Schat's Roman numeral-based approach behind in favor of her intervallic labelling methodology as she felt that "fancy roman names [...] for every possible form of hour-group [would] only confuse the issue."⁴⁴ The exception to this is the case of expanded 'Oedipus' groups, which as mentioned earlier, McLeod would categorize as the expansion of an asymmetrical hour beyond a triad wherein the ICs follow an alternating pattern.

These 'Oedipus' groups can continue to generate larger hour-groups up until the IC sequence repeats itself, which is different for each hour. For example, an hour II <1+2> Oedipus group can be expanded to a maximum of eight PCs, while hour III <1+3> has only six (see figure 20). McLeod referred to these completely expanded hour complements as "full-grown hourly tonalities."⁴⁵

Figure 20 displays four musical staves, each representing a different hour-group in C major. The first staff is labeled $IIIm^8 [C]$ and shows a sequence of notes with intervals of 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1 below it. The second staff is labeled $IIM^8 [C]$ and shows a sequence of notes with intervals of 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 below it. The third staff is labeled $IIIIm^6 [C]$ and shows a sequence of notes with intervals of 1, 3, 1, 3, 1 below it. The fourth staff is labeled $IIIM^6 [C]$ and shows a sequence of notes with intervals of 3, 1, 3, 1, 3 below it.

Figure 20: 'Full-grown hourly tonalities' of hour-groups $IIIm^8$, IIM^8 , $IIIIm^6$, and $IIIM^6 [C]$

While none of the other examples of larger hour-groups are expressed with Roman numerals, McLeod does however categorize four distinctive symmetrical hour-group confi-

44 *Ibid.*, 12.

45 McLeod 2023, 4.

gurations which she identifies as “‘Gemini’ groups, the ‘greater Geminis,’ the ‘Gemini triplets,’ and the ‘Oedipus twins’ respectively.”⁴⁶ As these larger hour-groups can be conceived of as a combination of two or three smaller sets, repeated pitches are allowed, and the intervallic consistency is prioritized. Each follows their own pattern that can be applied to any asymmetrical hour tonality. In table 2, the given ICs are in hour II <1+2> to demonstrate how these patterns change, and these are translated into stave notation in figure 21 below.

Larger Hour-Group	Minor	Major
Gemini	121-121	212-212
Greater Gemini	1221-1221	2112-2112
Gemini Triplet	121-121-121	212-212-212
Oedipus Twin	1212-2121	2121-1212

Table 2: Larger hour-group formations in hour II <1+2>

Figure 21 displays eight musical staves in two columns, illustrating larger hour-group formations in hour II <1+2> for both Minor and Major modes. Each staff is labeled with its hour-group name and IC, followed by a musical notation with intervals indicated by numbers and plus signs below the notes.

- Minor Mode (Left Column):**
 - IIm Gemini (121-121 [C]):** 1 + 2 + 1 + 1 + 2 + 1
 - IIm Greater Gemini (1221-1221 [C]):** 1 + 2 + 2 + 1 + 1 + 2 + 2 + 1
 - IIm Gemini Triplet (121-121-121 [C]):** 1 + 2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2 + 1
 - IIm Oedipus Twin (1212-2121 [C]):** 1 + 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2 + 1
- Major Mode (Right Column):**
 - IIM Gemini (212-212 [C]):** 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2
 - IIM Greater Gemini (2112-2112 [C]):** 2 + 1 + 1 + 2 + 2 + 1 + 1 + 2
 - IIM Gemini Triplet (212-212-212 [C]):** 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2
 - IIM Oedipus Twin (2121-1212 [C]):** 2 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 2

Figure 21: Hour II <1+2> larger hour-groups in stave notation

Thus far, all the examples given have been hour specific. As this can be potentially limiting from the standpoint of harmonic diversity in one’s music and doesn’t account for many basic shapes within tonal music, it is of course necessary to expand the scope of TCT to beyond just the chromatic tonalities. While Schat tried to rectify this with his concept of ‘composite tonalities,’ ultimately it is McLeod’s more flexible approach of allowing for the steering of a collection of any size or intervallic shape by another that allows for these harmonic possibilities and is a key aspect of her expansion.

46 McLeod 1994, 12.

MCLEOD'S CHROMATIC MAPS

McLeod's book, *Tone Clock Theory Expanded: Chromatic Maps I & II*, which is primarily a reframing of Forte's *The Structure of Atonal Music*, provides comprehensive entries on every one of his PC sets through two separate charts; Chromatic Map 1: IPF Chart and Chromatic Map 2: Array Steering (AS) Chart. In both, McLeod uses Forte's PC set names to organize her entries and includes some of the same information while providing additional insights absent from Forte's book. Her impetus for creating these maps was driven by her position that Forte's prime forms fail to properly consider "the structural properties of the groups, which are really what distinguish one group from another in the mind of a musician."⁴⁷ For example, while Forte's entries include the interval vector, telling us how many instances of each interval occurs in a set, it does not tell us where they occur, making them perhaps mathematically useful for a theorist, but "unsatisfactory to work with practically,"⁴⁸ while McLeod's AS map solves that issue. By combining Schat's chromatic triads with her own intervallic labelling system, McLeod provides the reader with a comprehensive view of all possible intervallic possibilities within a given PC set that can easily be translated into stave notation. Ultimately, McLeod's goal was to offer a comprehensive overview of the entire chromatic system that was simplified, economical, and most importantly, practically useful in creative application, especially as she found set theory to be "unreadable to most [composers]."⁴⁹

Chromatic Map 1, the IPF Chart, provides detailed entries on each PC set and identifies any connections it has to tone-clock specific sets and pre-existing harmonic systems. It is organized in row entries with each column denoting a separate aspect of the PC set, such as any existing name for the collection or subscale relationship it may have, its IPF, its TCT names if applicable, any other identities it may have, an interval array, hour triad array, its chromatic complement, and its mode subset (referring to Messiaen's modes of limited transposition). She will also note if it has a relationship to an established shape from another post-tonal theorist, such as one of Babbitt's all combinatorial hexads, or Xenakis' sieve theory. While this information is obviously beneficial for analysis, it is also practically useful for composition, as it lays out clear relationships between one PC set to others and lists the possible forms it can take (see figure 22).

Chromatic Map 2, the AS Chart, is particularly useful for creative application, because as just mentioned, it provides the exact location of each intervallic or hour triad subset located within a given PC set, using only the tone-clock notation that has been discussed previously (see figure 23).

47 Ibid., 6.

48 Ibid., 4.

49 Ibid., 2.

Existing Name (Section of)	PC Set	TC Name & IPF	Other Identities	Interval Array	Triad Array	Mode Subset	H C	Chromatic Complet
(chromatic scale)	6.1 (12)	I ⁶ 11111	all-combinatorial TC: I, II, III, VI DT: I+IV, II+VII	543210	464202 200000	-----	1	same
	6.2	11112	TC: III DT: I+II, I+V, I+VIII II+VI, II+VII, II+VIII II+X, III+IV, VI+VII	443211	353112 220100	7	2	inversion
	6.3 [Z36]	11121	DT: I+V	<u>433221</u>	243321 310100	7	4	6.36 [Z3] 31111
	6.4 (12) [Z37]	11211	-----	<u>432321</u>	224422 220000	3,7	3	6.37 [Z4] **411114
	6.5	11131	TC: VIII DT: I+III, I+V, II+IV, II+V, III+V, IV+V, IV+XI, V+X, VII+IX	422232	222350 121110	4,7	2	inversion
	6.6 (12) [Z38]	11311	11511 TC: IV, V, VIII DT: I+IV, I+V, I+VIII I+IX, IV+V, IV+IX, V+IX, VIII+IX	<u>421242</u>	202460 222000	4,7	3	6.38 [Z6] 41114
Mode 5 (Messiaen)	6.7 (6)	11411	**141-141 <i>fourth-hour gemini subscale</i> 114-114, 14114 all-combinatorial TC: I, IV, V, IX DT: V+VIII	420243	200480 042000	4,7	1	same (Mode 5)
	6.8 (12)	21112	all-combinatorial 12521 TC: II, IV, VI, VII DT: I+IX, II+XI, III+VIII	343230	242202 402020	-----	1	same
	6.9	11122	TC: IV DT: I+VI, I+IX, II+V, II+VII, II+VIII, III+XI V+VII, VI+IX, VII+VIII	342231	231222 322010	7	2	inversion
	6.10 [Z39] 2nd hour	12112	-----	<u>333321</u>	134212 121120	3,7	4	6.39 [Z10] 21113
	6.11 [Z40]	11212	DT: VI+VIII	<u>333231</u>	133221 312110	7	4	6.40 [Z11] 32111
	6.12 [Z41]	11221	DT: III+IV, IV+XI	<u>332232</u>	121252 221110	6,7	4	6.41 [Z12] 23111
	6.13 (12) [Z42]	II ^m ⁶ 12121 oedipus	21512 TC: III, VIII DT: II+III, II+V, II+VII, II+VIII III+V, III+VII, V+X, VII+VIII, VII+X, VIII+X	<u>324222</u>	044040 220220	2,7	3	6.42 [Z13] 31113
	6.14	12113	4th hour: 41441 TC: IV DT: I+IV, II+III, II+XI, III+VII, III+XI, IV+IX, VI+XII, VII+XI	323430	124401 201041	3	2	same (exception)

Figure 22: Example of Chromatic Map I (IPF Chart)⁵⁰

50 Ibid., 49.

	6.7 Mode 5 11411	6.8 21112	6.9 11122	6.10 [Z39] 12112	6.11 [Z40] 11212	6.12 [Z41] 11221	6.13 [Z42] 12121 IIIm	6.14 12113	6.15 11213	6.16 13112	6.17 [Z43] 11231	6.18 11321	6.19 [Z44] 12131
1	Vm ⁴	1 [2]	1	IIIIM	IIIIm	Vm	X	IIIIM	IIIIm	IVM	VM [7]	VM [7]	XIm
2	6	IIIM ⁴	122	VI [1]	VIIIm	VI	3 [1]	2 [1]	2	2 [4]	2	5	[1]
3	--	VI	2	IIIIm	IIIm [1]	3 [1]	IIIm ⁴	IVm	IIIm [1]	4 [1]	3 [1]	3 [2]	IIIIm
4	6 [2]	3	2 [1]	IIIm	1	2	3	441 [4]	441 [4]	441 [4]	XII	5 [8]	144 [3]
5	Vm ⁴ [7]	IX [2]	IX [2]	5 [7]	IX [2]	Vm [1]	6 [1]	XIM [8]	4 [8]	IVM [8]	VM [2]	142 [7]	IVM [3]
6	1	--	[1]	[1]	[1]	1	1	--	[2]	[0]	1 [1]	1 [1]	[1]
I 1-1	6	1 [2]	1	[3]	[0]	[0]	--	[3]	[0]	[4]	[0]	[0]	--
IIIm 1-2	--	2 [2]	2	4	3 [1]	[1]	3	[0]	[1]	[5]	[1]	--	[0]
III 2-1	--	2	[0]	[1]	[2]	[4]	3 [1]	[1]	[2]	--	--	[5]	[1]
IIIIm 1-3	--	[3]	[1]	3	1	[0]	3	4	IIIIm	4	[0]	[1]	3
IIIIM 3-1	--	[0]	--	1	[1]	--	3	1	[1]	[1]	[4]	--	4
IVm 1-4	6 [1]	[2]	2	[0]	[0]	[1]	--	3	[0]	[0]	[7]	5 [7]	4 [3]
IVM 4-1	6 [2]	[0]	--	[0]	[0]	[2]	--	4 [8]	4 [8]	IVM [8]	[8]	[8]	5 [3]
Vm 1-5	Vm ⁴	--	[1]	--	[1]	Vm	6	--	--	[0]	6 [1]	6 [1]	[7]
VM 5-1	Vm ⁴ [7]	--	[7]	[7]	[7]	6 [1]	6 [1]	--	[8]	[0]	VM [2]	VM [2]	[7]
VI 2-2	--	3	2 [1]	2 [1]	[0]	2	--	[1]	[0]	[4]	[0]	--	--
VIIIm 2-3	--	2	[0]	--	2	[2]	[1]	[3]	[0]	--	[2]	[0]	--
VIIIM 3-2	--	2	2	[0]	[2]	[1]	[1]	[0]	--	[1]	--	[2]	--
VIIIIm 2-4	6	--	[1]	[1]	--	[0]	[1]	--	[2]	[6]	[2]	--	[1]
VIIIM4-2	6 [2]	--	[1]	[1]	[1]	[0]	[0]	--	[8]	[0]	[8]	5 [8]	--
IX 5-5	6 [2]	5 [2]	5 [2]	[7]	5 [2]	[2]	--	[3]	--	[8]	[2]	5 [2]	[3]
X 3-3	--	--	--	[1]	[1]	[1]	1	--	[2]	--	[1]	[2]	[1]
XIm 3-4	--	[0]	[0]	[0]	--	--	[0]	4 [1]	4 [1]	4 [1]	[1]	[5]	1
XIM 4-3	--	[0]	--	[0]	[0]	[0]	[0]	5 [8]	[1]	[1]	[0]	[1]	4 [8]
XII 4-4	--	--	--	--	--	--	--	[0]	[0]	[0]	[0]	--	[0]

Figure 23: Entry for PC set 6.14 from Chromatic Map 2 (Array Steering Chart)⁵

51 Ibid., 85.

In this chart, the PC sets, which are each labelled by their IPF, are organized in columns, and are divided into two sections: the interval array and the triad array. The top 6 rows are the interval array and show where each individual instance of intervals 1–6 (semitone to a tritone) can be found in the overall PC set. The second section shows every instance of an hour triad that can be generated within the sets. The entries themselves are indicative of the steering IPF that will generate these fields. For example, the highlighted entry 6.14 from figure 24 lists IIIM for IC 1. That translates to their being a dyadic field of two PCs separated by a semitone occurring along a steering pattern of <3+1> from pitch [0]. The entry below it for IC 2 (a whole tone) has the symbol 2 [1], meaning the steering set contains only two PCs separated by a whole tone, and the bracketed [1] indicates where the pattern originates from in that PC set, or from [D♭] if [0] equals [C]. The entry for IC 4 reads 441 [4], showing an IC set that cannot be notated with just a Roman numeral so she uses her intervallic labelling system. The bracketed [4], as before, indicates that PC starting point for the IC set. If [0] is assumed to be [C], then beginning from PC [4] (or [E] in this transposition), a steering field of [E, G♯, C, D{{bvorz}}] is generated for the dyadic subset of IC 4. In the triad array section of this chart there are entries that contain only a bracketed PC number, such as the entry for hour I <1+1>, meaning that there is only one instance of that chromatic triad within the PC set and it occurs from PC [1] (or [C♯]). Finally, entries with two dashes [--] simply indicate that the IC class is not present within a PC set. With a good understanding of this notational system, this entry is easily translated into stave notation (see figure 24).

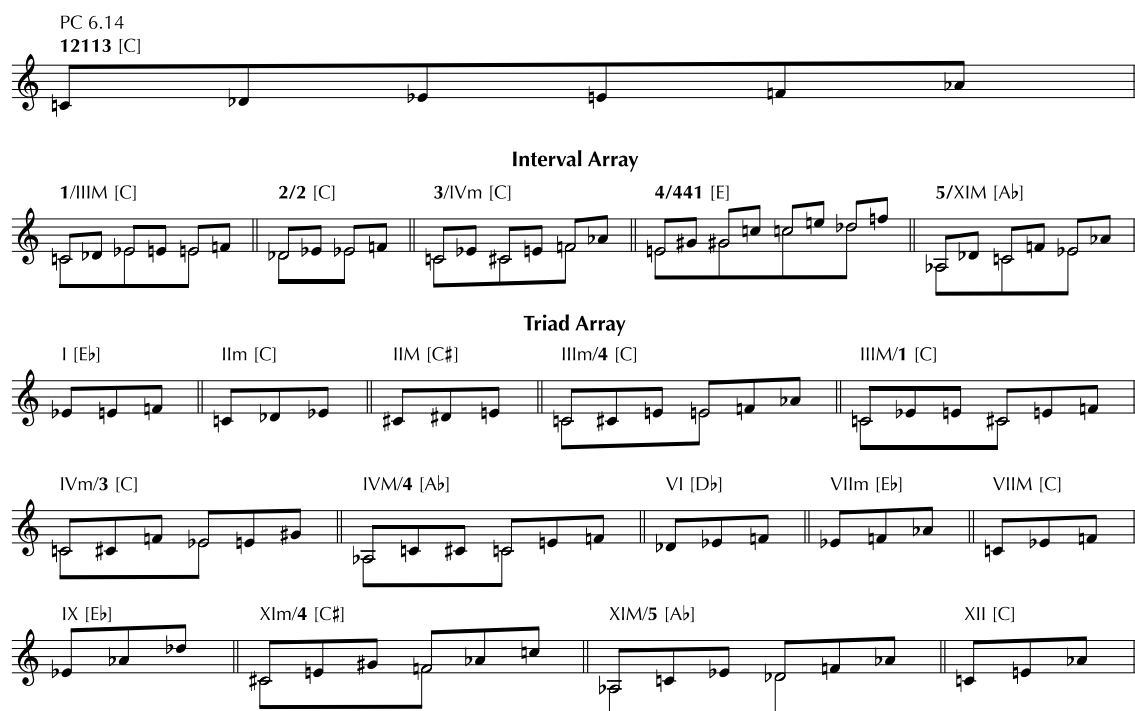


Figure 24: Array Steering chart entry for PC set 6.14 in stave notation from C [0]

In working with her expanded concept of TCT, McLeod was able to discover many other relationships between the chromatic tonalities and individual PC sets that can only be perceived and properly analyzed through this framework. This led to the development of numerous other harmonic networks including ‘anchor-forms,’ ‘anchor remainders,’ ‘multiple-nature hour-groups,’ ‘intrinsic spin networks,’ and ‘binding networks,’ which in turn

led her to innovative new compositional techniques. The material on these topics is substantial and must be reserved for a separate article.

CRITICISMS OF TONE-CLOCK THEORY

When Schat first published his treatise, it was met with substantial skepticism from both his compositional peers and the theoretical establishment, despite it being tested and verified by composer and theorist Rokus de Groot through a series of articles in the Dutch musicological journal *Key Notes*. McLeod also faced pushback from her community, such as while receiving praise for her *24 Tone Clock Pieces* from her former teacher New Zealand composer Douglas Lilburn, he added that he “hoped they weren’t anything to do with ‘that system.’”⁵² Due to Schat’s status as an already controversial ‘activist/composer,’ he has received the bulk of the criticism, and not always undeservedly due to some of the inherent limitations and problems of his ‘classic’ TCT which are mentioned above. In a review of the English reprinting of *The Tone Clock* for *Tempo* magazine, critic Malcom Miller points out that “the restriction to triads is itself artificial and unnecessary” and notes that “Schat’s chromatic universe nevertheless falls short of symbolizing a harmonic Utopia” but is rather a “partial glimpse into a far richer universe of possibility.”⁵³

Another harsh review of Schat’s work came from musicologist Richard Toop who wrote that “Peter Schat’s ‘tone-clock,’ which in my opinion produced one nice piece - *Canto General* - and then nothing of more than parochial interest.”⁵⁴ Likewise, composer Morten Feldman was openly critical of the system to Schat’s face during a symposium in Darmstadt on tonality in 1984 when, in an argument during a public forum, he insisted that “you need a more matching relationship between pitch, timbre, register, instrument [...] I can’t write a note unless I know its instrumentation, its register, its shape in context, and neither should you.”⁵⁵ This lack of ‘global’ considerations can be a problem for many composers looking for inspiration from a new system, though it should be noted that both Schat and McLeod hint at potential rhythmic applications of TCT, but do not elaborate on that point.

Dutch saxophonist and composer Dick de Graaf mentions a major rhythmic problem built into this system, namely its “three-ness, or more precisely: the predominant presence of three-note groupings”⁵⁶ in his 2017 Doctoral thesis *Beyond Borders: Broadening the Artistic Palette of (composing) Improvisers in Jazz*. A major part of his thesis concerns the application of TCT to jazz improvisation and composition, and his focus is on the work of American saxophonist John O’Gallagher who introduced Schat’s theoretical principles to the jazz community through his book *Twelve Tone Improvisations: A Method for using Tone Rows in Jazz* (2013), (though not as TCT, as he prefers to simply identify the ‘rows’ using their IC classes rather than with Roman numerals and makes only brief references to the theory itself). Like Schat, O’Gallagher is primarily concerned with the chromatic triads, which he refers to as trichords, and their ability to generate the full

52 McLeod 2016, 11.

53 Miller 1994, 52–53.

54 Toop 2010, 96.

55 Dominick 1985, 284.

56 See de Graaf 2017.

harmonic fields of the chromatic tonalities, which he just refers to as twelve-tone rows. Consequently, the criticisms Schat received from Miller regarding his obsession with the triads can also apply to O’Gallagher’s jazz approach. De Graaf goes on to suggest some rhythmic solutions and even brings up the work of Dutch composer and organist Gerrit de Marez Oyens who “came up with the idea to divide the Tone Clock’s twelve rows into three tetrachord segments,”⁵⁷ rearranging the chromatic tonalities into three sets of four PCs, which is certainly possible in some cases, but not all.

McLeod herself noted many of these shortcomings and viewed them as a byproduct of Schat’s insistence on following his own “strict tone clock rules” which led to “absolutist thinking”⁵⁸ that ultimately limited him creatively. Schat in fact was “extremely surprised” by McLeod’s music, asking her in a letter “how do you use it so freely?!”⁵⁹ Her expansion sought to address many of these problems, and the argument can be made that she was successful, as her version of TCT is far more comprehensive than his. Wide-spread dissemination of TCT also remains an issue. The greatest challenges with bringing TCT into greater usage and awareness stem largely from a) the lack of research on the subject, b) the differing methodologies for terminology, notation, and analysis, and c) that pedagogical approaches for teaching it as either an analytical framework, a compositional tool, or as a basis for jazz improvisation are either in very early stages of development or non-existent.

PRACTICAL APPLICATION IN CONTEMPORARY MUSIC AND JAZZ

Examples of TCT’s creative application are still largely limited to the works of Schat and McLeod, though its reach and influence has slowly increased. McLeod’s *24 Tone Clock Pieces* for piano remains one of the most accessible and influential series of compositions using this system, while everything Schat composed from the early 1980’s until the end of his life can also be categorized as a tone-clock work, such as *Genen*, Op. 47 (2000), *De Hemel*, Op. 37 (1990), and his opera *Symposium* (1988).⁶⁰ An essential aspect of TCT’s practical application, as opposed to previous forms of twelve-tone or serialist composition, is that there is a complete freedom of ordering and use of repeated pitches. While both McLeod and Schat organize the harmonic material in their compositions to make the individual sets obvious, this is not mandatory and can function exclusively as an organizational tool for the composer. Schat writes at length on his website about how he had conceived of TCT as a reaction to serialist compositional methodologies which he found to be “unmusical.”⁶¹

Interestingly, while there are only a handful of contemporary classical composers who have openly worked with TCT, such as New Zealand composers Leila Adu-Gilmore or Michael Norris, it has largely been taken up by jazz musicians. McLeod herself felt that

57 De Graaf 2017, 124.

58 McLeod 2016, 10.

59 Ibid.

60 While a thorough analysis of these pieces would be helpful in illuminating the practical application of TCT, there is unfortunately not enough space in the current article, though this will be examined in subsequent articles. See McLeod 2016 for the most comprehensive explanation of her compositional practices published to date.

61 See Schat 2002.

this was a natural evolution for this system, writing in her introduction to the English reprinting of *The Tone Clock* that she could “see it as an avenue for the more adventurous jazz spirits as well, one or two of whom indeed are not so far from it even now.”⁶²

There exists in the Netherlands a tradition of applying TCT concepts to jazz improvisation dating back to the late 90’s through the early experimentations of Dutch bassist Theo Hoogstins, and it has recently been championed by saxophonist Jasper Blom, who even released a tone-clock-based tribute record to Schat entitled *Polyphony 3* (2023). Outside of the Dutch jazz scene, the most influential practitioner of tone-clock improvisation and composition is John O’Gallagher, who while teaching at the Birmingham Conservatoire in the UK had a direct impact on fostering this approach amongst young musicians in the UK jazz scene, and whose book has influenced improvisers around the world.⁶³

CONCLUSION AND FUTURE RESEARCH

The primary purpose of this paper is to give an overview of TCT, its history and theoretical mechanics, as well as to provide an explanation of its notational system and terminology in the hope of stimulating an interest among composers and researchers. A further purpose is to stress the value of Jenny McLeod’s expansions in the discourse of TCT, as she is often omitted in articles in favor of Peter Schat. While this is largely understandable since her book *Tone Clock Theory Expanded: Chromatic Maps I & II* was never officially published, her contributions to TCT are substantial and need to be recognized. This is a considerable task and deserves to be addressed separately in future articles.

Nevertheless, this article barely scratches the surface of TCT’s creative applications in both contemporary classical composition and in jazz. Currently TCT remains a largely obscure and under-researched subject, though that is changing. In fact, more has been written about TCT in the last decade than the previous 30 years, and while it is still a small, developing field with diasporic bases in Europe, New Zealand, and North America, each with its own terminology and usage, it is undeniable that TCT is growing in influence and application. Theorists, composers, and jazz improvisors around the world, increasingly from a younger generation, are adopting TCT into their creative and academic work to the point where it is now imperative that a coherent terminology along with consistent educational sources understandable to non-academic musicians be created and disseminated. Ultimately, this rich and growing field deserves serious consideration and study by practicing musicians as well as academics.

Finally, it should be stressed that in addition to its numerous applications to composition and improvisation, TCT offers post-tonal theorists a new methodology for analysis which promises unique insights beyond that of Forte’s PC set theory and paves a vast avenue of research ripe for exploration. However, it is important to remember that TCT is not meant to replace, but rather expand upon, pre-existing creative and analytical practices. It offers a new framework for musical thought and a map of the complete chromatic realm, the purpose of which is first and foremost to function as a tool for making and understanding music. Its utility will become more evident as composers and improvisers

62 McLeod 1993, xxiv.

63 See O’Gallagher 2013 for more information on how TCT has been translated to jazz and adapted for technical instrumental practice.

continue to develop it further through their own creative work. As Schat wrote: “The tone clock theory can only be judged when it’s heard!”⁶⁴

REFERENCES

- Baker, Shamus Adam. 2022. “Tonality Re-Framed: The Tone Clock as Gateway to Expanded Tonality.” Master’s thesis, University of Waikato.
- Croft, John. 1993. “Earth and Sky: The Music.” *Music in New Zealand* 22: 20–24.
- Dominick, Lisa R. 1985. “Darmstadt 1984.” *Perspectives of New Music* 23/2: 274–291.
- Forte, Allen, 1973. *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press, 1973.
- Graaf, Dick Pieter de. 2017. “Beyond Borders: Broadening the Artistic Palette of (Composing) Improvisers in Jazz.” PhD thesis, Leiden University.
- Heinemann, Stephen. 1988. “Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice.” *Music Theory Spectrum* 20/1: 72–96.
- Ibarz, Erik Fernandez. 2015. *Peter Schat’s Tone Clock: The Steering Function and Pitch-Class Set Transformation in ›Genen‹*. Master’s thesis, University of Ottawa.
- McLeod, Jenny. 1993. “Introduction.” In *The Tone Clock*, by Peter Schat. New York and Milton Park: Routledge, xi–xxvii.
- McLeod, Jenny. 1994. *Tone Clock Theory Expanded: Chromatic Maps I & II*. Wellington, New Zealand: Victoria University of Wellington School of Music.
- McLeod, Jenny. 2016. [Liner Notes]. “24 Tone Clock Pieces: A Commentary and Memoir.” In *24 Tone Clocks*, Michael Houstoun, Diedre Irons. Rattle Records, RAT-DO66. compact disc.
- McLeod, Jenny. 1989. “The Tone Clock.” *Peter Schat’s Personal Website*. Last modified 2002. <https://www.peterschat.nl/clockwise.html> (17 Oct 2024)
- McLeod, Jenny. 2023. “WHAT ARE ‘TONALITIES’: Tone Clock, Diatonic and Otherwise,” In *Tonalities [Jenny to Nain]*, from the personal collection of Norman Meehan.
- Meehan, Norman. 2024. *Jenny McLeod: A Life in Music*. Wellington: Te Herenga Waka University Press, 2023.
- Miller, Malcom. 1994. “Review of *The Tone Clock*, by Peter Schat.” *Tempo* 188: 51–53.
- Norris, Michael. 2006. “Crystalline Aphorisms: Commentary and Analysis of Jenny McLeod’s *Tone Clock Pieces I-VII*.” *CANZONA* 26/47: 74–86.
- Norris, Michael. 2017. “Introduction to Tone-Clock Theory.” *MMASS Lecture 1 – Tone-clock theory*. Victoria: University of Wellington. From Michael Norris’ Personal Website. <https://www.michaelnorris.info/downloads/mmass1.pdf> (17 Oct 2024)
- O’Gallagher, John. 2013. *Twelve Tone Improvisations: A Method for using Tone Rows in Jazz*. Mainz: Advance Music.

64 Schat 2002.

- Schat, Peter. 1993. *The Tone Clock*. Translated by Jenny McLeod. New York and Milton Park: Routledge.
- Schat, Peter. 2002. "VIII Clockwise: Introduction to a Harmonic Theory" *Peter Schat's Personal Website*. Last modified 2002. <https://www.peterschat.nl/clockwise.html> (17 Oct 2024)
- Toop, Richard. 2010. "Chapter 4: Against a Theory of Musical (New) Complexity." In *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, edited by Max Padison, Irène Deliège. London: Routledge, 89–97.

© 2024 Jonathan Lindhorst (jonathan.lindhorst@mail.mcgill.ca)

Schulich School of Music, McGill University

Lindhorst, Jonathan. 2024. "Tone-Clock Theory Explained: Mapping the Chromatic Tonalities." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/2, 89–116. <https://doi.org/10.31751/1217>

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



eingereicht / submitted: 18/02/2024

angenommen / accepted: 25/07/2024

veröffentlicht / first published: 30/12/2024

zuletzt geändert / last updated: 30/12/2024

Studie zur Harmonielehre an Hochschulen und Universitäten im deutschsprachigen Raum und im internationalen Vergleich

Andreas Feilen, Christina Schnauß, Mark Gotham

Der Artikel stellt das Ergebnis einer explorativen Datenerhebung zu Inhalten und Terminologie im Harmonielehreunterricht vor. Lehrende an deutschsprachigen Hochschulen und Universitäten wurden zu den von ihnen im Unterricht verwendeten Lehrwerken und Fachbegriffen befragt. Der internationale Vergleich gebräuchlicher Termini wie auch das Korpus häufig verwendeter Lehrwerke bestätigen erstmals datenbasiert, dass der Harmonielehreunterricht im deutschsprachigen Raum traditionell geprägt ist.

This article presents the results of an exploratory data collection on content and terminology in the field of *Harmonielehre*. Teachers at German-speaking colleges and universities were asked about the textbooks and terminology they use in their harmony lessons. The international comparison of common terms as well as the corpus of frequently used textbooks reveal that harmony teaching in German-speaking countries remains largely traditional.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: explorative Datenerhebung; exploratory data collection; Harmonielehre; harmony; Terminologie; terminology

EINLEITUNG

Immer wieder zeigt sich in verschiedenen Kommunikationssituationen innerhalb der internationalen Arbeitsgruppe aus englisch- und deutschsprachigen Musiktheoretiker:innen am Institut für Musik und Musikwissenschaft der *Technischen Universität Dortmund*, dass die Verständigung über Fachtermini besondere Schwierigkeiten birgt. So illustriert der sowohl in der englischen wie in der deutschen Fachsprache verwendete Begriff ›parallel‹ in besonderer Weise die sprachlichen Diskrepanzen. Dient er im Deutschen zur Beschreibung der parallelen Dur- und Molltonart (z. B. C-Dur und a-Moll), so nutzt man ihn im Englischen zur Bezeichnung für die auf demselben Grundton basierenden Dur- und Moll-Tonarten respektive -Akkorde. Somit entspricht der englische Begriff *parallel* dem deutschen Terminus ›Varianttonart‹ (z. B. C-Dur und c-Moll); der deutsche Begriff der ›Paralleltonart‹ hingegen ist als *relative key* zu übersetzen.

Für den Terminus *modal mixture* ist hingegen keine eindeutige Übersetzung ins Deutsche möglich. Auch wenn dieser Begriff in der englischen Harmonielehretradition zum Standardvokabular gehört, existiert in der deutschen Lehrtradition keine adäquate Übersetzung und somit auch kein eigenständiger Begriff. Zwar behandelt die deutsche Lehre Teilaspekte dieses musiktheoretischen Begriffs, doch gibt es keinen expliziten thematischen Oberbegriff wie *modal mixture*¹ – wenn überhaupt, wird der Begriff in Lehrwerken jüngerer Datums direkt aus dem Englischen adaptiert.

1 Siehe dazu später den Abschnitt »Vergleich von englisch- und deutschsprachiger Terminologie am Beispiel von *modal mixture*«.

Ein weiteres Beispiel ist der englische Begriff *texture*. Die offensichtliche deutsche Übersetzung ›Textur‹ wäre sicherlich geeignet, auch im Deutschen die harmonische sowie rhythmische Struktur von Musik zu beschreiben, doch handelt es sich dabei um keinen etablierten Begriff in der deutschen Fachliteratur bzw. -sprache.² Alle deutschen Entsprechungen, die im Sinne eines Oberbegriffs zusammenfassend dasselbe musikalische Phänomen beschreiben, bilden eher Umschreibungen als einen festen *terminus technicus*.³

Darüber hinaus fällt beim Vergleich von englisch- und deutschsprachigen Lehrwerken auf, dass in den englischsprachigen Büchern ein bestimmter thematischer Aufbau dominiert: So differenziert man konsistent zwischen *diatonic harmony* und der darauf aufbauenden *chromatic harmony* – eine Kategorisierung, die zwar auch in der deutschen Lehrliteratur inhaltlich und strukturell nachvollzogen, aber nicht in dieser strengen Systematik durchgeführt wird. Obschon man harmonische Phänomene der *chromatic harmony*, so etwa das prominente Beispiel des ›Neapolitanischen Sextakkords‹, problemlos auch mit deutschen Fachbegriffen definieren kann – hauptsächlich wird man oberbegrifflich von alterierten Akkorden sprechen –, ist diese strenge thematische Einteilung in der deutschsprachigen Lehrliteratur nicht gegeben.

Ziel des vorliegenden Artikels ist es, mittels einer explorativen Datenerhebung zu konkretisieren, was zunächst nur in Fachgesprächen in Lehre und Forschung an der *TU Dortmund* debattiert wurde. Die stichprobenartige Sichtung von musiktheoretischer Lehrliteratur der lokalen Bibliothek unterstrich die Diskrepanzen zwischen musiktheoretischen Begriffen in der deutschen und englischen Lehrtradition. Selbstredend ist die in Dortmund verfügbare Literatur nicht unbedingt repräsentativ für den gesamten deutschsprachigen Raum: So ergibt sich das Problem, dass für den deutschsprachigen Raum bislang noch keine Erhebung der am häufigsten benutzten Musiktheorielehrwerke vorgelegt wurde, während im US-amerikanischen Raum bereits aktuelle Studien über die am häufigsten verwendete Lehrliteratur im Bereich der Musiktheorie existieren. Die Studie von Barbara Murphy und Brendan McConville aus dem Jahr 2017 gibt einen umfangreichen Überblick zu diesem Thema.⁴ Diese Ergebnisse sollen in Teilen als Vergleichsgröße für eine statistische Erhebung und Evaluation der am häufigsten verwendeten Lehrliteratur im deutschsprachigen Raum dienen. Auf den Ergebnissen aufbauend, geht es im Abschnitt »Vergleich von englisch- und deutschsprachiger Terminologie am Beispiel von *modal mixture*« um die Differenzen zwischen englisch- und deutschsprachigen musiktheoretischen Termini im Fach Harmonielehre, also um die Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede in beiden Lehrtraditionen.

2 Im häufig verwendeten (vgl. dazu Murphy/McConville 2017) englischen Lehrwerk *Music in Theory and Practice* von Bruce Benward und Marilyn Saker findet sich folgende Definition: »The term texture refers to the way the melodic, rhythmic, and harmonic materials are woven together in a composition. It is a general term that is often used rather loosely to describe the vertical aspects of music.« (2008, 145) Die Autoren betonen den Nutzen der Verwendung des Oberbegriffs *texture*: »Although density and range are usually described in relative terms, the description of texture type is much more precise. A number of texture types occur from time to time, but the most common are monophonic, polyphonic, homophonic, and homorhythmic.« (ebd., 147)

3 Eine Ausnahme bildet Reinhard Amons *Lexikon der Harmonielehre*. Amon verwendet den ins Deutsche übertragenen Begriff ›Textur‹, verweist aber auf die Herkunft aus der englischen Fachsprache. Wie auch im Englischen differenziert er die verschiedenen Texturtypen: monophon, homophon, akkordisch-homorhythmisch, Dreiklangsbrechungstextur, kontrapunktisch, polyphon. Er betont die besondere Bedeutung des »Harmonischen Rhythmus« im Zusammenhang der Textur (vgl. 2005, 108).

4 Murphy/McConville 2017.

DIE EXPLORATIVE DATENERHEBUNG

Um einen aktuellen Überblick über Lehrinhalte und verwendete Lehrwerke im Bereich Musiktheorie zu erlangen, wurde eine explorative Datenerhebung durchgeführt. Im Rahmen der Umfrage wurde ein Verteiler mit nahezu 500 E-Mail-Adressen von Musiktheorielehrenden an Universitäten und Hochschulen im deutschsprachigen Raum (Deutschland, Österreich, Schweiz) generiert. Mithilfe einer ausführlichen Online-Recherche wurden öffentlich zugängliche E-Mail-Adressen von Lehrenden zusammengetragen und zudem Sekretariate von Musikinstituten und -hochschulen und/oder deren Institutsleitungen angeschrieben. Zusätzlich wurde die Umfrage über den Newsletter der *Gesellschaft für Musiktheorie*, erschienen am 11.2.2023, verbreitet. Die Befragten wurden gebeten, den Link zur digital erstellten Umfrage an das entsprechende Kollegium weiterzuleiten. Die Umfrage, die mit der Online-Umfrage-Applikation LimeSurvey programmiert wurde, war ab dem Sommer 2022 und bis zum Frühjahr 2023 aktiv, und es konnte ein Rücklauf von 361 digitalen Antwortbögen verzeichnet werden, wovon jedoch nicht alle Bögen vollständig ausgefüllt waren. Die anonyme Umfrage war dergestalt, dass keine der zu gebenden Antworten verpflichtend war. Das heißt wiederum, dass eine jede Frage eine andere Anzahl von gegebenen Antworten (jeweilige Teilstichprobengröße n) aufweisen kann. Die erhobenen Daten zu den Teilnehmenden, deren Lehre und verwendeten Lehrwerken sollen im Weiteren unter folgenden Gesichtspunkten näher aufgeschlüsselt werden:

- Lehrprofile und demographische Struktur der Musiktheorielehrenden im deutschsprachigen Raum
- verwendete Lehrwerke im Harmonielehreunterricht
- Verwendung und Bekanntheit von Fachtermini (teilweise aus der englischsprachigen Harmonielehre)

Lehrprofile der Umfrageteilnehmenden

Im Rahmen der Befragung gab es einen Rücklauf von 361 Antwortbögen, obschon von diesen einige unvollständig ausgefüllt blieben. Knapp 150 Personen machten Angaben zur eigenen Person: Der Großteil der Teilnehmenden ist deutscher (80%), der kleinere Teil ist österreichischer (13%) und schweizerischer (5%) Nationalität. Lediglich 2% der befragten Personen teilten mit, anderer Nationalität zu sein.

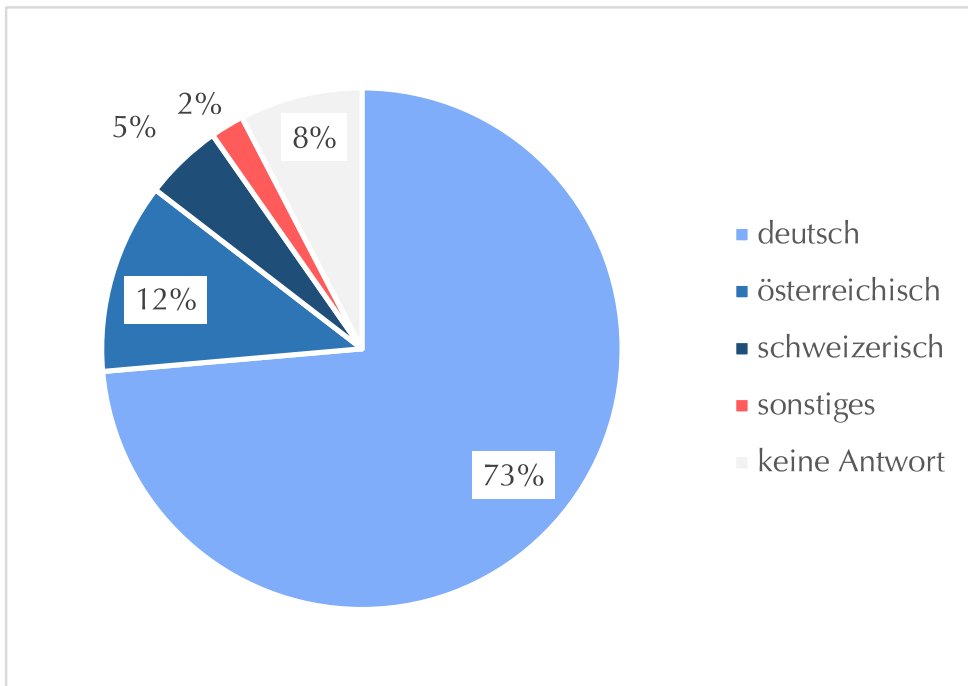


Abbildung 1: Nationalitäten der befragten Musiktheorielehrenden ($n = 144$)

Zudem ist die Mehrheit der Teilnehmenden männlich (82%).

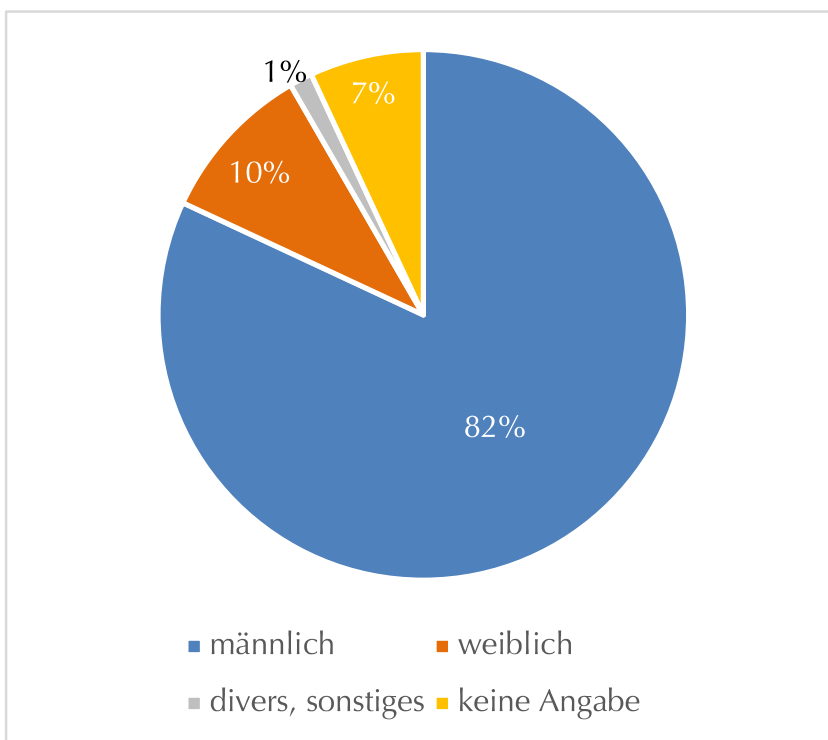


Abbildung 2: Geschlechterverteilung der Lehrenden ($n = 143$)

Das Durchschnittsalter der antwortenden Personen liegt bei 46 Jahren.

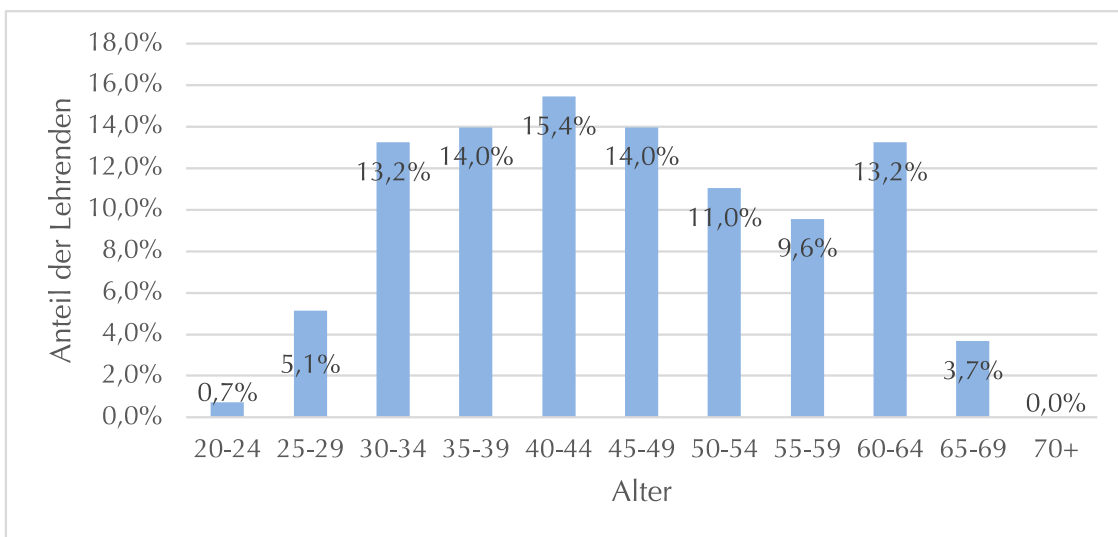


Abbildung 3: Altersstruktur der Lehrenden (n = 136)

Die Angaben zu den Studiengängen, in denen die Befragten lehren, verteilen sich recht gleichmäßig und vornehmlich auf Musiktheorie, Künstlerisches Fach und Lehramt Musik. Weniger als ein Viertel der Befragten unterrichtet Studierende der Musikwissenschaft.

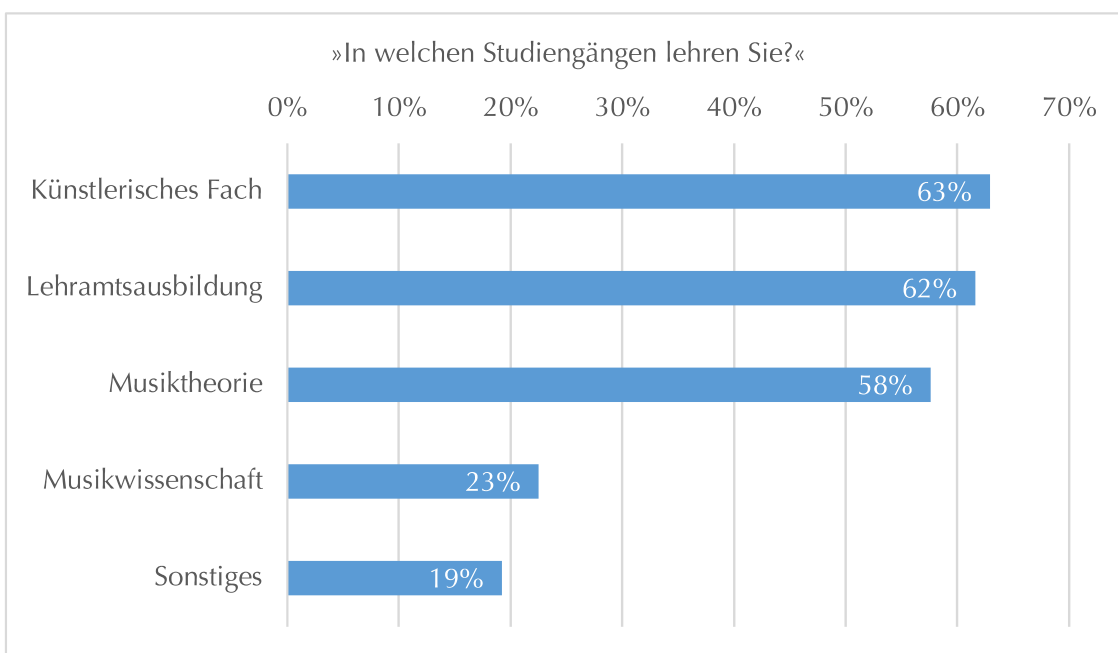


Abbildung 4: Tätigkeitsschwerpunkte der Lehrenden (n = 149)

Verwendete Lehrwerke im deutschsprachigen Harmonielehreunterricht

Neben der Befragung der Lehrenden nach musiktheoretischen Inhalten im Hochschulunterricht sollten auch die deutschsprachigen Lehrwerke auf bestimmte Fachtermini hin untersucht werden. Dafür galt es, ein möglichst relevantes und gültiges Korpus von aktuell in der Lehre an Hochschulen und Universitäten im deutschsprachigen Raum verwendeten Lehrwerken abzubilden. Demzufolge beinhaltete die Umfrage die Bitte, in einem offenen Eingabefeld verwendete Lehrwerke in der eigenen Lehre einzutragen.

Es sei vorausgeschickt, dass nicht alle Teilnehmenden bei dieser Frage Lehrwerke nannten – zumindest nicht nur: Gelegentlich wurde erläutert, dass man auf Wissen und Erfahrungen aus der eigenen Studien- und Berufszeit zurückgreife und die Inhalte frei und ohne externes Lehrwerk vermittele. Viele Teilnehmende verwiesen auf eigens erstelltes Unterrichtsmaterial.

Bevor auf die in der Umfrage angegebenen Lehrwerke im Bereich der Harmonielehre genauer eingegangen wird, soll eine Definition eines Lehrwerks versucht werden, um das Korpus besser eingrenzen zu können. Nach Peter Rummenhöllers Artikel »Harmonielehre« in der Musikenzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* lässt sich ein Lehrwerk der Harmonielehre im heutigen Sinne wie folgt definieren:

Unter Harmonielehren seien [...] jene Lehrbücher verstanden, die – zunächst propädeutisch – von der Struktur der Intervalle, Dreiklänge und Akkorde handeln, um dann zu ihrem eigentlichen Gegenstand, der Verbindung der Akkorde untereinander, dem Verhältnis zwischen den Harmonien zu kommen.⁵

Da nicht alle im Rahmen der Umfrage angegebenen Lehrwerke als Harmonielehren gelten können, wurden die Angaben in folgender Weise vorsortiert: Es wurden nur Werke betrachtet, die Harmonielehre als Hauptgegenstand und in umfänglicher Weise behandeln. Das heißt, dass sie thematisch möglichst breit aufgestellt sind und sich nicht nur einem einzelnen Themenbereich widmen. Die Fokussierung auf das Fach Harmonielehre hatte zudem zur Folge, dass etwa reine Formenlehre- oder Gehörbildungslehrwerke, die ebenfalls unter den Angaben zu finden waren, ausgeschlossen wurden. Angegebene nicht-deutschsprachige Lehrwerke erscheinen ebenfalls nicht in der Auflistung, da der Fokus explizit auf den aktuellen Stand der deutschsprachigen Lehrtradition gerichtet ist. Doch spielte es keine Rolle, welcher Stilistik die Lehrwerke zuzuordnen sind: Unter anderem in Anlehnung an unterschiedliche musikbezogene Studiengänge wurden zum Beispiel sowohl »klassische« Harmonielehren mit einem behandelten Zeitraum vom 16. bis zum 20. Jahrhundert als auch Jazz-Harmonielehren in das Korpus aufgenommen. Eingang in die Liste fanden Bücher, die ab dem Jahr 1900 erstmals erschienen sind, wodurch noch ältere, historische Lehrwerke hier nicht aufgeführt werden, da insbesondere die moderneren Lehrmeinungen und Unterrichtsmethoden betrachtet werden sollen.

Insgesamt 105 Befragte gaben Auskunft zu den in ihrer eigenen Lehre verwendeten Lehrwerken (unmittelbar oder für die eigene Vorbereitung). Die Nennung von mehreren Werken war selbstverständlich möglich. Solche, die von weniger als drei Personen genannt wurden, fanden keine Berücksichtigung. So ergibt sich eine Rangliste von insgesamt 27 Lehrwerken (Tab. 1). Waren einzelne Angaben zu Werken so unvollständig, dass eine eindeutige Zuordnung nicht zweifelsfrei möglich war, konnten diese ebenfalls nicht in die Zählung aufgenommen werden.

Das meistverwendete Buch ist Diether de la Mottes *Harmonielehre*. Mehr als ein Drittel der rückmeldenden Personen (36 von 105) verwenden dieses Buch im Rahmen der eigenen Lehrveranstaltungen. Kein anderes Lehrwerk ist auch nur im Ansatz so häufig genannt worden. Bemerkenswert ist, dass sich der größte Abstand direkt zwischen den ersten beiden Listenplätzen zeigt: De la Mottes *Harmonielehre* wird mehr als doppelt so häufig in der Lehre verwendet wie Ulrich Kaisers Internetplattform www.musikanalyse.net bzw. openmusic.academy. De la Mottes *Harmonielehre* hat somit bis heute großes Gewicht in der

5 Rummenhöllner 2016.

deutschsprachigen Lehre, obwohl es sich um eine relativ alte Publikation handelt. Die fortwährende Relevanz dieser Schrift lässt sich auch anhand der im Jahr 2022 bereits erschienenen 19. Auflage erkennen. Somit findet das Werk seit Generationen Verwendung und besitzt bis heute einen herausragenden und prägenden Stellenwert in der Lehre.

Platz	Autor	Titel des Lehrwerks	Erstauflage	Prozentualer Anteil	Absolute Häufigkeit
1	Motte, Diether de la	Harmonielehre	1976	34,3%	36
2	Kaiser, Ulrich	www.musikanalyse.net /openmusic.academy	online seit 2009/2022	16,2%	17
3	Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff	Harmonik	1990	15,2%	16
3	Krämer, Thomas	Harmonielehre im Selbststudium	1991	15,2%	16
4	Daniel, Thomas	Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre	2000	13,3%	14
4	Amon, Reinhard	Lexikon der Harmonielehre	2005	13,3%	14
5	Kaiser, Ulrich	Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralatz	2002	11,4%	12
5	Schönberg, Arnold	Harmonielehre	1911	11,4%	12
6	Salmen, Walter / Norbert J. Schneider (Hg.)	Der musikalische Satz	1987	10,5%	11
7	Budday, Wolfgang	Harmonielehre Wiener Klassik	2002	8,6%	9
7	Wünsch, Christoph	Satztechniken im 20. Jahrhundert	2009	8,6%	9
7	Sikora, Frank	Neue Jazz-Harmonielehre	2012	8,6%	9
8	Acker, Heinz	Modulationslehre	2009	7,6%	8
9	Haunschild, Frank	Die neue Harmonielehre	1988	6,7%	7
9	Hempel, Christoph	Harmonielehre. Das große Praxisbuch	2014	6,7%	7
10	Daniel, Thomas	Vierstimmiger Kantionalsatz im 16. und 17. Jahrhundert	2017	5,7%	6
11	Kühn, Clemens	Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln	2006	4,8%	5
11	Moßburger, Hubert	Ästhetische Harmonielehre	2012	4,8%	5
11	Ziegenrucker, Wieland	ABC Musik – Allgemeine Musiklehre	1977	4,8%	5
12	Louis, Rudolf / Ludwig Thuille	Harmonielehre	1907	3,8%	4
13	Amon, Reinhard	Funktionelle Harmonielehre. Lehr- und Handbuch zur Funktionstheorie und Funktionsanalyse	2019	2,9%	3
13	Dachs, Michael / Paul Söhner	Harmonielehre für den Schulgebrauch und zum Selbstunterricht	1948	2,9%	3
13	Jungbluth, Axel	Jazz-Harmonielehre	1981	2,9%	3
13	Krämer, Thomas	Lehrbuch der harmonischen Analyse	1997	2,9%	3
13	Kühn, Clemens	Modulation kompakt	2013	2,9%	3
13	Trompke, Josef	Tonsatzlehre. Historische Satztechniken vom 16. bis 19. Jahrhundert mit praktischer Anleitung	2013	2,9%	3
13	Wolf, Erich	Die Musikausbildung, Bd. 2: Harmonielehre	1972	2,9%	3

Tabelle 1: Verwendete Lehrwerke im deutschsprachigen Harmonielehreunterricht ($n = 105$)

Die zweitplatzierte Lehrplattform von Ulrich Kaiser nimmt ebenfalls eine besondere Stellung ein. Unter den 27 Lehrwerken stellt es die einzige Online-Publikation dar und unterstreicht die zunehmend wichtiger werdende Rolle von *open access* Online-

Veröffentlichungen mit interaktiven Übungsmöglichkeiten, die über die einer Printfassung deutlich hinausgehen.⁶

Zwei Bücher aus den frühen 1990er Jahren teilen sich den dritten Platz: 15,2% der Befragten verwenden die *Harmonik* von Gárdonyi/Nordhoff sowie die *Harmonielehre im Selbststudium* von Thomas Krämer. Letzteres fokussiert auf die Grundlagen der Funktionstheorie und ist somit deutlich traditioneller ausgerichtet.

Auch den vierten Platz teilen sich zwei Lehrwerke, die von 13,3% der Befragten für die eigene Lehre verwendet werden. Thomas Daniels Buch *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen* nimmt in seiner speziellen Ausrichtung auf den barocken und vornehmlich Bach'schen Stil eine Sonderstellung ein, wenngleich es immer noch Kriterien eines Lehrwerks der Harmonielehre erfüllt. Reinhard Amons *Lexikon der Harmonielehre* dagegen ist nicht als pädagogisches Lehrwerk angelegt, sondern präsentiert seine Inhalte in alphabetischer Sortierung. Darüber hinaus erhebt es einen größeren Anspruch auf thematische Vollständigkeit von harmonischen Phänomenen und verbindet Aspekte der Harmonielehre aus sehr verschiedenen Stilistiken und Lehrtraditionen.

Bei einem der beiden fünftplatzierten Bücher, Arnold Schönbergs *Harmonielehre* von 1911, handelt es sich um das zweitälteste der genannten und nach 1900 erschienenen Werke. Trotz eines Alters von über 110 Jahren greifen nach wie vor etwas mehr als zehn Prozent der Lehrenden für ihren Unterricht auf das Werk zurück. Die im Vergleich zu Schönbergs Lehrwerk vier Jahre ältere *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille rangiert mit 4% auf dem 12. Platz und ist also bei Weitem nicht so präsent in der aktuellen Lehre. Es bleibt festzuhalten, dass die am häufigsten verwendeten Lehrwerke jüngeren Datums sind und sogar meist nach der Jahrtausendwende veröffentlicht wurden.

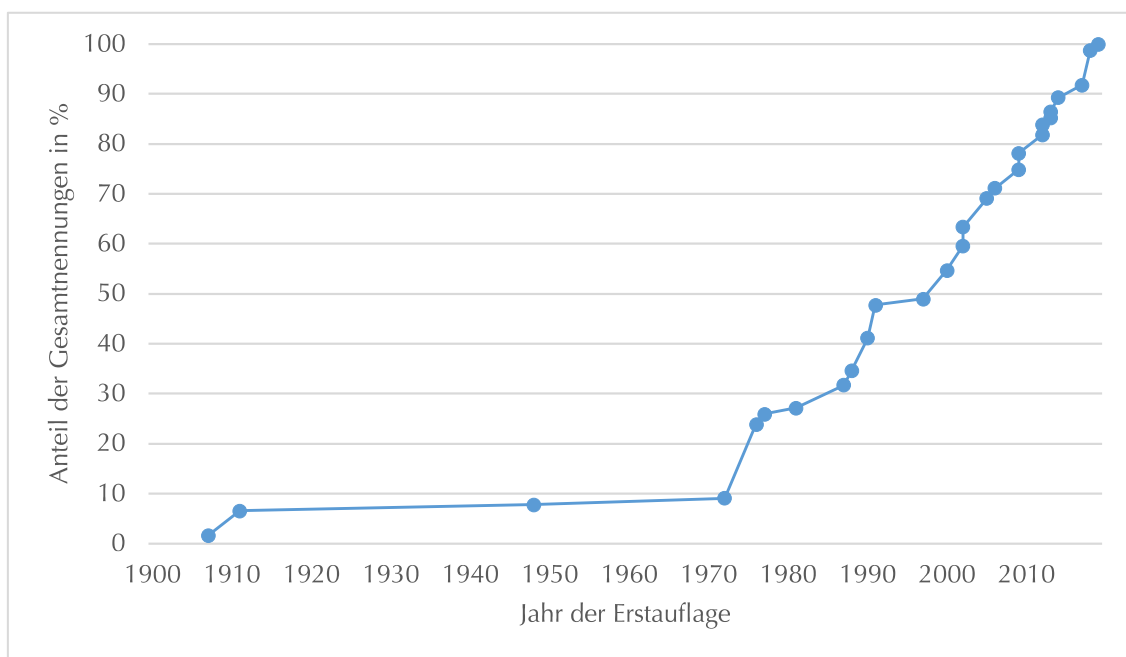


Abbildung 5: Anteil der Nennungen von Lehrwerken (kumuliert), nach Jahr der Erstauflage

6 Kaiser plant sogar, die Inhalte von <http://www.musikanalyse.net> auf der Seite <https://openmusic.academy> zu implementieren und dort zu einem Wiki weiterzuentwickeln.

Einen Vergleichspunkt bietet im Folgenden die US-amerikanische Studie von Murphy/McConville. Wie es allgemein im angelsächsischen Raum übliche Praxis ist, wird hier zwischen *diatonic* und *chromatic harmony* unterschieden. Dementsprechend führen Murphy/McConville die Ergebnisse in zwei separaten Tabellen an:

Top Textbooks Used for Diatonic Harmony

Top 5 Texts 2017	2017 (N=198 texts)	% of reported texts
Kostka/Payne/Almén	67	33.84%
Clendinning/Marvin	27	13.64%
Benward/Saker	22	11.11%
Laitz	22	11.11%
Burstein/Straus	20	10.10%

Tabelle 2: Häufig verwendete Lehrwerke im US-amerikanischen Raum für *diatonic harmony*⁷

Top Textbooks Used for Chromatic Harmony

Top 5 Texts 2017	2017 (N=198 texts)	% of reported texts
Kostka/Payne/Almén	62	35.63%
Clendinning/Marvin	24	13.79%
Laitz	21	12.07%
Burstein/Straus	20	11.49%
Benward/Saker	19	10.92%

Tabelle 3: Häufig verwendete Lehrwerke im US-amerikanischen Raum für *chromatic harmony*⁸

Bezogen auf das Jahr der Erstauflage der am häufigsten verwendeten Lehrwerke weist die US-amerikanische Studie eine ähnliche Verteilung wie in der vorliegenden Umfrage im deutschsprachigen Raum auf: Drei der fünf aufgeführten Lehrwerke stammen aus den 2000er und 2010er Jahren, zwei weitere aus den 1970er und 1980er Jahren.

Autor	Titel des Lehrwerks	Jahr der Erstauflage
Benward/Saker	<i>Music in Theory and Practice</i>	1977
Kostka/Payne/Almén	<i>Tonal Harmony</i>	1984
Laitz	<i>The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening</i>	2003
Clendinning/Marvin	<i>The Musician's Guide to Theory and Analysis / The Musician's Guide to Fundamentals</i>	2005 / 2012
Burstein/Straus	<i>Concise Introduction to Tonal Harmony</i>	2015

Tabelle 4: Häufig verwendete Lehrwerke im US-amerikanischen Raum nach Jahr der Erstauflage

Weiterführende Aspekte der Lehre im deutschsprachigen Raum

In der Umfrage wurde um weitere Angaben zu den Seminaren und Lehrveranstaltungen gebeten, beginnend mit der Nennung der in der Lehre verwendeten Theorien und Methoden. Die abgefragten Optionen ›Funktionstheorie‹, ›Stufentheorie‹ und ›Generalbass-

⁷ Murphy/McConville 2017, 202.

⁸ Ebd., 203.

lehre werden allesamt als Teil der Lehre genannt. Die Funktions- sowie Stufentheorie findet bei rund 80% der Lehrenden Verwendung, die Generalbasslehre sogar in rund 90% der Fälle.

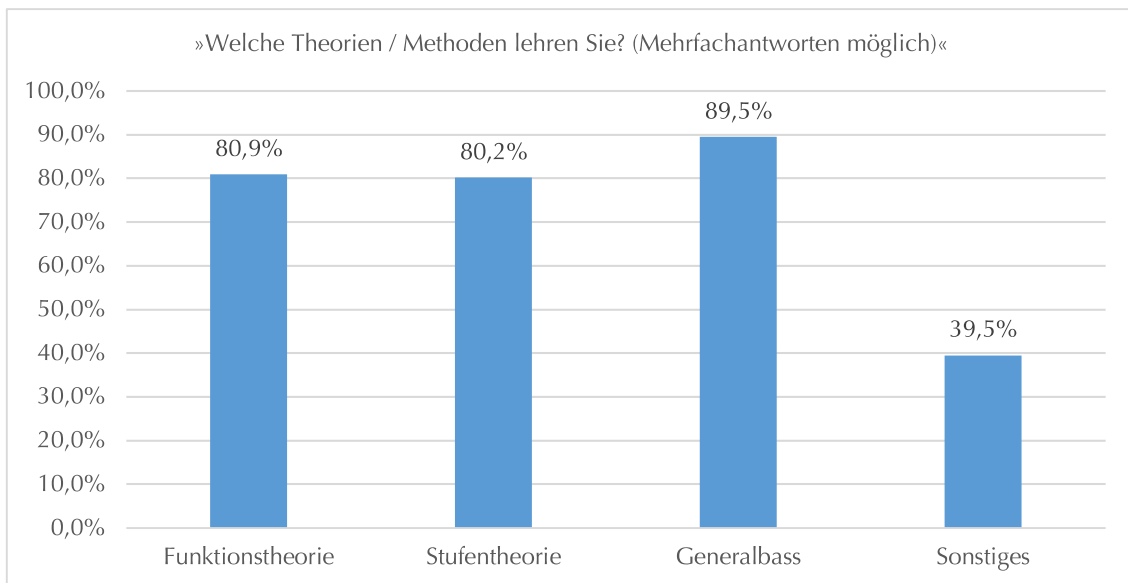


Abbildung 6: Verwendete Theorien oder Methoden in der Lehre ($n = 162$)

Die Antworten auf die Frage nach der in der je eigenen Lehre *vorrangig* verwendeten Theorie oder Methode ergaben ein etwas gewandeltes Bild: Ein knappes Drittel der Befragten (31%) vermittelt primär Funktionstheorie; die Stufentheorie steht nur halb so häufig im Mittelpunkt des Unterrichts. Es mag erstaunen, dass die Generalbasslehre einen so hohen Stellenwert einnimmt, doch ist hier zu bedenken, dass es an vielen Hochschulen nach wie vor ein eigenes Lehrfach ist. Bei knapp einem Fünftel sind weder Generalbasslehre, Funktions- oder Stufentheorie Hauptlehrgegenstand.

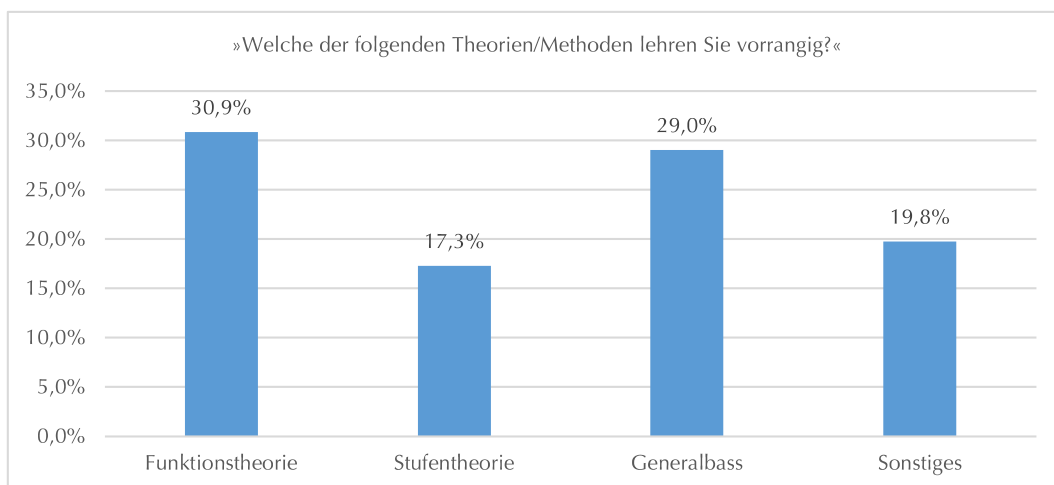


Abbildung 7: Vorrangig verwendete Theorie in der Lehre

Ein weiteres Untersuchungsfeld betraf die Vertrautheit mit Fachtermini aus der deutsch- und englischsprachigen Harmonielehre. Für jeden Terminus wurde nach der Bekanntheit des Begriffs (»[...] ist mir bekannt / nicht bekannt«) gefragt. Im zutreffenden Falle wurde zusätzlich die Verwendung des Begriffs in der eigenen Lehre (»[...] ist Teil meiner Lehre /

nicht Teil meiner Lehre«) erfragt. Die Option, nur einzelne oder auch gar keine Termini zu benennen, führte in Einzelfällen zu Schwankungen der Stichprobengröße zwischen $n = 186$ und $n = 194$.

Bekanntheit und Verwendung von Fachtermini im deutschsprachigen Harmonielehreunterricht ($n = 186-194$)				
»Welche der folgenden Begriffe (aus der deutsch- und englischsprachigen Harmonielehre) sind Ihnen bekannt / sind Teil Ihrer Lehre? Falls Sie sich unsicher sind, wählen Sie bitte »Keine Antwort.«				
	Lehrpersonen, die den Fachbegriff kennen	n	Verwendung in der Lehre (anteilig von denen, die den Begriff kennen)	Lehrpersonen, die den Fachbegriff lehren (gerechnet auf alle Befragten)
Neapolitanischer Sextakkord	100,0%	186	98,1%	98,1%
Übermäßiger Quintsextakkord	98,4%	187	95,4%	93,9%
Tritonussubstitution	95,2%	187	77,9%	74,2%
<i>german sixth</i>	87,7%	187	77,6%	68,1%
<i>french sixth</i>	89,3%	187	73,1%	65,3%
<i>italian sixth</i>	86,0%	186	73,3%	63,0%
Freie Leittoneinstellung	73,7%	194	50,0%	36,9%
<i>modal mixture</i>	70,4%	186	47,4%	33,4%
Dur-Moll-Austauschbarkeit	60,1%	188	63,0%	37,9%
CTo7	33,7%	190	40,4%	13,6%
CT+6	32,3%	192	32,6%	10,5%

Tabelle 5: Bekanntheit und Gebrauch von Fachtermini im deutschsprachigen Harmonielehreunterricht ($n = 186-194$)

Der Begriff »Neapolitanischer Sextakkord« fungierte in der Umfrage als Testgröße. Wie zu erwarten war, kannten alle Befragten den Begriff. Bei über 98 % der Teilnehmenden ist der »Neapolitaner« Teil der Lehre. Vergleichbar ist der Terminus »übermäßiger Quintsextakkord«. Die in der englischen Lehre differenzierenden Begriffe *german*, *french* und *italian sixth* sind offenbar nicht ganz so bekannt, zudem benutzen über 30 % diese Bezeichnungen im Unterricht nicht. Ein seltener, aber originär deutscher Terminus ist die »freie Leittoneinstellung«, der lediglich 70 % vertraut war und nur von der Hälfte davon auch als Lehrgegenstand behandelt wird.

Zwei weitere englische Begriffe wurden in Form ihrer Kurzschreibweisen abgefragt: »CTo7« (*common-tone diminished seventh*) und »CT+6« (*common-tone augmented sixth*). Nur etwa einem Drittel der Lehrenden waren diese bekannt – in der Lehre sind sie nur in ca. 10 % bzw. 13 % aller Fälle vertreten. Über den in der englischen Lehre sehr präsenten Begriff *modal mixture* wussten dagegen gut 70 % Bescheid; etwas weniger als die Hälfte wiederum gab an, ihn auch in der Lehre zu verwenden.

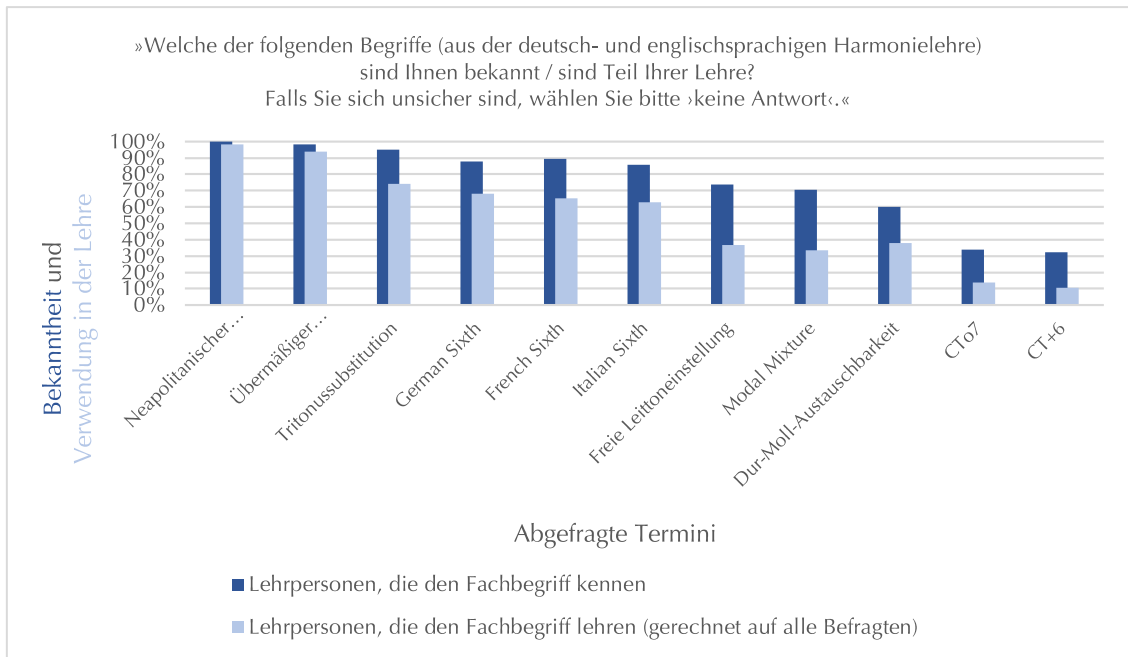


Abbildung 8: Bekanntheit und Verwendung von Fachtermini im deutschsprachigen Harmonielehrein-
terricht ($n = 186\text{--}194$)

Abschließend soll im Folgenden noch am Beispiel des Begriffs *modal mixture* auf Übersetzungsprobleme sowie differierende Begriffsauslegungen in den englisch- und deutschsprachigen Lehrwerken eingegangen werden.

VERGLEICH VON ENGLISCH- UND DEUTSCHSPRACHIGER TERMINOLOGIE AM BEISPIEL VON *MODAL MIXTURE*

Bei dem Begriff *modal mixture* handelt es sich um einen englischen Terminus, für den es in der deutschsprachigen Lehre keine eindeutige Entsprechung gibt. Zudem werden unter *modal mixture* gefasste Phänomene in deutschsprachigen Lehrwerken kaum bis gar nicht behandelt. Bezugnehmend auf die fünf in den USA am häufigsten verwendeten Lehrwerke⁹ lässt sich folgende Definition angeben: *Modal mixture* beschreibt in dur-moll-tonaler Musik die Entlehnung einer Harmonie aus der entsprechenden Varianttonart. Der Einbezug »ausgeliehener« Harmonien dient dabei lediglich dem Zweck harmonischer Färbung und übt in aller Regel keinen Einfluss auf die Funktion des Akkordes aus. Der Gebrauch etwa der Moll-Subdominante in einer Dur-Tonart gibt ein prominentes Beispiel für *modal mixture*.¹⁰ Wenngleich in der englischsprachigen Literatur gesondert behandelt, könnte ebenso auch die »picardische Terz« unter den Begriff fallen, da die finale Dur-Aufhellung am Ende eines in Moll komponierten Stückes ebenso wenig an der Funktion der Schluss-tonika ändert.

9 Murphy/McConville 2017.

10 Es sei darauf hingewiesen, dass das englische Wort *modal* im Terminus *modal mixture* weder gleichzusetzen ist mit dem deutschen Begriff »modal« im Sinne der modalen Skalen bzw. Kirchentonarten noch mit beispielsweise den Messiaen'schen Modi.

Auffallend an den in englischen Lehrwerken gegebenen Definitionen erscheint, dass diese oft unscharf und nicht deckungsgleich sind – was *modal mixture* zu einem durchaus problematischen Begriff macht. Zudem gibt es allein schon im Englischen zahlreiche Synonyme, wie etwa *modal interchange*, *mode mixture* oder *borrowed chords*. Darüber hinaus wird derselbe Begriff in anderen Genre-Kontexten, etwa im Jazz, different verwendet und beschreibt dort zum Beispiel den Wechsel zwischen modalen Skalen bei der Improvisation.¹¹ Eine konsistente Definition ist daher kaum möglich und bislang auch nicht in der englischsprachigen Musiktheorie etabliert.¹²

Trotz terminologischer Unschärfe nimmt der Begriff in der englischsprachigen Fachliteratur jedoch eine wichtige Stellung ein und wird in allen der in den USA am häufigsten verwendeten Lehrwerke in eigenen, mehrseitigen Kapiteln behandelt, im Umfang vergleichbar etwa den Ausführungen zum übermäßigen Quintsextakkord oder zu den Septakkorden. In den im deutschsprachigen Raum am häufigsten verwendeten Lehrwerken findet der Begriff dagegen zumeist nur beiläufige Erwähnung.¹³ Dabei verwenden deutschsprachige Autoren den Begriff ebenfalls nicht einheitlich, sondern arbeiten mit Synonymen wie auch Umschreibungen:

- ›Modaler Austausch‹ / *modal interchange*¹⁴
- *modal interchange* / ›Dur-Moll-Vermischung‹ / ›ausgeliehene Akkorde‹ / *borrowed chords*¹⁵
- ›Erweiterter Variantwechsel‹ / *modal interchange*¹⁶
- *modal interchange* / ›Austausch gleichnamiger Modi‹ / *mixed mode technique* / ›Austausch von Akkorden mit gleichem Grundton‹¹⁷
- *modal interchange*¹⁸

Der Begriff *modal interchange* kommt dabei am häufigsten vor, wenngleich auch er in unterschiedlicher Weise definiert wird: als Vertauschung von Dur- und Moll-Harmonien gleichen Grundtons, aber auch als Wechsel des Skalenmaterials im modalen Sinne (Kirchentonarten), etwa in der Melodiegestaltung im Jazz.

Dass *modal mixture* bzw. synonyme Begriffe in der englischsprachigen Lehrliteratur eine prominente Stellung einnehmen, in der deutschsprachigen Literatur hingegen eher am Rande behandelt werden, bedeutet allerdings nicht, dass unter den Begriff subsumierbare Phänomene nicht in anderen Zusammenhängen zum Gegenstand in den deutschsprachigen Harmonielehren werden. Die vorliegende Untersuchung beschreibt und vergleicht lediglich Häufigkeit und Gebrauch des Terminus bzw. seiner Synonyme in den deutsch- und englischsprachigen Lehrwerken.

11 Vgl. beispielsweise Persichetti 1961, 38.

12 Bezüglich der Definitionsproblematik vgl. Gotham 2023. Gotham hat ein Werkkorpus u. a. bezogen auf den Begriff *modal mixture* mithilfe computergestützter Methoden untersucht.

13 Amon 2005; Haunschild 1988; Hempel 2014; Wünsch 2009; Sikora 2009.

14 Amon 2005, 395.

15 Haunschild 1988, 130.

16 Hempel 2014, 322.

17 Wünsch 2009, 205.

18 Sikora 2009, 174–200.

RESÜMEE

Als Grundlage für einen Vergleich von Inhalten und Fachterminologie in englisch- und deutschsprachigen Harmonielehren wurde mittels einer Umfrage unter Musiktheorielehrenden in Deutschland, Österreich und der Schweiz ein Korpus von 27 häufig verwendeten Lehrwerken ermittelt und die Vertrautheit mit fachspezifischen Begriffen erfragt. Am Beispiel des Begriffs *modal mixture* wurden Übersetzungsprobleme wie auch differierende Begriffsverständnisse in der englisch- und deutschsprachigen Harmonielehre offenkundig – Differenzen, die auch mit unterschiedlichen Lehrtraditionen und curricularen Anordnungen des Lehrstoffes zu tun haben dürften. Weitergehende Untersuchungen und Vergleichsstudien könnten auf den erhobenen Daten aufsetzen und insbesondere auch den ermittelten Korpus von Lehrwerken weiter nutzen.

Literatur

- Acker, Heinz (2009), *Modulationslehre. Übungen – Analysen – Literaturbeispiele. Ein Handbuch für Studium und Lehre*, Kassel: Bärenreiter.
- Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre*, Wien: Doblinger / Stuttgart: Metzler.
- Amon, Reinhard (2019), *Funktionelle Harmonielehre. Lehr- und Handbuch zur Funktionstheorie und Funktionsanalyse*, Wien: Universal Edition.
- Benward, Bruce / Marilyn Saker (2008), *Music in Theory and Practice*, New York: McGraw-Hill.
- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Burstein, L. Poundie / Joseph N. Straus (2016), *Concise Introduction to Tonal Harmony*, New York: W.W. Norton & Company.
- Clendinning, Jane Piper / Elizabeth West Marvin (2014), *The Musician's Guide to Fundamentals*, New York: W.W. Norton & Company.
- Clendinning, Jane Piper / Elizabeth West Marvin (2016), *The Musician's Guide to Theory and Analysis*, New York: W.W. Norton & Company.
- Dachs, Michael / Paul Söhner (1948), *Harmonielehre für den Schulgebrauch und zum Selbstunterricht*, München: Kösel.
- Daniel, Thomas (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- Daniel, Thomas (2017), *Vierstimmiger Kantionalsatz im 16. und 17. Jahrhundert. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (1990), *Harmonik*, Wolfenbüttel: Mösel.
- Gotham, Mark R. H. (2023), »Chromatic Chords in Theory and Practice«, in: *Proceedings of the 24th International Society for Music Information Retrieval Conference*, 272–278. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10265275>
- Haunschild, Frank (1988), *Die neue Harmonielehre*, Brühl: AMA-Verlag.
- Hempel, Christoph (2014), *Harmonielehre. Das große Praxisbuch*, Mainz: Schott.

- Jungbluth, Axel (1981), *Jazz-Harmonielehre. Theoretische Grundlagen und praktische Anwendungen*, Mainz: Schott.
- Kaiser, Ulrich (2002), *Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralsatz*, Kassel: Bärenreiter.
- Kaiser, Ulrich (2009/2022), *Open Music Academy. Open Educational Resources zur Musik für alle!*. www.musikanalyse.net/ / www.openmusic.academy (21.10.2024)
- Kostka, Stefan / Dorothy Payne / Byron Almén (2018), *Tonal Harmony*, New York: McGraw-Hill Education.
- Krämer, Thomas (1991), *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Krämer, Thomas (1997): *Lehrbuch der harmonischen Analyse*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kühn, Clemens (2006), *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch*, Kassel: Bärenreiter.
- Kühn, Clemens (2013), *Modulation kompakt. Erkunden – Erleben – Erproben – Erfinden*, Kassel: Bärenreiter.
- Laitz, Steven G. (2015), *The Complete Musician. An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*, New York: Oxford University Press.
- Louis, Rudolf / Ludwig Thuille (1907), *Harmonielehre*, Stuttgart: Grüninger.
- Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Motte, Diether de la (1976), *Harmonielehre*, Kassel: Bärenreiter.
- Murphy, Barbara / Brendan McConville (2017), »Music Theory Undergraduate Core Curriculum Survey: a 2017 Update«, *Journal of Music Theory Pedagogy* 31, 177–228.
- Persichetti, Vincent (1961), *Twentieth-Century Harmony. Creative Aspects and Practice*, New York: W. W. Norton & Company.
- Rummenhüller, Peter (2016), »Harmonielehre. Zur Methodik« [1996], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49223> (21.10.2024)
- Salmen, Walter / Norbert J. Schneider (Hg.) (1987), *Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren*, Innsbruck: Helbling.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Leipzig: Universal Edition.
- Sikora, Frank (2009), *Neue Jazz-Harmonielehre. Verstehen – Hören – Spielen*, Mainz: Schott Music.
- Trompke, Josef (2013), *Tonsatzlehre. Historische Satztechniken vom 16. bis 19. Jahrhundert mit praktischer Anleitung*, Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Wolf, Erich (1972), *Die Musikausbildung*, Bd. 2: *Harmonielehre*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Wünsch, Christoph (2009), *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter.
- Ziegenrucker, Wieland (1977), *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

© 2024 Andreas Feilen (andreas.feilen@tu-dortmund.de, ORCID iD: 0009-0005-5653-353X), Christina Schnauß (ORCID iD: 0009-0009-1773-6712), Mark Gotham (ORCID iD: 0000-0003-0722-3074)

Technische Universität Dortmund; Technische Universität Dortmund; King's College London (KCL), V.K.

Feilen, Andreas / Christina Schnauß / Mark Gotham (2024), Studie zur Harmonielehre an Hochschulen und Universitäten im deutschsprachigen Raum und im internationalen Vergleich, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/2, 117–132. <https://doi.org/10.31751/1218>

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: 19/06/2023

angenommen / accepted: 28/03/2024

veröffentlicht / first published: 30/12/2024

zuletzt geändert / last updated: 27/02/2025