

Nathalie Meidhof

## Tradition und Revolution.

### Zur Beurteilung von Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie*

Bekannter Unbekannter – versucht man die Rezeptionsgeschichte Charles-Simon Catels (1773–1830) knapp zusammenzufassen, lässt sie sich so wohl am treffendsten beschreiben. Sein Name ist im modernen musiktheoretischen Diskurs zwar durchaus bekannt, aber meist verbindet man nicht mehr mit ihm als die Autorschaft eines Harmonielehrbuchs, des *Traité d'harmonie* aus dem Jahre 1802.<sup>1</sup> Unerwähnt bleiben seine Kompositionen für Oper, Kammer- und Blasmusik sowie seine kulturpolitische Stellung im turbulenten Paris um 1800. Bekannter Unbekannter – so lässt sich auch die Rezeptionsgeschichte des *Traité d'harmonie* im Speziellen zusammenfassen; insbesondere dann, wenn man den Fokus darauf legt, wie der *Traité* in den Kontext zeitgenössischer musiktheoretischer Literatur eingeordnet wird und welche Beziehungen zu den Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen hergestellt werden, oder – kurz gesagt – wenn man sich fragt, worin Catels Leistung gesehen werden kann.<sup>2</sup> Es fällt auf, dass der *Traité* hauptsächlich auf zwei Arten beschrieben wird, die beide zu einer ähnlichen abschließenden Beurteilung führen: Zum einen wird die Ausrichtung des *Traité* als praktisch, simpel, handwerklich und wenig informativ dargestellt, zum andern haftet ihm der Stempel einer gleichsam opportunistischen Kompilation an. Die Beurteilung wird meist an der grundsätzlichen Konzeption und dem Umfang des *Traité* festgemacht. Der *Traité* hat in seinem Erstdruck einen wahrlich überschaubaren Umfang von 70 Seiten. Dort werden die verschiedenen Akkordtypen, die Erweiterungsmöglichkeiten von Klängen und ihre Verbindung behandelt. Diese Ausführungen beschränken sich allerdings darauf, vor allem allgemeine, weitgehend stilunabhängige Regeln zu formulieren. Einen metaphysischen Überbau oder

- 1 Charles-Simon Catel: *Traité d'harmonie*, Paris 1802. Thesen dieses Vortrags zu den Quellen und zur Rezeption von Catels Akkordlehre sind weiter ausgeführt in: Nathalie Meidhof: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim 2016 (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg, Bd. 4). Ausführlich aufgearbeitet wurde der *Traité* von David N. George: *The »Traité d'harmonie« of Charles-Simon Catel*, Diss. North Texas State University Denton 1982, sowie in Beiträgen, etwa von Gérard Geay: *Le »Traité d'harmonie« de Catel*, in: *Le Conservatoire de Paris, 1795–1995. Deux cents ans de pédagogie*, hg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris 1999 (Le Conservatoire de Paris, Bd. 2), S. 227–257.
- 2 Hierbei soll weniger seine Bewertung als Schlüsselfigur für die französischsprachige Harmonielehreliteratur und -didaktik des folgenden 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen. Exemplarisch seien hierfür Renate Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983, und Nicolas Meeùs: *Théories françaises de l'harmonie et de la tonalité au XIX<sup>e</sup> siècle*, in: *Le Conservatoire de Paris, 1795–1995*, S. 259–268, genannt.

ein spekulatives Fundament, auf das sich alle anderen Regeln zurückführen lassen, sucht man vergebens. Zwar begründet Catel die Eigenschaft seiner Grundakkorde, der »harmonie simple ou naturelle«, mithilfe der Naturtonreihe, für die weitere Vorgehensweise des *Traité* ist dieser Punkt allerdings nicht von übergeordneter Bedeutung.

Diese Charakteristika legen nahe, den *Traité* in der wissenschaftlichen Rückschau, wie von Carl Dahlhaus beispielsweise, als eines der Paradebeispiele für die »praktische Handwerkslehre« des 19. Jahrhunderts zu wählen. Das Motto »simplifier [...] les éléments de l'harmonie«, wie Catel im Vorwort schreibt, lässt sich so beinahe als Leitspruch einer simplen und uninspirierten Theorie interpretieren – haftet dem Etikett »Handwerkslehre« doch auch das Signum des »didaktisch motiviert[en]« an, dem leicht der »Theorie- und Wissenschaftsanspruch« abgesprochen werden könne.<sup>3</sup> In der Beschreibung einer Wissenschaftsgeschichte, die auf Letzteres fokussiert ist, lässt sich dem *Traité* folglich nur schwer eine hochstehende Stellung zusprechen. Auch im produktionsästhetisch orientierten Forschungsdiskurs zur historisch informierten Musiktheorie, zu Satzmodellen, zur Partimento-Tradition oder Formenlehre findet der *Traité* kaum Erwähnung. Wenn Beispiele aus dem Umfeld der französischen Musiktheorie des Jahrhundertbeginns genannt werden, wird weitaus häufiger auf Schriften Luigi Cherubinis, Alexandre Étienne Chorons oder François-Joseph Fétis' zurückgegriffen. Die Gründe werden klar, wenn man diese Lehrbücher mit dem *Traité* vergleicht: Der vermeintlich praktische Geist im *Traité* äußert sich vor allem in starker Konzentration und Kürze. Die Darstellung erfolgt im Großen und Ganzen durch kurze, schematische Notenbeispiele, Erläuterungen sind äußerst knapp gehalten. Längere Darstellungen von »suites d'accords« und »mouvements de la basse«, von Sequenz- und Generalbassmodellen im engeren Sinne, finden sich nur an wenigen Stellen. Aber auch dort werden weitgehend unkommentiert Folgen von Drei- und Vierklängen vorgestellt – eine Darstellungsweise, die den Informationsgehalt für den heutigen Leser im Vergleich mit dem anderer Werke der Zeit deutlich mindert.

Aber es ist nicht nur dieser praktische, beinahe reduktionistische Impetus, der die heutigen Leser nicht zu befriedigen scheint. Hinzu kommen die soziokulturellen Umstände und mit ihnen die theoriegeschichtliche Verortung der vorgestellten Konzepte. Es ist allgemeiner Konsens, dass der Erfolg des *Traité* auch der Erfolg einer Institution

3 Catel: *Traité*, S. III; Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil, *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10), S. 116 ff. Als »im ›Nahkampf mit der Praxis‹ erprobt« stellt beispielsweise auch Manfred Wagner den *Traité* vor: *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1974, S. 69 f. Cynthia M. Gesele betont ebenfalls den Aspekt der »simplicity« und »practicality«: *The Conservatoire de Musique and national music education in France, 1795–1801*, in: *Music and the French Revolution*, hg. von Malcolm Boyd, Cambridge 1992, S. 191–210, hier S. 206 ff.

ist: Als offizielles Lehrbuch des Pariser Conservatoire war sein Ansehen unmittelbar mit dem Namen dieser Schule verbunden. Die Umstände, unter denen ihm das Prädikat »méthode officielle« verliehen wurde, lassen sich leicht zusammenfassen, sie sind in den pädagogischen Leitlinien des Conservatoire begründet.<sup>4</sup> Nach der Neugründung des Conservatoire Ende des 18. Jahrhunderts wurde es zum Ziel erklärt, für jedes Lehrfach ein offizielles Lehrbuch auszuwählen. Eine Kommission bestehend aus Lehrern und Musikern trat zusammen und beriet über die eingereichten Vorschläge. Für das Fach »Harmonie« war dies im Jahre 1802 der Fall. Man entschied sich nach mehreren Sitzungsterminen dafür, Catel und seinem Vorschlag den Zuschlag zu erteilen und sein Lehrwerk in hoher Auflagenzahl in Druck zu geben. Mehrere Autoren berichten über die Gründe, die die Kommission bewogen haben sollen, für den *Traité* Catels zu stimmen.<sup>5</sup> Ein Bericht wird dem Kommissionsmitglied Luigi Cherubini zugeschrieben. Es wird dort anekdotenhaft ein Punkt angemerkt, der in Bezug auf den *Traité* auch in anderen Quellen oft zur Sprache kommt: Eine wichtige Rolle bei der Auswahl des Harmonielehrbuchs sollen die darin vereinten nationalen Traditionen gespielt haben. So soll es vor der Abstimmung eine heftige Auseinandersetzung zwischen Anhängern der italienischen, der deutschen und der französischen Schule gegeben haben. Die Entscheidung fiel letztlich gegen eine rein französische Lehre, personifiziert in Rameau, und für ein Lehrbuch, das nationale Traditionen zusammengeführt haben soll. Diese häufig zitierte Anekdote ist auf den ersten Blick für die heutige Beurteilung kaum von Interesse. Sie gewinnt an Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der angesprochene Traditionszusammenhang, in den der *Traité* zu stellen ist, auch von späteren Autoren explizit diskutiert wird. Man hat leicht den Eindruck, dass Catel die Ansätze nicht neu entwickelt habe, sondern er vielmehr verschiedene fremde Konzepte in einem Lehrbuch kompilatorisch zusammengesetzt und zu einem günstigen Zeitpunkt präsentiert habe.

Was alle diese Beurteilungen eint, ist die Suche nach dem Eigenständigen, dem Individuellen, dem Ingeniösen in Catels *Traité* – Kategorien, die vor allem in Bezug auf das 20. Jahrhundert häufig angewendet werden und interessante Erkenntnisse liefern können. Hinsichtlich des *Traité* ist dieser Blickwinkel nicht unbedingt befriedigend. Mithin muss man sich sogar fragen, ob diesen Kriterien eine angemessene Grundannahme zugrunde liegt. Anhand von zwei zusätzlichen Dokumenten soll dieser Frage-

- 4 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Darstellungen von George: The »*Traité d'harmonie*« of Charles-Simon Catel, S. 32 ff., Gessle: *The Conservatoire de Musique and national music education in France*, S. 205 ff., Wagner: *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 65–87 und Emmanuel Hondré: *Les méthodes officielles du Conservatoire*, in: *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, hg. von Emmanuel Hondré, Paris 1995, S. 73–107.
- 5 Zum Beispiel Jules Carlez: Catel. *Étude biographique et critique*, in: *Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, Caen 1894, S. 199–235.

stellung am Beispiel der »harmonie simple ou naturelle« und »harmonie composée« Catels in Bezug auf die beiden genannten Kriterien, die praktisch-simple Ausrichtung einerseits und die kompulatorische Konzeption andererseits, nachgegangen werden. Zum besseren Verständnis sei eine kurze Zusammenfassung der Akkordklassifikation Catels vorangestellt.

Grundlage für das gesamte Lehrbuch ist die konsequente Einteilung aller möglichen Klänge in zwei Klassen, in »harmonie simple ou naturelle« und »harmonie composée«.<sup>6</sup> Diese Unterscheidung basiert auf einer genuin satztechnischen Differenzierung von Akkorden. Catel unterteilt Klänge nämlich zunächst nur nach der Art der Vorbereitung: Er unterscheidet diejenigen, die unvorbereitet eintreten können (»harmonie simple ou naturelle«), von denen, die einer Vorbereitung bedürfen (»harmonie composée«). Alle Klänge der »harmonie simple ou naturelle« sind in Abbildung 1 dargestellt.

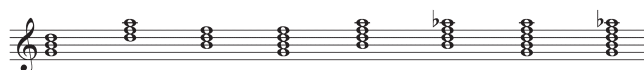


ABBILDUNG 1 Klänge der »harmonie simple ou naturelle« in Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie*, Paris 1802

Ob Dreiklang oder Vierklang, ob dissonant oder konsonant, Catel ordnet alle Klänge zunächst nach diesem einen praktischen Gesichtspunkt der Klangvorbereitung. In Abbildung 2 wird der Bezug von Klängen dieser beiden Kategorien untereinander beispielhaft verdeutlicht.

harmonie simple – harmonie composée

1)

2)

3)

accord – renversement

ABBILDUNG 2 Beispiele für den Bezug zwischen »harmonie simple« und »harmonie composée«; nach Catel: *Traité d'harmonie*, S. 26

Das Notenbeispiel 1 in Abbildung 2 zeigt den Wechsel zwischen zwei Klängen, dem C-Dur-Dreiklang und dem G<sup>7</sup>-Akkord, beide jeweils in ihrer Form als tertgeschichtete

6 Catel: *Traité*, S. 6.

Klänge. Beide zählen gleichberechtigt zur »harmonie simple«. Diese Zuordnung wird auch durch das Umstellen der Akkordtöne zu Umkehrungsformen, den »renversements«, wie in 2 dargestellt, nicht verändert. Anders verhält es sich in Bezug auf den Klang im zweiten Takt von Beispiel 3, einen Terzquartakkord, in dem die Sexte durch die Septim vorgehalten wird. Er unterscheidet sich von den Klängen des zweiten Taktes in 1 und 2 fundamental, denn er enthält einen Ton, der vorbereitet werden muss (in diesem Fall die Septime zum Basston). Er zählt somit zur »harmonie composée«, während Beispiel 1 und 2 der »harmonie simple« angehören. In einem Punkt sind diese drei Klänge des jeweils zweiten Takts jedoch identisch: Alle enthalten »dissonances«. Während die Konsonanzen in ihrer Fortsetzung frei sind, beinhaltet der Begriff der »dissonance« immer die »marche déterminée«, den vorbestimmten Fortgang mindestens einer Stimme.<sup>7</sup>

Die Einteilung in »harmonie simple« und »harmonie composée« dient jedoch nicht nur der Bestimmung von satztechnischen Modalitäten eines Klanges. Mit ihrer Hilfe werden Klänge miteinander in Beziehung gesetzt. Jeder Akkord der »harmonie composée« lässt sich auf eine »harmonie simple« zurückführen und somit auf seine vorhaltsfreie Matrix rückbeziehen (dem entspräche die Beziehung von 3 zu 2 in Abbildung 2). Aber auch der umgekehrte Fall ist intendiert: Jeder Klang, der frei eintreten kann, lässt sich zur »harmonie composée« erweitern. Dies geschieht beispielsweise durch das Überbinden von dissonanten Vorhalten im heutigen Sinne. Oder, in der Begrifflichkeit Catels ausgedrückt, aus »harmonie simple« wird »harmonie composée« (dies wäre der Übergang von 2 zu 3 in Abbildung 2). Darüber hinaus unterliegen die Grundklänge der »harmonie simple« selbst auch noch einer Untergliederung, die Grundlage hierfür ist die Rückführung der Umkehrungsakkorde, »dérivés« oder »renversements«, auf einen terzgeschichteten Ausgangsklang (dies entspräche der Beziehung von 1 zu 2 in Abbildung 2).

Die Darstellung der Akkordklassifikation, wie sie im *Traité* geschieht, vermittelt leicht den Eindruck einer rein abstrakten Einteilung von Klängen, die für weiterführende musiktheoretische und analytische Fragen kaum hilfreich scheint. Es fehlt scheinbar eine Harmonielehre im engeren Sinne, eine Lehre von der Verbindung von Klängen im tonalen Raum. Die Unterscheidung der Klänge nach »harmonie simple« und »harmonie composée«, wie sie im *Traité* dargestellt wird, ist in der Tat zunächst einmal ein Werkzeug, um Klänge mit ähnlichen satztechnischen Eigenschaften zusammenzufassen. Trotzdem ist die Anordnung von Tonverbindungen innerhalb der Tonart, die Konstitution des diatonischen Tonraums, wenn auch nicht explizit beschrieben, sehr wohl ein Anliegen, das diese Unterteilung motiviert. »Catel, der das Gesetz der tonalité nicht kannte« – wie François-Joseph Fétis, den Begriff »tonalité« vermeintlich neu vorstellend, in

7 Ebd., S. 9.

einer Fußnote polemisch erwähnt – legt ein Lehrbuch vor, das mehr ist als eine simplifizierte Klangkategorisierung.<sup>8</sup>

Wie diese Einbindung ausgesehen haben könnte, illustriert eine handschriftliche Kopie des *Traité*, die unter anderem den Autorennamen Alphonse Butignot trägt.<sup>9</sup> Zusätzlich zur Abschrift des fast kompletten *Traité* ist dort ein über 400-seitiger Anhang mit begleitenden Übungen überliefert. Es könnte sich um das Werk handeln, das Fétis als »ein im Manuskript überlieferter Harmonielehrekurs für das Pariser Conservatoire« beschreibt.<sup>10</sup> Die dort dargestellten Übungen sind jeweils mit dem zu behandelnden Thema überschrieben, der Verweis auf das jeweilige Kapitel des *Traité* erfolgt in einer Anmerkung am Rand. Der Großteil der Übungen dient dazu, einen bestimmten Klangtyp der »harmonie simple« (zum Beispiel »accord parfait« oder »7<sup>e</sup> dominante«) in der Anwendung zu erlernen. Dieser wird dann mit verschiedenen Mechanismen der »harmonie composée« (beispielsweise »prolongations«, »retardements«, »suspensions«) erweitert. Das Spektrum an möglichen Aufgabentypen ist weit gestreut und deckt verschiedenste satztechnische Disziplinen ab: Es reicht von der Aussetzung bezifferter Generalbässe über das Harmonisieren von Oberstimmen (»chant donné«) bis hin zum Aussetzen von unbezifferten Bässen (»leçon à chiffrer«). Die Reihenfolge des Vorgehens sieht vor, einfache Gerüstsätze sukzessive zu kontrapunktisch ausgearbeiteten Stücken zu erweitern. Die Aussetzungen erfolgen mit drei bis hin zu zehn Stimmen.

Interessant für die Frage nach dem Bezug zur »tonalité« ist beispielsweise, wie Butignot den Übungsteil einleitet. Er stellt ihm ein Notenbeispiel voran, in dem die Harmonisierung der aufsteigenden Durtonleiter mit Durdreiklängen vorgestellt ist. Er erläutert das nötige Vorgehen folgendermaßen: »Wenn man nur den Durdreiklang und seine Umkehrungen auf den notes de la gamme (Tonleiterstufen) verwenden will, muss man sie [die Tonleiter] wie folgt beziffern«.<sup>11</sup> Die Verwendung der vorgestellten Klang-

8 »Catel, qui n'a pas connu la loi de la tonalité«. François-Joseph Fétis: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1844, S. 27.

9 Alphonse Butignot u. a.: *Traité d'Harmonie par Catel dans lequel on a placé à la suite de chaque Article les Leçons du Cours d'Harmonie de cet auteur*, ms. B-Br Ms II 4166 Mus. (Fétis 6519).

10 »Il a laissé en manuscrit un cours d'harmonie, à l'usage du conservatoire de Paris.« François Joseph Fétis: Art. »Butignot (Alphonse)«, in: *Biographie universelle des Musiciens*, Bd. 2, Paris 1867, S. 131. Eventuell handelt es sich um das Catel-Manuskript, von dem auch Carlez spricht (Carlez: *Catel. Étude biographique et critique*, S. 213, bezweifelt von Frédéric Hellouin/Joseph Picard: *Catel. Un musicien oublié*, Paris 1910, S. 22 f.). Die hier diskutierte Handschrift wird im Zusammenhang mit dem *Traité Catels* mehrfach erwähnt (zum Beispiel von Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, S. 34 f.). Die Entstehung ist meines Wissens nicht geklärt. Wenn ich im folgenden Butignot als Autor nenne, steht dies stellvertretend für den oder die Verfasser.

11 »Si l'on ne veut employer que l'accord parfait majeur et ses dérivés sur les notes de la gamme on la chiffrera comme il suit« (Butignot u. a.: *Traité d'Harmonie par Catel*, S. 103).

typen, hier des »accord parfait«, wird an die jeweilige »note de la gamme«, die innerhalb der Tonart funktional bestimmte Tonleiterstufe, gebunden. Im Sinne einer Oktavregelharmonisierung werden die vorgestellten Klangtypen also explizit mit ihrem Sitz in der Tonart verortet. Hinzu tritt, bei Butignot angedeutet, eine Unterscheidung, die einen weiteren entscheidenden Hinweis liefern könnte. So wird für eine Übung verlangt, Akkorde »auf allen notes de l'échelle (Tonleiterstufen) diatonisch oder im Sprung, sowohl auf- als auch absteigend« gebrauchen zu können.<sup>12</sup> Diese Anmerkung ließe sich als Hinweis darauf lesen, dass er die Klänge auch danach aussucht, je nachdem, ob der Bass schrittweise fortschreitet oder in einem Intervall größer als die Sekund auf- oder absteigt. Wie gezeigt werden konnte, ist diese Unterscheidung nach »Schrittbedeutung und Sprungbedeutung« eine Differenzierung, die gerade in der Partimentotradition von immenser Bedeutung für die Wahl des Klangs auf einer bestimmten Tonleiterstufe ist.<sup>13</sup> Wie Ludwig Holtmeier zusammenfasst, sind beispielsweise in der Nachfolge Heinichens bestimmte Klangtypen, vereinfacht gesagt vor allem diejenigen, deren Außenstimmengerüst in imperfekten Konsonanzen zueinander stehen, an eine schrittweise auf- und/oder absteigende, gleichsam »dynamische« Fortschreitung der Bassstimme gebunden, während andere Klänge als Ruhepunkte oder mit danach abspringendem Basston gebraucht werden.

Die in dieser Übung angedeuteten Unterscheidungen Butignots nach Sprung- und Schrittfunktion, die die praktische Anwendung im Sinne der Partimentolehre des 18. Jahrhunderts implizieren, lassen sich auf die im *Traité* vorgestellten Modelle beziehen. Als ein Beispiel hierfür soll das Notenbeispiel Catels dienen, in dem der Dominantseptakkord mitsamt seiner Umkehrungen in Kombination mit anderen Klängen auf der auf- und absteigenden Durtonleiter vorgestellt wird. Um den »accord« und seine »renversements« darzulegen, hätte eine simple Aufzählung dieser verschiedenen Akkordformen genügt. Vielmehr wird hier die Verwendung des Dominantseptakkordes und seiner Umkehrungen im harmonischen Kontext vorgeführt und dabei auch beinahe exemplarisch die bei Butignot angesprochene Differenzierung nach Sprung- und Schrittfunktion der Reihe nach eingeführt. Hiervon ist vor allem die 4. Bassstufe betroffen, die keinen Sekundakkord tragen könnte, würde der Bass nicht schrittweise absteigen, sondern zur 5. Stufe aufsteigen oder abspringen. Um dies explizit zu machen, wäre im Beispiel Catels lediglich eine zusätzliche Zeile mit Angabe der Skalenstufen vonnöten. Sie ist in Abbildung 3 unterhalb der gestrichelten Linie ergänzt.

12 »[...] sur toutes les notes de l'échelle diatoniquement ou par saut tout en montant qu'en descendant« (ebd., S. 118).

13 Vgl. Ludwig Holtmeier: Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, in: *Journal of Music Theory* 51 (2007), H. 1, S. 5–49.

7 6 4 + 4 6 7  
 5 + 5 5 5 3 6 2 6 3 5 5 5 + 5

① ⑤ ① ⑦ ① ② ③ ④ ③ ② ① ⑦ ① ③ ⑤ ⑤ ①

Sprung Schritt Sprung

**ABBILDUNG 3** »Verwendung des Dominantseptakkords in der Durtonart«  
 (»Emploi de la septième dominante dans le mode majeur«, Catel: *Traité d'Harmonie*, S. 12) mit ergänzten Bassstufenziffern

Dieser Rückbezug der Inhalte von Catels *Traité* zur musikalisch-satztechnischen Praxis zeigt sich nicht nur singular in der Abschrift Butignots, sie ist auch im gesamten Arbeitsumfeld des Conservatoire angelegt. Die Musiktheorieausbildung von Conservatoire-Studierenden geht über das im *Traité* vorgeführte Feld der »Harmonie« hinaus. Der *Traité d'harmonie* deckt lediglich einen Teilaspekt dessen ab, was die Musiktheorieausbildung umfasst. Sie wird durch andere Fächer, nicht zuletzt durch die praktische Arbeit am Instrument mit ihrer vielseitigen Ausrichtung (Improvisation, Partimentospiel, Generalbass, um nur einige zu nennen) zu einer umfassenden Ausbildung ergänzt.<sup>14</sup> Gerade ein Lehrbuch wie der *Traité*, das eine gleichsam reduktionistische Grundausrichtung verfolgt, ermöglicht diese Öffnung und gliedert sich in dieses Arbeitsumfeld ein. Er steht hierbei im Kontext einer langen Ausbildungstradition, die weit ins 19. Jahrhundert hinein fortbesteht. Einen praktischen Anspruch dieses Lehrbuchs heute nachzuvollziehen, bedeutet auch, diese offene Gestaltung mit einzubeziehen. Ein innovativer Wissenschafts- und Theorieanspruch oder Extravaganz in den dargestellten Themen wären in einem solchen Kontext dem Nutzen geradezu abträglich.

Genauso wenig wie die grundsätzliche Ausrichtung des Lehrbuchs sind die darin vorgestellten Konzepte an Leitlinien der Eigenständigkeit und Individualität orientiert:

14 Neben Groth: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, seien hier die Arbeiten zur (späteren) Pianistenausbildung erwähnt, wo die Vielseitigkeit des Unterrichts auch im Bezug auf den musiktheoretischen Bereich hervorgehoben wurde: Philipp Teriete: Frédéric Chopins »Méthode de Piano«: eine Rekonstruktion. Zur Ausbildung der »Pianistes Compositeurs« des 19. Jahrhunderts, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der 1x. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie 2009*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz 2015; Felix Diergarten: *Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34 (2010), S. 207–228.



Freieintretende Sept- und Nonenakkorde mitsamt aller Umkehrungen, übergebundene Noten, Vorhalte, vorbestimmtes Fortschreiten der Dissonanzen – all dies sind auch Konzepte, die integrale Bestandteile bekannter musiktheoretischer Lehrbücher des 18. Jahrhunderts sind. Nehmen wir als Beispiel die Dissonanz und die Unterscheidung nach den unterschiedlichen Arten der satztechnischen Verwendung, bei Catel die Unterscheidung nach »harmonie simple« und »harmonie composée«. Zu diesem Konzept lässt sich eine Reihe von Parallelen in Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts aufzählen. Wie bereits sehr früh von Zeitgenossen wie Fétis oder Choron in französischsprachigen Besprechungen oder etwas später in deutschsprachigen Einträgen in Enzyklopädien und Musikzeitschriften der Jahrhundertmitte angemerkt, werden diese Konzepte deutschen Autoren des 18. Jahrhunderts wie Georg Andreas Sorge, Christoph Gottlieb Schröter, Johann Philipp Kirnberger und Daniel Gottlob Türk zugeschrieben. Und in der Tat lässt sich eine auffällige Parallele zur Dissonanzklassifikation Georg Andreas Sorges ziehen, der die Einteilung nach Durchgangs-, Synkopen- und frei eintretender Dissonanz (»nicht gebunden«) als erster konsequent aufgezeigt hat. In seiner Nachfolge erläutern hauptsächlich Autoren wie Friedrich Wilhelm Marpurg, Christoph Gottlieb Schröter und Johann Philipp Kirnberger dieses Prinzip.<sup>15</sup> Mögliche Parallelen von Catels Lehre zu der anderer Autoren lassen sich über die von Catels Zeitgenossen Genannten hinaus vielfach aufzählen: Auch in französischsprachigen Traktaten des späten 18. Jahrhunderts lassen sich einige Anhaltspunkte finden. Ob »cadences«, »règle de l'octave« oder »marches«, alle diese Themen lassen sich in eine lange Tradition von *Traité*s beispielsweise von Abbé Roze oder Honoré François Langlé einreihen. Was »harmonie simple« und »harmonie composée« angeht, wurden die Begrifflichkeiten im Lehrbuch von Catels Lehrer Jean-Joseph Rodolphe nachgewiesen, sie entstanden Ende des 18. Jahrhunderts im Umfeld des Conservatoire.<sup>16</sup>

Es »wäre in meinen Augen eine große Ungerechtigkeit, diese Übereinstimmung von Meinungen und Prinzipien einem Plagiat zu zuschreiben«, so beurteilt Choron in einer Fußnote die Eigenständigkeit des *Traité*s seines Zeitgenossen Catels knapp drei Jahr-

- 15 Deutlich hervorgehoben wurde dies von Ludwig Holtmeier: *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Diss. TU Berlin 2010, Druckfassung i.V; Quellen: Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745–1747; Friedrich Wilhelm Marpurg: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1755–1757; Christoph Gottlieb Schröter: *Deutliche Anweisung zum General-Baß*, Halberstadt 1772; Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771. Genaueres zu den (vermeintlichen) Parallelen zwischen Catel und Kirnberger in: Meidhof: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre*, S. 167–179.
- 16 Vgl. zum Beispiel Charis Iordanou: *La théorie de la basse fondamentale en France. Étude de sa diffusion et de sa didactisation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Diss. Sorbonne Paris 2011, S. 529f.; Quelle: Jean-Joseph Rodolphe: *Théorie d'accompagnement et de composition*, Paris [um 1775], Discours préliminaire.

zehnte später.<sup>17</sup> Dass der Vorwurf des Plagiats (als bloße Kopie einer Quelle) nicht gerechtfertigt ist, ist mehr als evident, aber in einem Punkt sei auf ihn eingegangen: Man darf sich die Frage stellen, was an den theoretischen Ansätzen des *Traité* originär Catel ist. Die Arbeitsweise, verschiedene Ansätze in einem Lehrbuch zusammenzutragen, neue Impulse in bereits bekannte Konzepte zu bringen, ist von der Sache her allerdings nicht ungewöhnlich. Vergleicht man damit beispielsweise die in etwa zeitgleich entstandenen musiktheoretischen Schriften von Choron oder Siegfried Dehn, ist der Zugang dieser Autoren ein grundsätzlich ähnlicher und liegt noch offener zutage. Choron beispielsweise ist der Autor von mehreren musiktheoretischen Schriften in Paris nach 1800.<sup>18</sup> Seine Werke sind bemerkenswerte Zeugnisse eines äußerst belesenen Autors. Er stellt musiktheoretische Ansätze vieler verschiedener Autoren zusammen, verortet sie in ihrem ideengeschichtlichen Kontext, prüft ihre Tauglichkeit in verschiedenen Anwendungsgebieten, bewertet sie, wählt aus. Er nennt ausdrücklich die Quellen, auf die er sich bezieht. Das Ergebnis ist eine vielschichtige Musiktheorie, die höchst differenziert auf verschiedene Blickpunkte eingehen kann. Ähnlich verhält es sich im *Traité* von Catel. Fragt man nach den Momenten, die originär Catel sind, so ist dies nicht die Erfindung einer neuen Theorie. »Simplifier [...] les éléments de l'harmonie«, wenn man dieses Zitat aus dem Vorwort Catels hier bemühen will, bedeutet eben nicht die »éléments de l'harmonie« ingeniös neu zu entwerfen, sondern sie vielmehr den Umständen entsprechend zielführend zusammenzustellen. Catel erfindet nicht, aber Catel bearbeitet, wählt aus, ergänzt und spezifiziert. Im Geiste eines gleichsam antitraditionellen Traditionalismus erstellt Catel ein grundsätzlich offenes Konzept, das Vorangegangenes aufgreift und Gewohntes neu einbezieht. Die Leistung Catels zu bewerten, hieße auch diese Kriterien mit einzu beziehen.

- 17 »[...] je déclarerai ici que ce serait, à mon avis, une extrême injustice d'attribuer à un plagiat cette coïncidence d'opinions et de principes.« Johann Georg Albrechtsberger: *Méthodes d'harmonie et de composition*, übers. und hg. von Alexandre Étienne Choron, Paris 1830, S. 173 f.
- 18 Vgl. hierzu auch Meidhof: »La règle de l'octave« und »Les Tierces Superposées«. Zum Akkordbegriff von Alexandre Étienne Choron, in: *Kreativität Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wünsch, Würzburg 2013, S. 285–292.

# Inhalt

**Vorwort** 8

## KEYNOTES

**Markus Böggemann** Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

**Thomas Christensen** Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

## AUFSÄTZE

**Torsten Mario Augenstein** »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

**Wendelin Bitzan** Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

**Jürgen Blume** Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

**Leopold Brauneiss** Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

**Julian Caskel** »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

**Felix Diergarten** Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

**Nicole E. DiPaolo** A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

**Martin Ebeling** Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

**Stefan Eckert** Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1870–1876) 139

**Florian Edler** Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralatzlehre Georg Joseph Voglers 149

**Thomas Fesefeldt** Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

- Ludwig Holtmeier** »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171
- Ariane Jeßulat** Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189
- Martin Kapeller** Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201
- Stephan Lewandowski** Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212
- Nathalie Meidhof** Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218
- Johannes Menke** Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228
- Astrid Opitz** Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241
- Birger Petersen** Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252
- Tihomir Popović** »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263
- Christian Raff** »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272
- Rob Schultz** Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284
- Markus Sotirianos** »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293
- Kilian Sprau** Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302
- Marco Targa** The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312
- Clotilde Verwaerde** From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322
- Stephan Zirwes/Martin Skamletz** Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 351
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 358

MUSIKTHEORIE IM 19. JAHRHUNDERT

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie  
in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz,  
Michael Lehner und Stephan Zirwes unter  
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz  
und Thomas Gartmann

Band 7



Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1