

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	31 (2007)
Artikel:	Implizite Theorie : zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Tradition
Autor:	Holtmeier, Ludwig
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868956

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

IMPLIZITE THEORIE: ZUM AKKORDBEGRIFF DER ITALIENISCHEN GENERALBASS-TRADITION¹

Von LUDWIG HOLTMEIER

Kein musiktheoretisches Theorem des 18. Jahrhunderts vollzieht den Bruch mit der Tradition deutlicher als das Rameausche *renversement*: das Prinzip der Umkehrung besiegt das Schicksal der alten Intervallqualitäten. Kein anderes Konzept der ramistischen Theorie konnte sich in vergleichbarem Maße verbreiten: Sogar musiktheoretische Lehrtraditionen, die sich selbst als antiramistisch verstehen und vor allem Rameaus Theorie der Akkordprogressionen ablehnen², übernehmen dennoch wie selbstverständlich das Konzept der Umkehrung. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts hat es sich in ganz Europa durchgesetzt, und in der Mitte des 19. Jahrhunderts schließlich eine fast konkurrenzlose Stellung errungen. Es herrscht auch heute noch so selbstverständlich und unangefochten, dass es lohnend ist, sich bewusst zu machen, welch radikalen Bruch mit einer jahrhundertealten Tradition es einst darstellte: Ein Sextakkord ist bei Rameau kein Klang eigenen Rechts mehr, sondern er wird zur Ableitung, zur „Umkehrung“ eines grundständigen Dreiklangs. Die alte zentrale Differenz zwischen Quinte und Sexte, zwischen Ruhe- und Bewegungsklang, wird nicht allein vollständig nivelliert³, sondern perfekte und imperfekte Konsonanz werden im Rameauschen Umkehrungsdenken gleichsam „identisch“.⁴ An die Stelle des alten Denkens in Intervallqualitäten ist das neue Prinzip der Terzschichtung getreten. Von ihm leitet Rameau seine beiden „Stammakkorde“ ab: den Dreiklang (*parfait*) und den Septakkord (*dominante-tonique*). Auf dem Terzschichtungsprinzip gründet auch die wesentliche Opposition von konsonantem und dissonantem Akkord – von Konsonanz und Dissonanz.

¹ Dieser Beitrag stellt den zweiten Teil einer größeren Studie zum Tonalitäts- und Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Tradition dar. Der erste Teil wurde unter folgendem Titel veröffentlicht: Ludwig Holtmeier, „Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel“, in: Clemens Kühn (Hg.), *Studien zur Musiktheorie*, Dresden 2008 (Druck in Vorbereitung).

² Rameaus Lehre von den Akkordprogressionen, das eigentliche Herzstück seiner Theorie, spielt im 18. Jahrhundert nur eine untergeordnete Rolle, und auch die sog. deutsche *Stufentheorie* des frühen 19. Jahrhunderts greift diesen Aspekt nur am Rande auf. Erst mit der „neoramistischen Wende“ des Wiener Fundamentbasses (Simon Sechter) und der Leipziger Funktionstheorie (Moritz Hauptmann) wird Rameaus Progressionstheorie auch für die Praxis relevant.

³ Vgl. dazu Markus Jans, „Alle gegen Eine: Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 11 (1987), 101–120.

⁴ Thomas Christensen verweist auf den Unterschied zwischen einer auf Umkehrungsdenken beruhenden „inversional derivation“, die bereits vor Rameau verbreitet war, und dieser neuen „inversional equivalence“. Vgl. dazu: Ders., *Rameau and the Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge 1993, 70f.

Es ist von den Anhängern und Interpreten Rameaus immer wieder ins Feld geführt worden, erst seine Theorie habe überhaupt einen klaren Begriff von harmonischer Dynamik entwickelt.⁵ Dies ist einerseits zutreffend, wenn man seinen Versuch, harmonische Prozessualität auf die „Urzelle“ von Spannung und Entspannung, auf den *dominante-tonique*-Schritt zurückzuführen, im Blick hat und sein Bemühen, einen ganzheitlichen Begriff des harmonischen Raums zu entwickeln.⁶ Es ließe sich aber auch genau gegenteilig argumentieren, dass im schematischen Umkehrungs- und Terzschichtungsdenken der ramistischen Theorie jedwede harmonische Prozessualität vollständig entdynamisiert werde.

Denn mit der Differenz von perfekter und imperfekter Konsonanz verschwindet auch jegliches Moment von Linearität aus dem Akkordbegriff.⁷

Die Klänge der Oktavregel lassen sich so lange problemlos auf die *basse fondamentale*-Töne einer Folge von *cadences parfaites* zurückführen, so lange es sich um Formen von *cadenze di grado* handelt, solange also eine Sopran- oder eine Tenorklausel im Bass liegt. Die 5. Skalenstufe der aufsteigenden Oktavregel verlangt – als penultima der Bassklausel – eigentlich einen Sprung und wird so zum Problemfall der ramistischen Theorie.⁸

Die Kadenzwirkung der 5. Skalenstufe ist in der Oktavregel in der Tat übermächtig, wenn auch in einem anderen als dem ramistischen Sinne: Der Dreiklang (Bsp. 1a), vor allem aber der Septakkord auf der 5. Skalenstufe (Bsp. 1b) zieht eine kadenzialle Auflösung, also einen Quint- oder Terzfall fast zwingend nach sich.

Bsp. 1: Durchgangsakkorde in der Oktavregel



⁵ Christensen, *Rameau* (wie Anm. 4), 132.

⁶ Die Vorstellung von harmonischem Raum, die mit der Oktavregel einhergeht, kann hier nicht behandelt werden. Vgl. dazu: Ludwig Holtmeier, „Emanuel Aloys Förster und die Wiener Partimento-Tradition: Zum Prinzip der besten Lage“, in: „Im Schatten des Kunstwerks“: *Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. Jahrhundert bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Dieter Torkewitz, Wien 2008 (Druck in Vorbereitung).

⁷ Im frühen 20. Jahrhundert hat vor allem Heinrich Schenker immer wieder auf die ramistische „Überbetonung der Vertikalen“ hingewiesen. Vgl. dazu: Heinrich Schenker, „Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik?“, in: Ders., *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. 3. München 1930, 11. So sehr Schenker selbst unbewusst einem im Kern ramistischen Tonalitätsverständnis verpflichtet war, so ist es seine unbestrittene historische Leistung, auf die Bedeutung von Gerüstsatz und Figuration für die „klassische“ Tonalität hingewiesen zu haben.

⁸ Vgl.: Holtmeier, „Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel“ (wie Anm. 1).

Das Beispiel verdeutlicht, dass in der Oktavregel die auf die Dominante folgenden Skalenstufen 6 und 7 (Bsp. 1d) eigentlich nur als eine schrittweise Ausfüllung des kadenziellen Quartsprungs zu verstehen sind, es handelt sich mithin um *Durchgangsakkorde* (Bsp. 1c und d):

Rameaus Interpretation der Oktavregel muss schon deshalb scheitern⁹, weil sie die funktionalen Unterschiede und die funktionale Variabilität der einzelnen Skalenstufen und ihrer Klänge nicht respektiert. *Cadenze doppie, cadenze semplici*, Durchgangs- oder Figurationsakkorde: Alles muss sich dem Einheitsmechanismus der Konsonanz-Dissonanz-Folge der *cadence parfaite* fügen. Zwar isoliert auch die Oktavregel den Einzelklang aus seinen ursprünglichen linearen Zusammenhängen, aber ihm bleibt dennoch die kontrapunktische Herkunft aus den dreistimmigen Satz- und Kadenzmodellen eingeschrieben. In Rameaus Akkordtheorie aber werden die Akkordklänge radikal gleichgeschaltet: Akkordbeziehungen, die über den schlüchten Zweierschritt von Konsonanz und Dissonanz hinausgehen, fallen aus dem System heraus.

Deutlich lässt sich die funktionale Variabilität der Stufen am Sextakkord auf der 3. Skalenstufe aufzeigen, einer der äußerlich äußerst stabilen harmonischen Konstellationen innerhalb der Oktavregel:

Bsp. 2: Die funktionelle Mehrdeutigkeit der dritten Skalenstufe

The musical example consists of three parts labeled a), b), and c). Each part has a treble clef and a bass clef. Part (a) shows a treble clef G note above a bass clef G note, with arrows indicating a melodic line from E to D. Below the staff are the numbers 6, 6, 6. Part (b) shows a treble clef G note above a bass clef G note, with arrows indicating harmonic function. Below the staff are the numbers 6, 6, 6. Part (c) shows a treble clef G note above a bass clef G note, with arrows indicating harmonic function. Below the staff are the numbers 6, 5, 4, 3.

Zum einen kann der Sextakkord auf der 3. Skalenstufe tatsächlich im Sinne Rameaus die Funktion eines Umkehrungskordes der Tonika erfüllen (Bsp. 2a). Da er seinen Sitz aber auf einer „Mi“-Stufe hat, kann er auch Teil einer *Semplice-Kadenz* sein und die Funktion einer „lokalen“ Dominante zur 4. Skalenstufe ausüben, die wiederum fast wie eine „Mitteltonika“¹⁰ behandelt wird (Bsp. 2b). Er ist oft aber auch Teil einer zweischrittigen Dominant-Präparation, die den dissonanten Quintsextakkord auf der 4. Skalenstufe vorbereitet. (Bsp. 2c).

Solche feinen Differenzierungen finden in der Mechanik der *basse fondamentale* keinen Widerhall. Das Verschwinden der Differenz zwischen perfekter und imperfekter Konsonanz führt somit in letzter Konsequenz auch zu einem Verarmen des Begriffs von harmonischer Funktionalität: Da aus ihm alle linearen Momente verschwunden sind, erscheint harmonische Dynamik in der Gestalt einer monotonen, im Kern „undynamischen“ Progressionslogik.

⁹ Vgl. Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, 382.

¹⁰ Joseph Riepel, *Sechstes Capitel: Vom Contrapunkt*, in: ders., *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. v. Thomas Emmerig, Wien 1996, 585.

Johann David Heinichen's Schema: Die Oktavregel als System

Es ist nicht unproblematisch von der „italienischen Generalbass-Tradition“ zu sprechen. Zum einen ist der Begriff kaum mehr als ein grober Hilfsbegriff für eine bestimmte Lehrtradition, die historisch und räumlich je zu differenzieren wäre.¹¹

Zum anderen gibt es eben keine explizit ausformulierte Theorie, mit der man die Rameausche *basse fondamentale* – etwa im Sinne eines Gegensatzpaars „italienische Musiktheorie versus französische Musiktheorie“ – vergleichen könnte. Der einzigartige und doch rätselhafte Erfolg der Rameauschen Theorie liegt wesentlich eben auch darin begründet, dass Rameau niemals ein wirklicher theoretischer Gegenspieler erwuchs, der seiner *basse fondamentale* ein konkurrierendes Konzept gegenübergestellt hätte. So nahm die Oktavregel¹² im Laufe des 18. Jahrhunderts immer deutlicher die Rolle der konservativen, „alt-katholischen“ und vor-theoretischen Lehre ein, die sich den aufklärerischen Neuerungen der Zeit verschloss, noch ehe ihr umstürzlerisches progressives Potential, auf dem ja auch die *basse fondamentale* gründet, überhaupt ins allgemeine Bewusstsein gedrungen wäre.¹³

¹¹ Es mag irritieren, dass die Begriffe „Partimento-Tradition“, „italienische Generalbass-Tradition“ und „Oktavregel“ in diesem Text nicht deutlich voneinander abgegrenzt werden. Tatsächlich ist es aber kaum möglich, eine klare Grenze zwischen ihnen zu ziehen: Versteht man unter *Partimenti* die für didaktische Zwecke geschriebenen Generalbass-Übungsstücke selbst, dann lässt sich unschwer ein ungebrochener, europaweiter Traditionszusammenhang bis weit hinein ins 20. Jahrhundert aufzeigen, wobei die Frage nach italienischem, französischem oder gar deutschem Theoriebegriff, nach Oktavregel, *basse fondamentale* oder „Stufentheorie“ von untergeordneter Bedeutung ist. Versteht man unter *Partimento* aber eine didaktische Tradition, für die das Begleiten *unbezifferter* Bässe von grundlegender Bedeutung ist, dann beinhaltet *Partimento* auch ein theoretisches Denken, das unauflöslich mit der Lehre von der Oktavregel und den Satzmodellen verbunden ist. Wenn hier oft verallgemeinernd von „italienischer Generalbass-Tradition“ gesprochen wird, dann deshalb, weil dieses theoretische Denken nicht zwangsläufig an die Didaktik der *Partimenti* gebunden ist, auch wenn sie aus ihr hervorgegangen sein mag. Viele Generalbasslehren stehen durchaus in der Partimento-Tradition, auch wenn sie selbst nicht mit *Partimenti* operieren (vgl. beispielweise: David Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Bass*, Hamburg 1732). Das verbindende Element ist die Bezogenheit auf die Oktavregel.

¹² „Oktavregel“ ist – im Gegensatz zur italienischen „regola dell'ottava“ und zur französischen „règle de l'octave“ – ein eher moderner musiktheoretischer Ordnungsbegriff. In der deutschsprachigen Musiktheorie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist er kaum verbreitet, sondern es ist meist von „natürlichem Ambitus“, „natürlicher Harmonie“ (Heinichen), „natürliche Skala“ oder „natürlicher Leiter“ die Rede. Riepels Bemerkung, es „deucht[e ihm], als sey diese harmonische Leiter unserem Gehör von Anbeginn der Welt eingepflanzt“ (Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. v. Thomas Emmerig, Wien 1996, S. 580), beschreibt treffend den semantischen Rahmen, innerhalb dessen sich Begrifflichkeit im deutschsprachigen Raum bewegt. Mit Heinichen tritt – wie im Folgenden gezeigt wird – auch der Begriff des „Schemas“ an die Seite des „natürlichen Ambitus“.

¹³ Jean-Philippe Rameau und Michel-Pignolet Montéclair, „Conférence“, *Mercure de France* Juni 1729, S. 1281–1289; S. 2369–2377; Februar 1730, S. 253–263; Juni 1730, S. 880–892; S. 1337–1344. Vgl. Dazu auch: Christensen, *Rameau* (wie Anm. 4), 56.

Dass es keine theoretischen Gegenentwürfe zu Rameau gegeben hätte, ist so absolut formuliert allerdings nicht richtig. Derartige Versuche scheinen nur nicht zu einer Sprache oder Darstellungsform gefunden zu haben, die im frühaufklärerischen Diskurs der Zeit als „theoretisch“ wahrgenommen worden wäre. Auch sind sie offenbar nicht in einem soziokulturellen Umfeld entstanden, das ihnen eine über ihre engeren regionalen und nationalsprachlichen Grenzen hinausgehende europäische Wirkung ermöglicht hätte.¹⁴

Wenn man einen solchen Gegenentwurf zu Rameaus Theorie namhaft machen wollte, dann müsste man in erster Linie die 1728 erschienene und sowohl vom Inhalt als auch vom Umfang her monumentale zweite Auflage von Johann David Heinichens Generalbass-Traktat¹⁵ (*Der Generalbaß in der Komposition*) nennen. Namentlich der als *Von der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses* betitelte zweite Teil dieses Werks stellt den in seiner Zeit einzigartigen Versuch dar, die italienische Generalbass-Lehre zu systematisieren und theoretisch zu begründen.¹⁶ Kein anderer Autor des frühen 18. Jahrhunderts hat die Oktavregel in vergleichbarem Ausmaß zur Grundlage seiner Theorie gemacht.¹⁷

Sollte die Oktavregel allerdings ein musiktheoretisches System aus sich heraus begründen können, dann musste Heinichen auf ihrer Grundlage vor allem zwei Fragen beantworten können: Was geschieht, wenn sich der Bass in Sprüngen bewegt, und wie werden diejenigen Klänge erklärt und kategorisiert, die sich nicht im Modell der klassischen Oktavregel befinden? Die Oktavregel musste mithin zu einer umfassenden Theorie der Akkordprogression und Akkordmorphologie werden.

Die moderne Oktavregelfunktionalität, die Heinichen in seiner Generalbasslehre von 1728 entfaltet, steht an der Spitze einer Hierarchie: Die „natürlichen“ Harmonien zu unbezifferten Bässen ließen sich auf dreierlei Wege finden:

¹⁴ Heinichens Werk konnte schon deshalb international kaum Verbreitung finden, weil Deutsch im Gegensatz zum Italienischen und Französischen keine „europäische“ Kultursprache war. Sein Einfluss auf die deutsche Kompositionslehre hingegen ist beachtlich. Vgl. besonders das ganz ähnliche Akkordverständnis bei Carl Philipp Emanuel Bach, der sich von Heinichen in wesentlichen Aspekten abzugrenzen sucht. Vgl. dazu: Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/1762.

¹⁵ Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Reprint Hildesheim 1994.

¹⁶ Wolfgang Horn, „Vorwort“ zu: Johann David Heinichen, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg 1711, Reprint Kassel 2000, S. 5*–27*.

¹⁷ Vgl. Wolfgang Horn, „Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinichens“, *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik*, 9–40; Ders., „Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil II: Die Besprechung der Cantata ‚Della mia bella Clori‘ von Carlo Francesco Cesarini in Johann David Heinichens Anweisung zum Generalbaß (1711)“, *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik*, 2002, 113–136.

- „I. Aus der über dem Bass geschriebenen Vocal- oder Instrumental-Stimme.
- II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merkwürdigen Intervallis der Modorum.
- III. Aus etlichen Special-Regeln, oder aus dem Ambitu der Modorum selbst.“ (Heinichen 1728, 726/27)

Zum einen handelt es sich hier um eine *systematische* Hierarchie. Aus den intervallischen Verhältnissen der Unter- und Oberstimme die fehlenden Stimmen zu „errathen“ (Heinichen 1728, 731), setzt lediglich die Kenntnis und ein mechanisches Applizieren der Akkordlehre voraus. Sich auf der zweiten hierarchischen Ebene zu bewegen, der Anwendung der „General-Regeln“, verlangt hingegen bereits einen deutlich höheren Erkenntnis- und Wissensstand. „General-Regeln“ meint hier die alten, von der „tabula naturalis“ herrührenden „Klangschrittregeln“ für standarisierte Klangverbindungen, die in fast keinem Traktat des 17. und frühen 18. Jahrhunderts fehlen.¹⁸ „Wer sich mit diesen General-Regeln bekannt machet“, so Heinichen weiter, „der wird in praxi eines unbezifferten General-Basses öfters große Erleichterung finden“ (Heinichen 1728, 738). Das Erreichen der höchsten hierarchischen Stufe setzt aber die „solide Erkänniß des musicalischen Ambitus“ voraus (Heinichen 1728, 731) – und damit ist nichts anderes als die Oktavregel gemeint: Sie sei „die Haupt-Quelle, woraus besagte General-Regeln geflossen“ (Heinichen 1728, 738). Die Akkordverbindungen der Klangschrittregeln beruhen auf rein intervallischen Relationen, erst die Oktavregel gibt ihnen einen präzisen Ort im harmonischen Raum der Skala.

Dass diese Rangfolge auch eine didaktische ist („Das leichteste gehet voran“ – Heinichen 1728, 727), liegt auf der Hand, beginnt Heinichens Lehrgang doch ganz traditionell mit der Akkordlehre und lässt dann die Klangschrittlehre und schließlich die Oktavregel folgen, sie ist zugleich aber auch eine historische. Die Klangschritt-Theorie, wie sie sich in der deutschen Tradition besonders ausgeführt etwa in den Traktaten von Matthäus Gugl und Johann Baptist Samber findet¹⁹, ist für Heinichen gleichsam zu einer historischen Vorgeschichte geworden, die durch die neue Oktavregelfunktionalität überboten und aufgehoben worden ist. In diesem Sinne ist auch das Verhältnis des späteren Traktats zum früheren (Heinichen 1711) zu verstehen²⁰: Zwar behauptet Heinichen 1728, er habe schon „Ao. 1710 bei Ausarbeitung meiner alten Edition dieses Tractates“ (Heinichen 1728, 763) die Oktavregel ausge-

¹⁸ So definiert Heinichen: „1. Die 5ta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über sich, sie mag in systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht. 2. Die 4ta modi min. hat natürlich die 3. min über sich, sie mag im systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht. 3. Das Semitonium unter dem modo maj. und min. worinnen man moduliret, hat natürlich die 6. über sich. etc.“) (Heinichen, *Der General-Bass* [wie Anm. 15], S. 739.)

¹⁹ Matthäus Gugl, *Fundamenta partiturae* (1719), Augsburg 1757; Johann Baptist Samber, *Manuductio ad organum*, Salzburg: 1704; Ders., *Continuatio ad Manuductionem ad organicam*, Salzburg 1707. Vgl. dazu auch: Thomas Christensen „The ‚Règle de l’Octave‘ in Thorough-Bass Theory and Practice“, *Acta Musicologica* 64 (1992), 91–117, hier 113.

²⁰ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York 2007, 15f.

führt, aber genau das ist eben nicht der Fall. Wenn 1711 die Klangschriftfolge alle 8 Töne der Skala durchschreitet, dann nimmt sie genauso wenig wie bei Samber, Gugl (oder auch schon bei Spiridionis²¹) die verbindliche Form der Oktavregel an: Zwischen Klangschriftregeln und der Oktavregel besteht ein qualitativer Unterschied.

Schritt und Sprung

Rameaus schematisches Terzschichtungs- und Umkehrungsdenken hat mit einem weiteren zentralen Aspekt der musiktheoretischen bzw. kompositionsgeschichtlichen Tradition gebrochen: der Unterscheidung von Schritt und Sprung. Die Vorstellung, dass der Schritt die Urform aller harmonischer und melodischer Bewegung sei, kann auf eine jahrhundertealte Tradition zurückblicken. Der Sprung ist dabei gleichsam die Ausnahme vom Normalfall der gleichmäßigen Schrittbewegung. In Rameaus auf dem Urbild des Quintfalls der *cadence parfaite* beruhenden Musiktheorie tritt der Sprung nicht allein hierarchisch an die Stelle des Schritts, sondern der Schritt ist als eigenständige musiktheoretische Kategorie vollständig bedeutungslos geworden: Jedem Schritt liegt in Rameaus Theorie ein Sprung zugrunde. Heinichens Musiktheorie hingegen bewahrt, wie noch zu zeigen sein wird, die alte Unterscheidung von *gradus* und *saltus*.

Das folgende Beispiel zeigt die Oktavregel in der Heinichenschen Fassung:

Beispiel 3: „Schema“ aus Heinichen 1728, 746



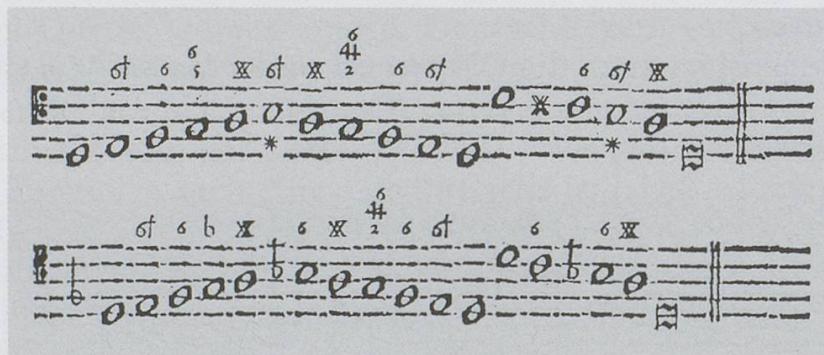
Für Heinichen ist die Oktavregel zwar auch ein praktisches Hilfsmittel zur Improvisation, aber in erster Linie ist sie die Darstellung eines harmonischen Systems: Sie repräsentiert ein umfassendes *Schema*.

Der Systemcharakter von Heinichens Oktavregel fällt unmittelbar ins Auge, denn sie unterscheidet sich auffallend von ihren italienischen und französischen Vorläufern. Bis auf den obligatorischen Durchgangs-Sekundakkord erscheinen bei Heinichen keine (dissonanten) Vierklänge, sondern nur der

²¹ Spiridonia a Monte Carmelo, *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, Manuchordiis*, 4 Bde. Nr. 1, Bamberg 1670; Nr. 2 Bamberg 1671 (Reprint hg. v. Edoardo Bellotti, Colledara 2003); Nr. 3 und 4, Würzburg 1675.

vollkommene und unvollkommene Akkord, die reinen „Grundakkorde“ der alte Kompositionslehre. Besonders das Fehlen des Quintsextakkordes auf der aufwärtsgerichteten 4. Skalenstufe (*l'accord de la grande sixte*) fällt ins Auge. „Durch gänzliche Hinweglassung einiger Ziffern“ (Heinichen 1728, 765) hat Heinichen eine Art von „Ur-Oktavregel“ aufgestellt, die aus den einfachstenakkordischen Elementen zusammengesetzt ist: Wie später noch zu zeigen sein wird, lassen sich wie in einem Baukastensystem alle komplexeren, dissonanzreicher Varianten ausgehend von dieser Urform konstruieren. Auffallend ist auch die äußere Form der Darstellung: Heinichen lässt seine Oktavregel nicht den ganzen Oktavraum durchschreiten, wie man es bei Rameau und in Quellen der italienischen Partimento-Tradition findet, sondern wie bei Francesco Gasparini geht sie nur bis zur 6. Skalenstufe und ändert dann die Bewegungsrichtung. Aber die Ähnlichkeit zu Gasparinis Oktavregel ist nur scheinbar, denn Gasparini lässt seinem Oktavregelmodell in Dur unmittelbar die Harmonisierung der absteigenden Skalenstufen 8-7-6-5 folgen, um deutlich zu machen, dass auf der abwärtsgerichteten 6. Skalenstufe der Akkord mit der großen Sexte zu stehen hat (vgl. Bsp. 4).²²

Bsp. 4: Gasparinis Oktavregel In der Fassung von Heinichen 1728, 763



Heinichen kann das nicht akzeptieren: Er habe die „6. maj. über die 6ta modi maj. deswegen gar weggelassen, weil sie ein neues # angiebet, welches gar nicht zu dem Modo gehört.“ Gasparinis Oktavregel mache hingegen, „schon eine halbe Cadenz und Ausschweifung in das D.dur.“ (Heinichen 1728, 765). Die Einheit der Tonart (modus) ist für Heinichen aber eine unhintergehbarer Grundbedingung seines *Schemas*: Um als System zu taugen muss sich die Oktavregel im Rahmen der reinen Diatonik bewegen, auch wenn sie damit mit der musikalischen Praxis bricht. Heinichen lässt seine Oktavregel deshalb nur bis zur 6. Skalenstufe steigen, um besonders deutlich zu machen, dass

²² Gasparini hält zwar fest, dass aufwärts und abwärts „die Sexte groß oder klein sein könne“ (*la Sesta porrà essere, o maggiore, o minore*) (Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* [1708], Ausgabe Bologna 1722, 61), aber er lässt keinen Zweifel daran, dass große Sexten auf absteigenden 6. Skalenstufen „wegen ihrer kadenzartiken Wirkung notwendig seien“ (*necessarie per esser specie di Cadenze*), dabei aber dennoch keine Modulation in einen andere Ton darstellen würden (*non fanno mutare il tono*). Gasparini, *L'armonico pratico*, 57.

sich die Funktion der 6. Skalenstufe aufwärts und abwärts nicht grundlegend unterscheidet. Dass er die traditionelle Darstellung der Modi beibehält und die „notte tonique“ erst zum Leitton hinabsteigen lässt, hat auch mit diesem (modernen) streng-diatonischen Verständnis von Tonart zu tun: als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum“ habe er „das Semitonium modi ... gleich Anfangs neben sein 8vam lociret“ (Heinichen 1728, 764). In Heinichens Tonalitätsverständnis kann jeder „Ton“ nur einen einzigen Leitton haben.

Für unser Thema ist aber etwas anderes entscheidender: Heinichen betont immer wieder, sein *Schema* sei Rameaus und Gasparinis Fassungen der Oktavregel gegenüber „viel universaler und applicabler“ (Heinichen 1728, 765), denn jene führten „viel speciale Signaturen [an], die nicht länger gelten, als die Noten fein in der Ordnung marschieren, wie sie hingeschrieben worden“ (Heinichen 1728, 765), d. h. solange der Bass sich schrittweise bewegt. Heinichens Reduktion auf dieakkordischen Grundtypen des Terzquint- und Sextakkordes hat nämlich vor allem den Zweck, die Oktavregel zu einem Erklärungsmodell zu machen, das auch die *Sprungbewegung* unter sich fasst.

Man sieht, dass Heinichen über die 2. Skalenstufe (und über die 6. Skalenstufe) der F-Dur-Skala hintereinander die Ziffern 5 und 6 platziert. Damit ist nun nicht eine modellhafte Fortschreitung etwa im Sinne einer 5-6-Consecutive gemeint („daß man also nicht beyde Ziffern nacheinander [wie sonst im General-Bass gebräuchlich] anschlagen darff“) (Heinichen 1728, 750), sondern Heinichen erklärt den tieferen Sinn dieser Doppelbezifferung folgendermaßen (Heinichen 1728, 734):

„Wegen des modi maj. Aber ist besonders zu mercken, dass weil seine 2da modi allerdings eine 5te perfect. In ambitu hat, so stehet auch frey, ob man über besagter 2da modi die 5te oder die 6te gebrauchen will. Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwerts gehet, [...]. Kömt aber die 2da modi mitten im Sprung zu stehen, so fället die 5te natürlicher aus [...]“ 28

Deutlich erkennt man hier das Fortleben der alten Unterscheidung zwischen perfekter und imperfekter Konsonanz: Den Klängen sind bestimmte Bewegungsformen zugeordnet, der perfekten Konsonanz des Terz-Quint-Klangs der Sprung, dem Sextakkord als imperfekter Konsonanz der Schritt. Auf der 2. Skalenstufe steht „natürlicher“, d. h.: in schrittweiser Bewegung der Sextakkord. Kommt aber auf der 2. Skalenstufe anstelle des Sextakkordes ein terzgeschichteter Klang (Dreiklang oder auch Septakkord) zu stehen, dann folgt ein Sprung (oder die Stufe wurde im Sprung erreicht). Falls der Terz-Quint-Klang dennoch im Schritt erreicht oder verlassen wird, wie besonders häufig im Falle des „tonikagleichen“ Dreiklangs auf der 4. Skalenstufe, so hat er eine zäsurierende Wirkung.

Auch wenn Heinichen in der Folge diesen zentralen Gedanken seiner Theorie nicht wirklich in allen Konsequenzen ausarbeitet, so wird doch klar, dass er funktional zwischen klanglicher *Schrittbedeutung* und *Sprungbedeutung* einer Skalenstufe unterscheidet: Auf allen Skalenstufen, auf denen in der klassischen Oktavregel der Sextakkord steht, kann selbstverständlich auch ein

terzgeschichteter Drei- oder Vierklang stehen. Nur fordert dieser Klang dann einen Wechsel des *Bewegungsmodus*: Vom Schritt zum Sprung.²³

Die Partimento-Lehrbücher folgen in Struktur und Aufbau populären Lehrwerken wie Oratio Scalettas immer wieder aufgelegtem Solfège-Lehrbuch *Scala di musica molto necessaria per principianti*: In den Solmisations-Lehren wurden erst die aufsteigenden, dann die absteigenden Tonleitern gelehrt („portar la voce ascendendo, et descendendo“)²⁴, dann folgten – ebenfalls auf- und absteigend – die Tonleitern mit Terz-, Quart-, Quint-, Sext- und Oktavsprüngen. Nach dem gleichen Muster sind im 17. Jahrhundert auch die „Klangschrift“-Tabellen der sog. „*Tabula naturalis*“ angeordnet.²⁵ Ganz identisch werden die Satzmodelle in der Partimento-Tradition vermittelt: Harmonisierungsmodelle der Tonleiter aufwärts (vor allem: 5-6-Consecutive, 7-6-Consecutive, 9-8-Consecutive, 6-3-Progression), Tonleiter abwärts (7-6-Consecutive, 2-6-Progession), Terzgang aufwärts und abwärts etc. Die neapolitanische Kompositionslehre, vor allem Francesco Durantes stilbildende *Partimenti Bassi diminuti* folgen diesem Aufbau²⁶ und auch viele deutsche Lehrwerke sind ähnlich aufgebaut, so etwa Niedts *Handleitung zur Variation*²⁷ sowie Johann Sebastian Bachs Materialien zum Generalbassunterricht²⁸ und in Ansätzen auch Georg Friedrich Händels Generalbassübungen.²⁹ Fedele Fenaroli bildet in seinen *Partimenti*³⁰ die Lehre von den Satzmodellen systematisch aus.³¹

Hier zeigt sich schon deutlich einer der zentralen Unterschiede der Oktavregelfunktionalität Heinichens gegenüber der Rameauschen *basse fondamentale*: Sie ist durch und durch auf Bewegung ausgerichtet. Sie unterscheidet ja nicht

²³ Joseph Riepel folgt relativ getreu Heinichens Konzeption (*Sechstes Capitel: Vom Contrapunkt*, in: Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. v. Thomas Emmerig, Wien 1996, S. 580f.).

²⁴ Oratio Scaletta, *Scala di musica molto necessaria per principianti*, Como 1595, Reprint der Ausg. Venedig 1626, Bologna 1976, 9.

²⁵ Christensen, „The ‚Règle de l’Octave‘ in Thorough-Bass Theory and Practice“ (wie Anm. 19), 113; Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, 108; Walter Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choralsatz*, München 1973, 55f.

²⁶ Francesco Durante, *Bassi e fughe. Un manuale inedito per riscoprire la vera prassi esecutiva della Scuola Napoletana del Settecento*, hg. v. G. A. Pastore, Padua 2003.

²⁷ Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, 3 Bde., Hamburg 1710, 1717, 1721, Reprint Hildesheim 2003.

²⁸ [Carl August Thieme?], „Des Königlichen Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music“ [1738], in: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 4. Aufl. Leipzig 1930, Reprint Darmstadt 1962, Bd. 2, 913–950.

²⁹ Georg Friedrich Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, hg. v. Alfred Mann, Leipzig 1978.

³⁰ Fedele Fenaroli, *Partimenti o sia Basso numerato di Fedele Fenaroli Per uso degli Alunni del R. Academia delle Belle Arte di Firenze*, 2. Aufl., Florenz und Mailand 1863, Reprint Sala Bolognese 1978.

³¹ Vgl. Ludwig Holtmeier, Artikel *Satzmodelle*, in: *Beethoven-Lexikon*, hg. v. Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2007.

allein zwischen Schritt- und Sprungbedeutung einer Skalenstufe, sondern die Funktion eines Klangs wird auch nach der Bewegungsrichtung, ob auf- oder abschreitend, differenziert: So steht auf der 4. Skalenstufe aufwärts der Sext- oder Quintsextakkord, abwärts aber der „dominantische“ Sekundakkord, auf der 7. Skalenstufe aufwärts der Sextakkord oder Quintsextakkord, abwärts aber der Sextakkord allein etc. Hier liegt auch eines der rezeptionsgeschichtlichen Probleme der Oktavregelfunktionalität: Die „lebendige“ Dynamik der Oktavregel entzieht sich einer „physikalistischen“ Systematik, die es erlaubt, aus einfachen Grundaxiomen komplexere Gebilde abzuleiten. Dass sich die Grundprinzipien der harmonischen Tonalität mit der *basse fondamentale* gleichsam voraussetzungslös und in kürzester Zeit erklären ließen, ist eines der zentralen Argumente der Anhänger Rameaus.

Jenseits der Terzschichtung: Gedanken zu einer „italienischen“ Klangmorphologie

Das Prinzip der Umkehrung ist, wie oft betont wurde, keineswegs neu, als Rameau es aufgreift:³² Die Austauschbarkeit der Stimmen ist eine der elementaren Voraussetzungen der dreistimmigen Kadenz- und Sequenzmodelle und der „kontrapunktischen“ Kompositionslehren des 16. und 17. Jahrhunderts. Heinichen war mit Rameaus *Traite de l'harmonie* bestens vertraut. Vor allem das Konzept des *renversement* hat nachhaltige Spuren in seiner Theorie hinterlassen. Aber es zeigt sich schon bei Heinichen ein für die französischen und italienischen Generalbass- und Kompositionslehre und auch für die Wiener Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts kennzeichnender Vorgang: Die Rameau-sche *basse fondamentale* findet zwar Eingang in die Lehre, sie kann aber die alten Theoreme nicht (oder nur sehr langsam) verdrängen. Zwar ist auch für Heinichen ein Sextakkord die Umkehrungsform eines Terz-Quint-Klanges. Aber die langen Fußnotenkommentare, in denen er sich dem Umkehrungsdenken widmet (Heinichen 1728, 146–151), stehen erstaunlich unverbunden neben dem tradierten Denken in Intervallqualitäten, das im Haupttext entfaltet wird. Gänzlich distanziert steht Heinichen aber zum systematischen Terzschichtungsverfahren und damit zur eigentlichen Grundlage der *basse fondamentale*. Sein Begriff der *Verwechslung* bezeichnet einen konkreten satztechnischen Vorgang: die Umschichtung eines Klanges (meist mit anschließender Rückkehr in dessen Ausgangsposition) (Heinichen 1728, 624/25).³³ Dabei kann jeder Akkord „verwechselt“ werden: Folgt auf einen Sekundakkord beispielsweise ein „grundständiger“ Septakkord, der aus denselben Tönen zusammengesetzt ist³⁴, so stellt dieser die erste „Verwechslung“ des ersten Akkordes dar etc.

³² Christensen, Rameau (wie Anm. 4), 67f.

³³ Siehe dazu die ähnliche Konzeption bei Daube. Vgl.: Felix Diergarten, „Anleitung zur Erfindung‘. Der Musiktheoretiker Johann Friedrich Daube“, *Musiktheorie* 4 (2008; Druck in Vorbereitung).

³⁴ David Kellner beschreibt die Verwandtschaft von Klängen aufgrund von gleichen Tonmengen. Vgl. dazu: Kellner, *Treulicher Unterricht* (wie Anm. 11), 32.

Die Umkehrung Rameaus hingegen ist ein theoretisches *a priori*: Jeder Klang muss auf seine „abstrakte“ terzgeschichtete Urform zurückgeführt werden.

Bei Heinichen ist es nicht das Prinzip der Terzschichtung, das die funktionale Bedeutung eines Akkordes bestimmt. So wie er die Sprungbewegung des Basses unter die Deutungshoheit der Oktavregel bringt, indem er auf tradierte Kategorien zurückgreift, so erklärt er auch die komplexe Akkordmorphologie der fortgeschrittenen, „theatralischen“ Harmonik seiner Zeit – und darum geht es ihm – mit den traditionellen Begriffen der italienischen Musiktheorie. Zugrunde liegt vorab ein vom ramistischen Konzept gänzlich verschiedener Akkordbegriff: Für Rameau ist der Akkord selbst eine Entität, eine unhintergehbare geschlossene Einheit. Auch hier steht das Ideal der Vierstimmigkeit im Hintergrund. Zwar sind den einzelnen Elementen durchaus bestimmte Funktionen und lineare Bewegungstendenzen zugeschrieben (*note fondamentale*, *note sensible*, bzw. *dissonance majeure* und *mineure* etc.), aber diese einzelnen Bestandteile treten immer im Verbund auf und bleiben auch im Umkehrungsprozess, wie zu zeigen sein wird, funktional invariant. Sie unterliegen einem starren hierarchischen Ordnungsprinzip: Akkorde sind für Rameau in erster Linie vertikale, terzgeschichtete Blöcke, in denen die linearen Tendenzen eingefroren sind.

Heinichens Denken ist von seiner frühen Ausbildung in Deutschland geprägt, vor allem aber durch die italienische Lehrtradition, die er während seines langen Italienaufenthaltes gründlich kennen lernte.³⁵ Doch so sehr seine Generalbasslehre unter den zeitgenössischen Quellen auch durch ihr hohes Maß an theoretischem Bewusstsein hervorsticht, so findet sich weder bei ihm noch bei einem anderen zeitgenössischen Autor eine bis zum Ende systematisch ausformulierte Akkordlehre. Ich habe daher im Folgenden versucht, die „implizite“ Systematik des Heinichenschen Akkordverständnisses herauszuarbeiten.

Für Heinichen und die traditionelle italienische Musiktheorie ist der mehrstimmige Akkord im Kern immer etwas Zusammengesetztes: Das Gerüst eines Mehrklangs bildet das kontrapunktische Paar zweier Hauptstimmen, das durch „Neben-Stimmen“ (Heinichen 1728, 171) zur Drei-, Vier-, Fünf- und Mehrstimmigkeit ergänzt werden kann. In solchermaßen verstandenen Zusammenklängen herrscht eine ausgeprägte Hierarchie, eine Wertigkeit der Akkordbestandteile, die das Verständnis und die Funktionalität des Akkordes nachhaltig bestimmt und Konsequenzen für die Gestaltung der Stimmführung hat, die weit über die Akkordverbindungs-Stimmführung der modernen Harmonielehre-Tradition hinausreichen.

Dieser andere Akkordbegriff setzt auch einen anderen Begriff von Kontrapunkt voraus. Es ist bezeichnend, dass Johann Joseph Fux' *Gradus ad parnassum* (Wien 1725), die Gründungsschrift der modernen, autonomen Kontrapunktlehre, in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu Rameaus *Traité*

³⁵ Georg J. Buelow, „The Italian Influence in Heinichen's ‚Der General-Bass in der Composition.‘“, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 18 (1994), 47–65.

de l'Harmonie entstanden ist und veröffentlicht wurde. Fux' Schrift spielt rezeptionsgeschichtlich eine dem *Traité* durchaus vergleichbare Rolle: Sie monopolisierte den Begriff des „Kontrapunkts“ in ähnlicher Weise wie Rameau den der „Harmonie“. Es ist vor allem die Idee des „strenge Stils“ oder „strenge Satzes“, bzw. vor allem das, was die Fux-Rezeption daraus gemacht hat, die den Blick auf das, was „Kontrapunkt“ zu Beginn des 18. Jahrhunderts tatsächlich war, verstellt. In der *Harmonielehre*-Tradition des 19. Jahrhunderts ist der „strenge Stil“ oder „strenge Satz“ von einer Stilform zum Inbegriff von Kontrapunkt überhaupt geworden. Als Folge dieser Entwicklung ist die eigentlich umfassende Lehre vom Kontrapunkt an einen ausgesprochen engen und wenig variablen Dissonanz- und Auflösungsbegriff gebunden: Die dissonanten Intervalle sind statische Größen. Nicht nur sind „falsche Quinte“ und „große Quarte“ als übermäßige bzw. verminderte Intervalle immer dissonant, sondern das stimmführungstechnische Verhalten der Dissonanzen Sekunde, Quarte, Septime und None liegt ein für alle mal fest: Bei Quarte, Septime und None ist die obere Note dissonant, bei der Sekunde die untere. Damit ist aber die Dissonanz vollständig zur Intervallqualität erstarrt und hat abgelegt, was sie im Bewusstsein das frühen 18. Jahrhundert auch und mehr noch war: eine rhythmische Konstellation. Angelo Berardi behandelt die Dissonanzen bezeichnenderweise unter der Überschrift „Introduzione alle legature – ovvero dissonanze.“³⁶ Wesentlich ist dem kontrapunktischen Dissonanzbegriff des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Unterscheidung zwischen „Subsyncopatio“ und „Supersyncopatio“: Die Quarte des strengen Satzes ist die „quarta supersyncopata“ („4ta sopra syncopata“), die sich in die Terz löst, die „quarta subsyncopata“ („4ta sotto syncopata“) hingegen (Heinichen 1728, 171), bei der die untere Note „gebunden“ werden muss, löst sich idealtypisch in die Sexte auf. Aber auch ein eigentlich konsonantes Intervall kann durch die Bindung zum dissonanten werden bzw. wie ein dissonantes behandelt werden. („Die 5ta perfecta wird öfters als eine Dissonanz und 5ta syncopata gebrauchet“, Heinichen 1728, 179). Anstelle starrer Intervallkategorien kennt das frühe 18. Jahrhundert eine Fülle von Intervallfunktionen (quarta consonans, quarta dissonans [quarta sopra syncopata], Hülffsquarte [quarta sotto syncopata], quarta irregolare [quarta italica], quarta transiens, quinta perfecta, quinta syncopata, sexta perfecta, sexta syncopata etc.).³⁷ Es ist dieser offene Intervallbegriff, der es erlaubt, Harmonie und Kontrapunkt als Einheit zu denken.

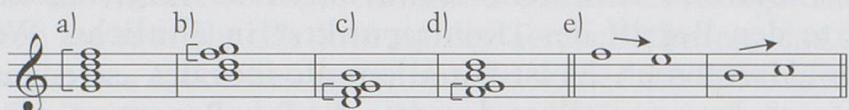
Im Folgenden seien die Unterschiede zwischen dem Akkordbegriff Rameaus und Heinichens am Beispiel des Dominantseptakkordes und seiner Umkehrungsformen verdeutlicht.³⁸

³⁶ Angelo Berardi, *Documenti Armonici*, Bologna 1687, 134.

³⁷ Georg Muffat, *Regulae concentuum Partiturae* (1699), hg. v. Bettina Hoffmann and Stefano Lorenzetti, Rom 1998; 8-bis.

³⁸ Natürlich müsste eine vollständige Akkordlehre auch alle anderen Akkordformen behandeln.

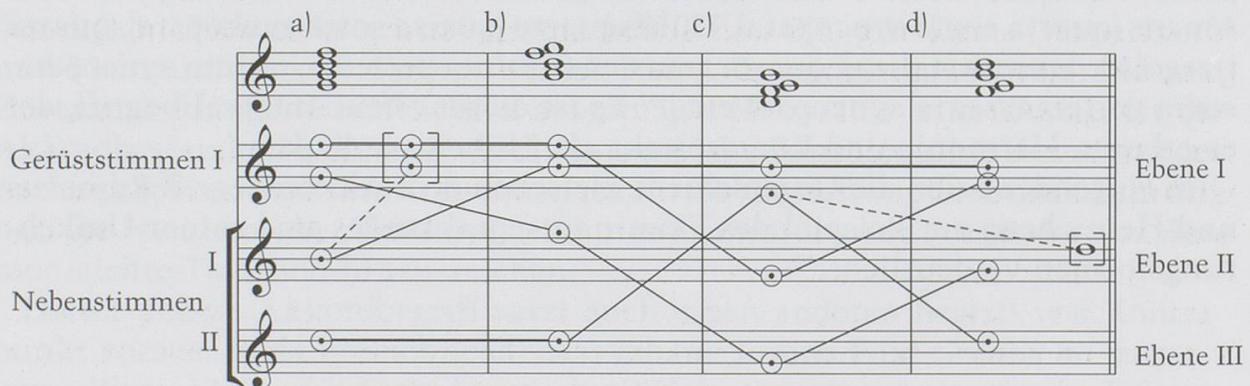
Bsp. 5: Umkehrung des Rameauschen Stammakkordes



Für Rameau sind sowohl der (dominantische) Quintsextakkord (*l'accord de la fausse quinte*, Bsp. 5b), als auch der Terzquart-Akkord (*l'accord de la petite sixte*, Bsp. 5c) und der Sekundakkord (*l'accord du triton*, Bsp. 5d) nichts weiter als Ableitungsformen des terzgeschichteten dominantischen Septakkordes (*dominante-tonique*, Bsp. 5a). Die funktionalen Rollen der Akkordbestandteile sind klar verteilt: *g* ist Grundton (*basse fondamentale*), die Terz *h* ist Leitton (*note sensible*) und muss als *dissonance majeure* aufwärts schreiten, die Akkordquint *d* übernimmt die Rolle einer Füllstimme, *f* ist dissonante Septime, die sich als *dissonance mineure* abwärts auflösen muss (Bsp. 5e). Das strukturell beherrschende Intervall ist die Septime: Sie ist gleichsam die Mutter aller (Akkord)-Dissonanzen (siehe Klammern). Wesentlich für Rameaus Umkehrungsdenken ist, dass die funktionalen Rollen der Akkordtöne ein für allemal festliegen und auch in allen Umkehrungsformen bestehen bleiben: *h* bleibt immer Leitton, *f* immer dissonante Septime, *d* immer Füllton³⁹ und *g* immer Akkordfundament, unabhängig davon, in welcher Konstellation die Töne zusammentreten.

Im Gegensatz zu dieser neuartigen invarianten Akkordmorphologie steht ein „italienischer“ Akkordbegriff, dem deutlich seine Herkunft aus dem kontrapunktischen Denken des 16. und 17. Jahrhunderts abzulesen ist, und in dessen Tradition auch Heinichen steht. Im folgenden Beispiel seien der Rameausche Stammakkord und seine Umkehrungsformen noch einmal im Sinne dieses Akkordverständnisses betrachtet:

Bsp. 6: Die hierarchische Struktur der Akkordstimmen



³⁹ Dass die Akkordquint eigentlich eine Doppelfunktion erfüllt, nämlich neben der des Fülltons auch die der Tenorklausel, spielt in Rameaus Umkehrungsdenken bezeichnenderweise kaum eine Rolle.

Jedem Akkord liegt ein zweistimmiger Gerüststimmensatz zugrunde (Bsp. 6, I). Er setzt sich aus den Akkordtönen zusammen, die den Klang möglichst eindeutig und unmissverständlich im zweistimmigen Satz zur Darstellung bringen können. Dieser zweistimmige Gerüstsatz ist weit mehr als eine systematische Ordnungskategorie: Er bezeichnet vielmehr eine „ideale Lage“, eine reale ästhetische und didaktische Norm für das Verhältnis von Bass- und Melodiestimme. Die Tatsache, dass er als Lehre von der richtigen Stimmführung der Kontrapunktlehre zugerechnet wurde, verweist auf die noch weitgehend intakte Einheit von kontrapunktischen und harmonischen Denken. Unter dem Begriff der „Disposizione“ oder „Besten Lage“⁴⁰ war er zentraler, praktischer Inhalt der Kompositionsslehre des 18. Jahrhunderts.

Dieser Gerüstsatz lässt sich verdeutlichend auf dem Wege eines Reduktionsprozesses gewinnen, der zugleich auch die innere hierarchische Struktur der Akkorde aufdeckt. So steht die Akkordquint im *dominantischen Stammakkord*, Rameaus *dominante tonique* (Bsp. 6, IIIa), auf der untersten Stufe der Hierarchie. Sie ist eine klassische Füllstimme, die eine relative stimmführungstechnische Freiheit genießt. Sie kann sowohl als klassische Liegestimme in Erscheinung treten, als auch frei abspringen, sie kann (im Sinne einer Tenorklausel) als Oberterz-Parallelstimme zur Akkordterz (Leitton) oder auch als parallele Unterterzstimme zur Septime geführt werden. Die Akkordterz (Leitton) folgt in der Hierarchie direkt auf den Gerüststimmensatz (Bsp. 6, IIa), der hier vom obligatorischen Basston und der charakteristischen Dissonanz der Septime gebildet wird, sie ergänzt den zweistimmigen Gerüstsatz zur idealen Dreistimmigkeit.

Bsp. 6, Ia zeigt auch einen Gerüststimmensatz des dominantischen Septakkordes in eckigen Klammern, der durch die „falsche Quinte“ der Töne *h* und *f* gebildet wird. Dieser alternative Gerüststimmensatz verweist darauf, dass der vermeintliche Fundamentton *g* mitunter auch als „Neben-Stimme“ in Erscheinung treten kann, als eigentliche Unterterz des Leittons. Das ist vor allem dann der Fall, wenn der Septakkord auf der 5. Skalenstufe nicht mit einem genuinen Fundamentschritt zu einem (kadenziellen) Lösungsakkord fortschreitet, sondern gleichsam selbst „in transitu“, d. h. wie ein Durchgangsakkord in Erscheinung tritt. (vgl. dazu Bsp. 1d).

Im *Quintsextakkord* (Bsp. 6b) wird der Gerüstsatz vom Rahmenintervall der falschen Quinte gebildet, die Sexte *g* ist als Dissonanzträger zwar eine wichtige, aber dennoch hierarchisch nachgeordnete Stimme: Sie erscheint in der Funktion einer Obersext zum Basston *h*. Die Terz *d* übernimmt hier die Rolle der Ergänzungs- und Füllstimme.

Im *Terzquartakkord* (Bsp. 6c) wird der Gerüststimmensatz durch die große Sexte von Basston und Leitton gebildet. Die Terz *f* ergänzt als Parallelstimme zum Bass die Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit. Die Quarte *g* hingegen

⁴⁰ Emanuel Aloys Förster, *Emanuel Aloys Förster's Practische Beispiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses*, Bd. 1, Wien 1818, S. 1. Vgl. auch: Holtmeier, „Emanuel Aloys Förster und die Wiener Partimento-Tradition: Zum Prinzip der besten Lage“ (wie Anm. 6).

ist eine reine Füllstimme, eine dissonante Liegestimme, die aufgrund ihrer besonderen Dissonanzbehandlung die besondere Beachtung der zeitgenössischen Theoretiker gefunden hat: Sie wird als *quarta irregolaris* bzw. *quarta irrgolare* (Heinichen 1728, 151) oder als *quarta italica* bezeichnet.⁴¹ Die besondere Stellung dieser Quarte zeigt sich daran, dass der Terzquartakkord bei vielen Theoretikern des 18. Jahrhunderts, so auch bei Heinichen, nicht als eigenständige Akkordkategorie erscheint, sondern als Sonderform des Sextakkordes behandelt wird: Die *quarta irregolaris*, die oft nicht durch die Generalbassbezeichnung angezeigt wird⁴², ist quasi ein „improvisatorischer“ Zusatz zu einem dreistimmigen Sextakkord. Der französische Begriff der *petite sixte* legt Zeugnis von dieser Herkunft ab.⁴³

Natürlich ist das nicht die einzige Form, in der der Terzquartakkord auftreten kann. Er erscheint auch mit der „3ta syncopata“, wie Heinichen an einigen Beispielen zeigt (vgl. Bsp. 7) (Heinichen 1728, 163):

Bsp. 7: Zwei Beispiele, die Heinichen für die 3ta syncopata gibt

Der Terzquartakkord mit der *terza syncopata* entspricht am ehesten dem Rameauschen Umkehrungsakkord, stellt im Vergleich zum Terzquartakkord mit der *quarta irregolaris* in der kompositorischen und improvisatorischen Praxis des 18. Jahrhunderts aber eher die Ausnahme dar. Heinichen betont, dass der „synkopierte“ Terzquartakkord eigentlich als eine Variante des Sekundakkords zu verstehen sei.⁴⁴ Und tatsächlich wird er auch meist in dieser Form verwendet.⁴⁵

Der *Sekundakkord* (Bsp. 6d) schließlich ruht auf dem Gerüst des Intervalls der „großen Quarte“ (f-h). Diese Quarte, die sich in die Sexte auflöst, bezeichnet Heinichen als „Hülfss-4te“, als „ancilla 2dae“ (Heinichen 1728, 171). An Heinichens Terminologie kann man festmachen, dass der hierarchische

⁴¹ Georg Muffat, *Regulae concentuum Partiturae* [wie Anm. 37], 8.

⁴² „Es wird aber diese irregulaire 4 ... nicht iederzeit über den Noten angegeben.“ (Heinichen 1728, 151).

⁴³ Riepel empfand die *quarta irregolaris* als modische Verirrung. Er bezeichnet sie pejorativ als „türkische Quarte“, da sie ihn an die „in lauter unmittelbar aufeinander folgenden Quarten“ blasenden türkischen „Querpfeffen“ erinnerten, die er „im Jahre 1737 bey Banialucka“ gehört habe. Vgl. dazu: Joseph Riepel, *Drittes Capitel: Gründliche Erklärung der Tonordnung* (1757), in: Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. v. Thomas Emmerig, Wien 1996, 283.

⁴⁴ „der 2da syncopata ... anverwandt“ (Heinichen 1728, 163).

⁴⁵ Franck Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practiced in the XVIIth & XVIIIth Centuries*, Oxford 1931, Reprint New York 1965, Bd. 2, S. 632 Ex. 9.

Akkordbegriff auch einen hierarchischen Dissonanzbegriff beinhaltet. Der Begriff der „ancilla 2dae“ beruht auf der zentralen Unterscheidung zwischen „Dissonantia dominans“ und „Dissonantia concomitans“ (Heinichen 1728, 186), zwischen „herrschender“ und „begleitender“ Dissonanz. Für Heinichen ist die dissonante Quarte eine „begleitende“ Dissonanz, eine Oberterz zur „herrschenden“ Sekund-Dissonanz. Es wird hier deutlich, wie sehr der moderne akkordische Dissonanzbegriff Heinichens noch mit dem alten kontrapunktischen Dissonanzverständnis und der Lehre von der Syncopatio verbunden ist: Eine Sekundakkord-Sextakkord-Folge beruht für Heinichen im Kern auf einer (zweistimmigen) 2-3-Consecutive.

In der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts haben sich die stimmführungstechnischen Verhältnisse aber umgekehrt: Im Sinne des modernen Gerüstsatzes ist die „große Quart“ längst zur *dissonantia dominans* geworden, hat ihre kontrapunktische Herkunft als „Hülffs-Stimme“ abgestreift und völlige Autonomie erlangt. So wird das g zur eigentlichen *dissonantia concomitans*, zur Unterterz des Leittons. Die Sexte d erscheint hier entweder als seine Oberterz oder als „freie“ Neben-Stimme. Im Fall dieses Akkordes kann man kaum von einer hierarchischen Wertigkeit der beiden Nebenstimmen sprechen.

Um diesen hierarchischen Akkordbegriff noch deutlicher zu machen, seien im folgenden einige Akkorde nicht aus der Perspektive des Rameauschen Umkehrungsdenkens, sondern ausgehend von der Beziehung von Gerüstsatz und Neben-Stimmen analysiert.

Bsp. 8: Gerüst- und Füllstimmen

The musical examples consist of three staves (I, II, III) each with five measures. Staff I starts with a C major chord (root position), followed by a G major chord (first inversion), and a D major chord (second inversion). Staff II follows a similar pattern with D major, A major, and E major chords. Staff III follows with E major, B major, and G major chords. Measures are numbered a) through e) within each staff. Measure Ia) shows a bass line with a C note. Measure IIa) shows a bass line with a D note. Measure IIIa) shows a bass line with an E note. Measures IIb) and IIIb) show bass lines with F# notes. Measures IIc) and IIId) show bass lines with G notes. Measures IIie) and IIIf) show bass lines with A notes. Measures IIId) and IIIf) show bass lines with B notes. Measures IIIf) and IIIg) show bass lines with C notes. Measures IIIf) and IIIh) show bass lines with D notes. Measures IIIi) and IIIj) show bass lines with E notes.

Die Funktion der Klänge auf der auf- und abwärtsgerichteten 2. Skalenstufe in Dur und Moll (Bsp. 8a), der abwärtsgerichteten 6. Skalenstufe in Moll (Bsp. 8b) und der abwärts gerichteten 4. Skalenstufe in Dur und Moll (Bsp. 8c) wird von ihren „leittönigen“ Gerüststimmen bestimmt. Sie markieren die Invarianten des funktionalen Akkordbegriffes. Zur Sexte der 2. Skalenstufe und der übermäßigen Sexte der sechsten tritt als erste Nebenstimme obligatorisch die Terz hinzu (Bsp. 8, IIa und b), zum Tritonus auf der 4. Skalenstufe kann als

dritte Stimme gleichwertig sowohl die Sexte als auch die Sekunde treten (Bsp. 8, IIe und d). Als vierte, „füllende“ Neben-Stimme sind nun mehrere Töne möglich: Sowohl die Quarte, als auch die falsche und reine Quinte können die Sexte auf der 2. Skalenstufe ergänzen (Bsp. 8, IIIa), Quarte und Quinte können zur übermäßigen Sexte auf der 6. Skalenstufe treten (Bsp. 8, IIIb), und wenn die Sexte als dritte Stimme zum Tritonus gekommen ist, können sowohl die Sekunde, als auch die kleine und große Terz als Füllstimmen dienen (Bsp. 8, IIIe). So entstehen mehrere Akkorde, die als „Schrittklänge“ auf den jeweiligen Skalenstufen stehen können. Die Wahl des Fülltons kann zwar die „Aura“ des Klangs entscheidend prägen, aber die Funktion des Akkordes, seine dynamische Tendenz, wird allein vom Gerüststimmensatz bestimmt.

Zur variablen Funktionalität der Akkordtöne

In der ramistischen Lehre behalten die Akkordtöne in den Umkehrungsformen die funktionalen Qualitäten bei, die ihnen im Stammakkord eingeschrieben wurden. Die funktionsbestimmende Dissonanz bleibt in allen Umkehrungsformen erhalten. In Heinichens Akkordlehre hingegen sind die Akkordelemente einer großen funktionalen Variabilität unterworfen (die miteinander verbundenen Kreise in Bsp. 6 versuchen das zu verdeutlichen). Sie gehören nicht allein unterschiedlichen hierarchischen Akkordebenen an, sind mithin für verschiedene Klänge von unterschiedlicher struktureller Bedeutung, sondern sie verändern zudem in den verschiedenen Akkorden auch ihre Stimmführungseigenschaften: Nur der *Leitton* behält auch bei Heinichen seine Funktion in allen Rameauschen Umkehrungsformen bei. Die *Septime* tritt hingegen in gleich drei unterschiedlichen funktionalen Gestalten auf:

Bsp. 9: Funktionale Variabilität der (dominantischen) Septime

The musical example consists of two staves of six measures each, representing different harmonic functions (I, II, III, IV, V, VI) in three different forms (a, b, c). The top staff shows measures I, II, and III. The bottom staff shows measures IV, V, and VI. Each measure contains a dominant seventh chord (F7) in various inversions and voicings. Measure Ia has a bass note of C. Measure Ib has a bass note of G. Measure IIa has a bass note of D. Measure IIb has a bass note of A. Measure III has a bass note of E. Measure IVa has a bass note of G. Measure IVb has a bass note of D. Measure IVc has a bass note of A. Measure Va has a bass note of D. Measure Vb has a bass note of A. Measure VIa has a bass note of G. Measure VIb has a bass note of D.

1. Als Urbild der „gebundenen“ Dissonanz (Synkopen- oder Durchgangsdissonanz) erscheint sie eigentlich nur im Stammakkord selbst (Bsp. 9, I) und im Sekundakkord (Bsp. 9, II).
2. Im Quintsextakkord bildet sie eine „halbkonsonante“ falsche Quinte zum Bass, die keiner Vorbereitung bedarf (Bsp. 9, III).

3. Im Terzquartakkord schließlich erscheint sie als parallele Oberterzstimme zum Bass, ist mithin eine imperfekte Konsonanz, die keinem Auflösungsdrang unterliegt und sich schrittweise frei aufwärts (Bsp. 9, IVa) oder abwärts (Bsp. 9, IVb) bewegen oder sogar abspringen kann (Bsp. 9, IVc).

Die Akkordquint übernimmt bei Rameau die Funktion einer Füllstimme. Diese Funktion kommt ihr auch bei Heinichen zu, doch liegt sie im Terzquartakkord in der Bass-Stimme und wechselt dort ihre Funktion: Sie wird zur Penultima der Tenorklausel und unterliegt damit dem Zwang zu schrittweiser Fortschreitung (Bsp. 9, IV). Die 2. Skalenstufe (Akkordquint) ist funktional doppeldeutig: Sie kann als Bestandteil einer Tenorklausel oder als reiner „Flickton“ (Riepel), gleichsam als Variante einer Altklausel aufgefasst werden. Auch im Sept-, Quintsext- und Sekundakkord wird sie meistens im Sinne einer Tenorklausel schrittweise geführt, aber diese Stimmführung ist nicht zwingend: Die Quinte des Stammakkordes kann ebenfalls in die Quinte des Auflösungsakkordes springen, auch wenn sich dadurch Akzentquinten ergeben (Ex. 9, Va) oder die Quinte in *motu rectu* der Außenstimmen erreicht wird (Bsp. 9, Vb). Liegt im Sekundakkord die Akkordquinte in der Oberstimme, dann ist der Sprung sogar die Regel: Es gilt, die leere, zäsurierende perfekte Konsonanz der Oktave in den Außenstimmen des Auflösungsakkordes zu vermeiden (Bsp. 9, VIa) und stattdessen in die imperfekte Außenstimmendezime zu gehen (Bsp. 9, VIb).

Am deutlichsten aber wird der Unterschied zu Rameaus statischer Funktionalität, wenn man die funktionale Variabilität derjenigen Akkordstimme betrachtet, die in der ramistischen Theorie das Fundament des Akkordes darstellt. Auch die *basse fondamentale* erscheint bei Heinichen gleich in dreifacher Gestalt: Im Quintsextakkord und im Sekundakkord ist sie als Unterterz bzw. Obersext des Leittons lediglich Neben-Stimme, im Quartsextakkord nimmt sie als *Quarta irregularis* sogar den untersten Platz in der Akkordhierarchie ein. Nur im Stammakkord selbst ist sie das, was Rameau in ihr sah: der *centre harmonique* des Klanges.

„Stammakkorde“ bei Rameau und Heinichen

Auch der Akkordtheorie Heinichens, so ließe sich zugesetzt formulieren, liegen zwei Stammakkorde zugrunde, von denen sich alle anderenakkordischen Gestalten ableiten: Der Terz-Quint-Klang und der Sextakkord. Die alte Opposition von perfekter und imperfekter Konsonanz findet sich bruchlos auf die moderne Akkordtheorie übertragen. Die Terz, auf der das ganze Rameausche System beruht, ist im harmonischen Diskurs seit langem zu einem uncharakteristischen Füllintervall geworden, dass unterschiedslos das Klangbild aller Akkorde – ob dissonant oder konsonant – bestimmt. So sind es wesentlich zwei Intervalle, die das Wesen der Akkorde bestimmen: Quinte oder Sexte entscheiden über die funktionale Grundausrichtung der Klänge.

Der entscheidende Unterschied zwischen dem Rameauschen Stammakkord (*dominante tonique*) und seinen Umkehrungsformen ist, aus dieser Perspektive betrachtet, dass dieser von der statischen Quinte bestimmt wird, jener aber vom Bewegungsintervall der Sexte: Dieser Unterschied ist kategorialer

Natur und kann nicht durch ein simples Ableitungsverfahren im Sinne des Rameauschen Umkehrungsdenkens aufgehoben werden. Für Rameau verbindet die Dissonanz den Stammakkord mit seinen Umkehrungsformen und macht die Differenzierung zwischen perfekter und imperfekter Konsonanz obsolet. Für dieses Akkordverständnis hingegen ist der Dissonanzcharakter eines Klanges der Differenz von Quinte und Sexte nachgestellt, da diese Intervalle den grundlegenden dynamischen Charakter der Klänge bestimmen: Die Rameauschen Umkehrungsformen sind in erster Linie Sextakkorde⁴⁶ und verlangen nach schrittweiser Bewegung, die Quinte des Stammakkordes verlangt nach dem Sprung. Die Dissonanz wird der Sexte und der Quinte gleichsam wie von außen zugefügt. Zur Sexte kann die Quinte oder Terz und Quart oder Sekunde und Quart treten, zur Quinte tritt die Septime:

Bsp. 10: Implizite Bewegungstendenzen der Akkordformen

The musical example consists of five staves of music. Staff I (III) shows three chords: a) 5! (G major), b) G major with a sharp, and c) G major with a sharp. Staff II (VI) shows a sequence of chords: a) 7/6, b) 6/7/5, c) 6(7)/5/5, followed by a leap to a) 7. Below these staves, a horizontal line indicates movement: 'I Step' connects the first two chords; 'a) 5 ascending' connects the first two chords; 'b) 4/3 descending' connects the second and third chords; 'c) 4/3 descending' connects the third and fourth chords; and 'II Leap' connects the third and fifth chords. Staff III (IV) shows a sequence of chords: a) C major, b) G major. Staff IV (V) shows a sequence of chords: a) C major, b) G major with a sharp. Arrows point from the labels in staff II down to the corresponding chords in staffs III and IV.

Durch den Zwang zur Dissonanzauflösung werden die Bewegungstendenzen nur verstärkt: Es ist, als stelle die Dissonanz ein autonomes kontrapunktisches Element innerhalb des Akkordes dar. Die dissonante „Ergänzungsnote“ ändert zwar nicht den grundlegenden funktionalen Charakter des Akkordes, aber sie intensiviert seine Bewegungstendenz und präzisiert seine Bewegungsrichtung.⁴⁷ Die hinzugefügte Quinte verleiht dem Sextakkord eine steigende Tendenz (Bsp. 10, Ia), denn schrittweise abwärts geführt ergeben sich leicht Quintparallelen (Bsp. 10, IIIa), die Quarte (ob „türkische Quart“ oder als Begleiterin der *3ta syncopata*) erlaubt die Bewegung in beide Richtungen (Bsp. 10, IV), der Sekundakkord drängt die Sexte abwärts (Bsp. 10, V). Die Akkorde sind auf diese Bewegungsformen nicht verbindlich festgelegt. Der Quintsextakkord kann sich

⁴⁶ Thomas Christensen spricht diesbezüglich von einer „variety of sixth chords“. Vgl.: Christensen, *Rameau* (wie Anm. 4), 172.

⁴⁷ Carl Dahlhaus hat dies folgendermaßen beschrieben: „Von der Sextenkette, die zur Oktave strebt, unterscheidet sich Rameaus Septakkordfolge deren Ziel ein Dreiklang, ein ‚Accord parfait‘ bildet, zwar graduell, aber nicht prinzipiell“. Vgl.: Dahlhaus, *Untersuchungen* (wie Anm. 25), 27.

schrittweise abwärts in einen Vorhalts-Quartsextakkord auflösen (Bsp. 10, IIIc), und in gewissen formelhaften harmonischen Wendungen kann der eigentlich abwärts gerichtete dominantische Sekundakkord auf der 4. Skalenstufe auch schrittweise aufwärts geführt werden (Bsp. 10, Vb). Abgesehen vom *inganno* (Trugschluss) ist ein schrittweise steigender Septakkord oft ein Durchgangsakkord (*septima in transitu*) (Bsp. 10, VIa) oder ein unaufgelöster 7-6-Vorhalt, sozusagen ein „retardierter“ Sextakkord, der sich in die folgende Kon- oder Dissonanz auflöst (Bsp. 10, VIb and c). Aber seiner Grundtendenz nach ist der Quintsextakkord ein steigender, der Sekundakkord ein fallender, während der Terzquartakkord ein steigender oder fallender Akkord sein kann.

Das Akkordverständnis, das hier anhand der Theorie Heinichens aufgezeigt und teilweise rekonstruiert wurde, unterscheidet sich grundlegend vom Akkordbegriff Rameaus. Dem starren System von wenigen Grundelementen und einer rigiden Ableitungslogik stellt Heinichen eine gewachsene Variabilität und Beziehungsvielfalt entgegen.

Gerade dieser Reichtum und diese praxisnahe Offenheit aber mögen diesem Akkordbegriff im historischen Maßstab zum Verhängnis geworden sein: der handfesten Logik der Rameauschen Theorie hatte er wenig entgegenzusetzen. Man darf vermuten, dass sich Rameaus Theorie überhaupt nur in diesem erstaunlichen Maße popularisieren konnte, weil sein Akkordbegriff ein allenthalben spürbares Vakuum ausfüllte. Dass die moderne harmonische Sprache des 17. und 18. nach einem neuen, die alte Kontrapunktlehre transzendierenden Erklärungsmodell verlangte, liegt auf der Hand. Rameau gab eine deutliche und zugleich einfache Antwort auf eine Frage, die vorher niemand so explizit gestellt hatte, und die dennoch unausgesprochen im Raum stand: Was ist ein Klang?

Heinichen gab darauf – gleichsam repräsentativ für eine italienisch geprägte Tradition – eine überzeugende Antwort. Doch bleibt vieles, was in diesem Aufsatz als „implizite Theorie“ rekonstruiert wurde, bei Heinichen (und in der gesamten italienischen Generalbass-Tradition) unausgesprochen: Weder wird das Konzept des Gerüststimmensatz konsequent entfaltet, noch die Idee der Sprung- und Schrittfunktion bis zum Ende systematisiert.

Kein moderner Rekonstruktionsversuch kann diesen Mangel an systematischem Denken ohne allzu gewaltsames Vorgehen aufheben, und auch dieser Text legt Zeugnis von den Schwierigkeiten ab, sich einem Konzept von Akkord und Tonalität (die hier nur in einem sehr eingeschränkten Sinne betrachtet wurde) jenseits von Rameaus Umkehrungs- und Terzschichtungsdenken zu nähern. Die inneren Widersprüche einer Analyse, die einen vierstimmigen Klang einerseits als Terzquint- oder Sextakkord beschreibt, dem ein dissonanter, kontrapunktischer „Ergänzungston“ hinzugefügt wird, ihn andererseits aber als einen um Nebenstimmen ergänzten Gerüststimmensatz auffaßt, sind offensichtlich.

Der ersten Deutung folgend ist beispielsweise der (dominantische) Sekundakkord auf der abwärtsgerichteten 4. Skalenstufe eine Variante des Sextakkordes – und die Sexte sein zentrales, funktionsbestimmendes Intervall. Nach der anderen aber ist der Tritonus das bestimmende Gerüstintervall – und

die Sexte ist nur eine Nebenstimme, ein hierarchisch untergeordneter Ton, der auch ausbleiben kann.

Näher betrachtet handelt es sich aber weniger um einen Widerspruch, als darum, dass hier ein und das selbe Phänomen von unterschiedlichen Perspektiven aus betrachtet wird. Beschreibt man Klangfortschreitungen ausgehend von der Dichotomie von vollkommenem und unvollkommenem Akkord, dann wird die Dissonanz zu einem nachgeordneten Parameter. Ist die Dissonanzbewegung hingegen selbst Ausgangspunkt der Betrachtung, wird die Differenz von perfekter und imperfekter Konsonanz zu einer von sekundärer Bedeutung.

Es ist genau diese Juxtaposition unterschiedlicher Perspektiven, in der sich die historische Situation um die Wende zum 18. Jahrhundert widerspiegelt: Die moderne, „klangliche“ Oktavregelfunktionalität und der (dissonante) „kontrapunktische“ Triosonatensatz stehen in Konkurrenz zueinander, auch wenn – wie ich versucht habe zu zeigen – das eine aus dem anderen herausgewachsen ist.

Man mag es als Defizit der italienischen Generalbass-Tradition empfinden, dass sie uns keine in sich geschlossene und einfache Systematik an die Hand gibt. Vielleicht aber liegt gerade darin ihre eigentliche Stärke, daß sie nicht Harmonie und Melodie, Linie und Klang, Akkord und Kontrapunkt aus einem kohärenten Prinzip abzuleiten sucht, sondern die Spannung zwischen diesen beiden Kräftepolen gleichsam dialektisch austrägt.

Auch Heinichen scheint zwischen der neuen Welt der Bass- und Fundamentzentrierung, wie sie sich in der Oktavegel manifestiert, und der altüberkommenen Kontrapunkt- und Dissonanzlehre unentschieden hin- und her zu wandern. Doch steht dahinter bei Heinichen nicht allein eine der historischen Situation geschuldete Ratlosigkeit, sondern vor allem eine tief sitzende Aversion gegen jene Art naturwissenschaftlicher Systematik, die er bei Rameau vorzufinden glaubt: Dessen systematischem Zugriff stellt er „Arth-Regeln“ gegenüber, „welche deutsche, französische und italienische Autores ... vom General-Bass ohne Signaturen theils von langer Zeit her zu geben angefangen, theils letztere [d. h. die Italiener] zeithero zur Vollkommenheit gebracht“ hätten (Heinichen 1728, 19). Von ihnen allein, d. h. von der musikalischen Praxis, nicht jedoch von der physikalischen „Natur“ des „corps sonore“, leitet er die Regeln seiner Lehre ab: „Natur“ manifestiert sich für Heinichen in den „gebräulichen passibus compositionis“ (Heinichen 1728, 19). Es ist diese Nähe zur kompositorischen Praxis und musikalischen Erfahrung, die die italienische Musiktheorie für uns heute wieder so interessant macht.

Es versteht sich von selbst, dass der komplexe Begriff von harmonischer Funktionalität, auf dem diese italienische Tradition des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts gründet, unser historisches Interesse verdient. Eine andere Frage aber – und sie ist vielleicht die eigentlich entscheidende – ist, was wir aus dieser Renaissance der italienischen Musiktheorie machen. Sie eröffnet uns die Möglichkeit, die Kompositionstechniken des 17. und 18. Jahrhunderts auf eine andere Art zu interpretieren und analysieren. Darzulegen, wie diese andere Art aussehen könnte, kann hier nicht geleistet werden und muss einer in Arbeit befindlichen größeren Studie überlassen bleiben.