

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 79

Artikel: Nachhall eines stummen Akkords : eine Fussnote zur Musikgeschichte
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927925>

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: 01.01.2026

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

NACHHALL EINES STUMMEN AKKORDS

VON THOMAS MEYER

Eine Fussnote zur Musikgeschichte

«Never say never again» hiess es vor einigen Jahren bei einem gewissen Bond. Auf die etwas weniger spektakulären Gefilde der Musikgeschichte übertragen: Sag nie, etwas sei nie mehr möglich, aber möglichst auch nicht, einer sei der erste gewesen und zuvor sei derlei nie vorgekommen. Es könnte nämlich sein, dass etwas schon lange zuvor entdeckt wurde. Bloss errang es musikgeschichtlich nicht die gleiche Bedeutung und zeitigte (vorerst) keine Folgen. Gerade im Umkreis von Arnold Schönberg, einem der geschichtsträchtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, gabs immer wieder Prioritätszweifel, ohne dass das seine hervorragende Position angekratzt hätte: War er der erste atonale Komponist? – oder nicht doch schon Anton Webern? Hat er die Dodekaphonie als erster entwickelt? – oder war es Josef Maria Hauer? – oder gar die russischen Futuristen? Ein unscheinbareres Beispiel ist der Akkord f-a-cis'-e' (Takt 14-17) des Klavierstücks op. 11/1 von Februar 1909. Stumm wird er angeschlagen, aber durch die gleichzeitig und danach angeschlagenen Töne entfaltet sich sein Nachhall (Notenbsp. 1). Eigentlich ist dieser Flageolet-Klang ein kleines Aperçu zur Technik des Forte- und des Tonhaltepedals. Schönberg selber setzt es im op. 11 nur einmal ein. Und doch hatte es Konsequenzen durch das ganze Jahrhundert.

Einige Beispiele: Schönberg selber verwendete den Effekt später kurz in seinem Klavierkonzert (T. 245-248). Erwin Schulhoff setzte ein «quasi flageolet» bereits 1921 in seinen *11 Inventionen* ein. Henry Cowell baute die Grifftechnik in seinen Klavierstücken *Aeolian Harp* (1923; dort mit dem direkten Anreissen der Saiten) und *Tiger* (1928) aus und operierte noch auf andere Weise im Klavier. Ruth Crawford nutzte die Resonanz über tiefen stummen Tönen in ihren *Preludes* (1924-28). Im vierten Band des *Mikrokosmos* (entstanden zwischen 1926 und 1939) widmete Béla Bartók den «Obertönen» ein ganzes Stück (*Felhangok*, Nr. 102). Carl Ruggles verlangte einzelne fast unscheinbare stumme Töne in der vierten seiner *Evocations* (1940). Viktor Ullmann fing in seiner 6. Klaviersonate (entstanden 1943 in Theresienstadt) mit einer stumm gedrückten Terz den Nachhall tiefer Fortissimo-Schläge ab. Bei John Cage finden sich Flageolets etwa in *In the Name of the Holocaust* (1942) und *Dream* (1948). Bernd Alois Zimmermann widmete dem stummen Anschlag die zarte *Imagination* im zweiten Teil seiner Sammlung *Enchiridion* (1951) und gebrauchte ihn sowohl in zwei seiner *Konfigurationen* von 1956 als auch in den *Perspektiven* für zwei Klaviere von 1955. Karlheinz Stockhausen komponierte in den Klavierstücken VII und X wahre Flageoletorgien. György Ligeti wiederum verlangt stumm niedergedrückte Tasten in *Selbstportrait mit Reich* und *Riley* (und *Chopin ist auch dabei*) und in der Etüde *Touchez bloquées*, allerdings weniger des Nachhalls wegen, als um durch die blockierten Tasten neue rhythmische Muster zu erhalten. Und Helmut Lachenmann entlockte der Technik kürzlich noch in seiner *Serynade* (1998/2000) ungewohnte Färbungen.

Die Liste liesse sich problemlos verlängern.¹ Klaviergeschichtlich hat Schönberg also auch mit diesem Akkord Bedeutung erlangt, aber war er wirklich der erste?

Bekannt nämlich war die Flageolet-Technik offensichtlich. In einem leider nicht genau datierten, äusserst gründlichen *Leitfaden zum richtigen Gebrauche des Pianoforte Pedals. Mit Beispielen aus den historischen Konzerten von Anton Rubinstein*.² wird sie kurz, aber vergleichsweise oberflächlich erläutert. Vor allem gibt dieses Heft keinerlei Beispiele aus der Klavierliteratur an – wohl aus purem Mangel. Die Suche danach führt weiter zurück in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, zum obertonreichen Pianoforte, das in voller Entwicklung stand. Als Vorläufer zu Schönbergs Akkord gilt denn auch ein Effekt aus *Paganini* in Robert Schumanns *Carnaval* op. 9.³ Dort wird, während ein tiefes Fortissimo (*f-as*) ertönt, ein Dominantseptakkord über *es pianopianissimo* niedergedrückt, der, wenn das Fortissimo im Pedal endet, leise nachklingt, wodurch ein eigenartiger Obertoneffekt entsteht (Notenbsp. 2). Das ist zwar nur ein sehr leise, nicht stumm angeschlagener Akkord (was klanglich einen wesentlichen Unterschied macht), aber zumindest zeugt er davon, dass sich Schumann des besonderen Klangeffekts bewusst war. Anders geartete Stellen in den *Abegg-Variationen* (Finale) und den *Papillons* belegen ebenfalls, wie Schumann gleichsam unter den Klang lauschte. Von einer ähnlichen Aufmerksamkeit für klangliche Wirkungen zeugen etwa auch die minutiösen Pedalbezeichnungen Chopins. Aber reine «sons harmoniques»-Effekte wie bei Schönberg sind sie natürlich nicht.⁴

Der Zufall spielte mir im Basler Musikantiquariat Schlölein eine kuriose Salonpiece in die Hände: eine «Fantaisie Religieuse» mit dem Titel *O Sanctissima Mater*⁵, das Opus 89 von Christian Rummel, erschienen 1839 beim Pariser Verlag Adolphe Catelin. Rummel (1787-1849), der zunächst eine militärische Karriere eingeschlagen hatte, diese aber nach Waterloo beendete, leitete die private herzogliche Kapelle in Wiesbaden und war als Pädagoge bekannt. Nach Fétis' *Biographie universelle des musiciens* soll Beethoven Rummel «la plus vive amitié» entgegengebracht haben, was jedoch in Zweifel gezogen wird.⁶ Robert Schumann kannte Rummels Musik, erwähnt die Sonate zu vier Händen in seinen Tagebüchern⁷ und besprach sogar ein Stück: *Phantasie und Variationen über ein Thema von Donizetti*, op. 80. «Als einen diesem Pariser [Henri Herz; Anm. d. Verf.] verwandten Geist gibt sich unverhohlen auch Hr. Rummel. Was ihm an französischer Finesse abgeht, ersetzt er aber durch eine ihm natürliche deutsche Gutmütig- und Gemütlichkeit, weswegen er mir immer wohlgefallen.»⁸ Schumanns Rezension des Opus 79 *Erinnerung an Sabine Heinefetter* fällt allerdings wesentlich spitzer aus: «Jedenfalls ist die Komposition ein passables Gelegenheitsstück mit den bekannten Reimen «Herz-Schmerz», eine Apotheose, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entstanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, so müsste man die Erinnerung den besseren Werken beizählen.»⁹ Immerhin. Zumindest regte diese Musik den Kritiker zu Höchstleistungen an.

In der Fantaisie *O Sanctissima Mater* nun findet sich nach dem Preludio eine Passage, die mit «Sons harmoniques»

1. Für Hinweise zu diesem Artikel danke ich Werner Bartschi, Bernhard Billeter, Martin Derungs und Christoph Keller. Weitere Tipps nehme ich gern entgegen.

2. Er erschien wahrscheinlich um 1900 bei Bosworth & Co. Die Autorengabe «Nach Buschorzoff von S von N.» führt leider nicht weiter. Dabei werden auch Techniken beschrieben, wie Ober- und Untertöne auf dem Klavier zu produzieren wären – leider auf etwas ungenaue Weise. Die Technik selber aber war bekannt. In der von Walter Niemann bearbeiteten 5. Auflage der *Ästhetik des Klavierspiels* von Adolph Kullak (Leipzig, 1916) wird der «Leitfaden» mehrmals erwähnt. Die Flageolet-Technik findet sich aber hier nicht.

3. So bei Czesław Marek: *Lehre des Klavierspiels*; Zürich 1972, S. 502ff.

4. Auf den Flügeln in der Hälfte des 19. Jahrhunderts dürften die Obertöne vielleicht sogar stärker hervorgetreten sein als auf einem modernen Flügel.

5. Bei F. Pazdirek (*Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Vol. X, S. 242, Wien 1904-1910) wird das Stück als Transkription bezeichnet.

Notenbeispiel 1

Notensbeispiel 2

Il faut tenir les accords de la main droite sans les frapper et jouer la basse très fort et court.

Notensbeispiel 3

überschrieben ist, – und dazu die Anmerkung: «Il faut tenir les accords de la main droite sans les frapper et jouer la basse très fort et court.» Diese stummen Akkorde werden zum Klingen gebracht, indem sie in der linken Hand zwei Akkorde tiefer jeweils kurz und laut arpeggierend angerissen werden.¹⁰ Noch zweimal taucht eine solche Passage im Stück auf, jeweils etwas mehr mit Arpeggien in der Höhe garniert, was der Steigerung dient. Im übrigen jedoch arbeitet Rummel den Effekt nicht in den Klaviersatz ein, sieht man einmal davon ab, dass der Fortissimo-Pianissimo-Gegensatz das Stück prägt. Er greift die Melodie der Passage allerdings auf und verarbeitet sie variativ weiter.

Warum aber dieser Effekt in einem religiösen Stück? Ein Bonmot innerhalb der Neuen Musik sagt, die Elektronik verleihe den Klängen einen Heiligenschein, und der Eindruck, dass die Obertöne beim Obertonsingen zuweilen über dem Kopf des Sängers zu schweben scheinen, passt dazu. Rummel, so ist anzunehmen, wollte mit den «Sons harmoniques» der heiligsten Mutter eine klingende Aureole verleihen. Dass er dazu ein tiefes Forte begeben musste, verfremdet das Bild zwar etwas, mit den hellen, leisen Arpeggi in den Wiederholungen der Stelle aber setzt Rummel der Madonna auch noch Krönchen auf. Er sucht also weder einen geisterhaften Gegenklang wie Schumann im *Paganini*, noch ungewöhnliche Harmonien, sondern akzentuiert vielmehr die akkord-eigenen Töne, um die stummen Klänge herauszuschlagen.

Das alles verweist aufs Illustrative. Illusionsmusik, Programm-musik: Damit sind wir auch in einem Bereich häufig

minderwertiger Musik, die weniger beachtet und geschätzt wurde. Verschiedene Effekte, die man gemeinhin der modernen Musik zuschreibt, waren schon viel länger bekannt und wurden zur Illustration eingesetzt: Das col legno-Spiel auf der Violine in der Monteverdi-Zeit etwa oder die Cluster zur Imitation von Donner und Kanonenschüssen auf der Orgel seit dem späten 18. Jahrhundert. Beethoven etwa trieb beim Improvisieren gern Schabernack am Klavier: Wieso soll er nicht auch Flageolets und ähnliches verwendet haben? Auch er imitierte gelegentlich Naturereignisse und Schlachtengetümmel. Rummel, der offenbar von Abbé Vogler, dem Meister des Orgelgewitters, Ratschläge erhielt¹¹, dürfte mit solchen Klangeffekten vertraut gewesen sein. Hier, in seiner *Fantaisie Religieuse* setzte er die Erfahrungen mit den «Sons harmoniques» auf dem Klavier um. Es blieb allerdings bei dieser vielleicht einmaligen, wahrscheinlich kaum bekannten Stelle. Und selbst wenn jemand Rummels Stück gekannt hätte: Es klang in der neuen Klavier-Ära um Chopin, Liszt, Thalberg und Schumann schlicht nicht überzeugend genug. In einem anderen, struktureller bestimmten Zusammenhang aber wussten die Komponisten solche auch ein wenig verpönten Illustrationseffekte nicht zu gebrauchen. Das Interesse daran erlosch deshalb. So musste die Musikgeschichte vielleicht doch bis 1909 warten, bis Schönberg diese Technik neuerlich verwendete, sie zwar nicht erfand, aber als Erster in einen neuen, nicht programmmusikalischen Kontext brachte. Als Erster? Nun ja. Das allerletzte Wort ist wohl noch nicht gesprochen.

6. The New Grove, Bd. 16; 1980; Artikel von Gaynor G. Jones.

7. So am 19. November 1828. Robert Schumann: Tagebücher Band I: 1827-1838; hsg. von Georg Eismann; Leipzig 1971; S. 144.

8. Schumann: Gesammelte Schriften, Leipzig 1914. I, 221.

9. Ebenda, S. 234.

10. Auf den Instrumenten jener Zeit war, wie der Hammerflügel-Experte Mirko Weiss bestätigte, diese Technik durchaus rasch und effektsicher realisierbar.

11. MGG, Bd. 11, Kassel 1963. Artikel von Reinhold Sietz.