

# EINFÜHRUNG

von

STEFAN KEYM



## EINFÜHRUNG

Der vorliegende Band entwirft ein Panorama der Geschichte der Musiktheorie des französischen und italienischen Sprachraums im 18. und 19. Jahrhundert. Überblicksdarstellungen zur Musiktheorie dieser Zeit wurden bislang primär aus einer germanozentrischen Perspektive verfasst: In Carl Dahlhaus' *Grundzügen einer Systematik* (1984), die die auf drei Teile angelegte Darstellung des 18. und 19. Jahrhunderts innerhalb der *Geschichte der Musiktheorie* eröffneten (GMTh 10), nimmt allein Jean-Philippe Rameau eine zentrale Stellung ein – als Begründer der „Fundamentaldisziplin“ der Harmonielehre und Pendant zu Arnold Schönberg, der sie abgeschlossen und gleichsam transzendiert habe;<sup>1</sup> im Übrigen ist das von Dahlhaus entfaltete komplexe Gedankengebäude weitgehend an deutschsprachigen Autoren (und Komponisten) orientiert, während Schriften von Charles-Simon Catel, Hector Berlioz oder Giuseppe Tartini nur punktuell herangezogen werden.<sup>2</sup> Implizit lag diese Perspektive auch der ursprünglichen Konzeption der beiden auf Dahlhaus' *Systematik* folgenden historischen Bände der GMTh zum 18./19. Jahrhundert zugrunde, deren erster, von Dahlhaus als Fragment hinterlassener (GMTh 11, 1989) auf Deutschland fokussiert ist, während der zweite die übrigen Länder umfassen sollte (genauer gesagt diejenigen, die bereits in den vorangehenden Bänden der Reihe berücksichtigt wurden: Italien, Frankreich, England).

Die Einteilung nach Ländern begründet Dahlhaus im Vorwort zu seiner *Systematik* nur knapp. Dabei distanziert er sich vom „chauvinistischen Prestigedenken“ einer „veralteten nationalistischen Geschichtsschreibung“ und stellt die These auf, „nicht Nationen, sondern Institutionen“ bildeten die „eigentliche Substanz“ dieser Einteilung: Vor allem die Wirkungsgeschichte der Musiktheorie sei „institutionell fundiert“ (als Beispiele werden das Pariser Conservatoire, aber auch die *Encyclopédie* angeführt).<sup>3</sup> In seiner weiteren Erörterung der Kriterien, die die europäische Musiktheorie und ihre Geschichte

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil 1: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (GMTh 10), S. VII, 1 und 16.

<sup>2</sup> Auch in anderen einschlägigen Sammelpublikationen in deutscher und englischer Sprache bleibt diese Orientierung weitgehend erhalten: Ian Bent (Hrsg.), *Musik Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge 1996; Thomas Christensen (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002; Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch (Hrsg.), *Musiktheorie*, Laaber 2005 (*Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* 2).

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Grundzüge*, S. VIII.

geprägt haben, spielen Institutionen indes eine geringe und kulturelle oder politische Räume gar keine Rolle.<sup>4</sup>

Erst seit dem „cultural turn“ in den Geisteswissenschaften, der um die Jahrtausendwende auch die Musikwissenschaft erreichte, wurde zunehmend die Forderung erhoben, kulturgeschichtliche und damit auch räumliche Perspektiven auf einen scheinbar so alltagsfernen Gegenstand wie die Musiktheorie zu richten.<sup>5</sup> In diesem Sinn wird im vorliegenden Band der Frage nachgegangen, wie sich musiktheoretische Konzepte in verschiedenen kulturellen Räumen mit unterschiedlichen politischen, sozialen, institutionellen, wissenschafts- und kompositionsgeschichtlichen Rahmenbedingungen über einen Zeitraum von immerhin zwei Jahrhunderten entwickelten. Um sich bei dieser vergleichenden Perspektive von dem von Dahlhaus angeprangerten „chauvinistischen Prestigedenken“, wie es in frühen musikwissenschaftlichen Publikationen (etwa von Hugo Riemann) mehr oder wenig deutlich zutage tritt, möglichst fernzuhalten, wird hier ein transfergeschichtlicher Ansatz einbezogen, der wechselseitigen Austausch und Verflechtungen in den Blick nimmt.<sup>6</sup>

Aus dieser Perspektive bietet es sich geradezu an, die Geschichte der Musiktheorie des französisch- und des italienischsprachigen Raums im 18./19. Jahrhundert in einem gemeinsamen Band zu erörtern, denn tatsächlich gab es hier damals eine Vielzahl enger Bezüge und Wechselbeziehungen – ebenso wie in der kompositorischen Praxis. Die trotz eines ausgeprägten, staatlich geförderten Nationalbewusstseins zunehmend kosmopolitische (Musik-)Kultur der französischen Metropole Paris auf der einen Seite und die fortdauernde Migrationstendenz italienischer Musiker (und Musikschaffender einschließlich Verleger, Instrumentenbauer usw.) auf der anderen Seite haben wesentlich dazu beigetragen, die Musikgeschichte beider „Länder“ (ein für Italien bis Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich anachronistischer Begriff) in außergewöhnlich dichter Weise zu vernetzen. Dass dies auch für die Musiktheorie gilt, zeigt bereits der hohe Anteil von Autoren mit italienischen Namen im französischen Schrifttum, allen voran Luigi Cherubini, der von 1822 bis 1842 sogar an der Spitze des Pariser Conservatoire stand. Die Entscheidung, die

<sup>4</sup> Auch im Folgeband geht Dahlhaus nur kurz und eher skeptisch auf die Relevanz „nationaler und regionaler Überlieferungen“ ein: Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil 2: Deutschland, hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (GMTh 11), S. 22–27. Tatsächlich sind französische Autoren in diesem Band ungeachtet des Titels nicht weniger präsent als in dem systematischen (GMTh 10).

<sup>5</sup> Vgl. etwa Dörte Schmidt, *Handlungsräume. Von der ‚Universalgeschichte‘ zu einer ‚Kulturgeschichte‘ der Musiktheorie*, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von ders., Schliengen 1995, S. 9–17.

<sup>6</sup> Siehe dazu Michel Espagne, *Les Transferts culturels Franco-Allemands*, Paris 1999, und Stefan Keym, Art. „Musik und Kulturtransfer“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2020, [www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com).

Lehre an dieser postrevolutionären staatlich-nationalen Einrichtung (1795) vor allem an italienischen Modellen auszurichten, hing auch damit zusammen, dass Musiker und Melomanen in Frankreich ebenso wie in Italien stark auf die Gattung Oper fokussiert blieben, während man sich im deutschen Raum ab dem späten 18. Jahrhundert in Theorie und Praxis immer mehr am neuen Paradigma des instrumentalen Kunstwerks orientierte. Der große Einfluss von Conservatoire, Opéra und Académie des Beaux-Arts als Repräsentanten des zentralistisch-etatistischen französischen Systems, den es so weder im italienischen noch im deutschen Raum gab und gibt, steht zugleich emblematisch für die extrem unterschiedlichen institutionellen (und damit verbunden auch mentalen) Rahmenbedingungen, deren Einfluss auf die Theoriebildung es zu untersuchen gilt. Im Übrigen ist die räumlich-nationale Perspektive insofern auszdifferenzieren, als unter den prominentesten französischsprachigen Musiktheoretikern des 19. Jahrhunderts gleich drei aus Belgien gebürtige Autoren waren, von denen der erste (Jérôme-Joseph de Momigny) seine Karriere noch vollständig, der zweite (François-Joseph Fétis) hingegen nur zur Hälfte und der dritte (François-Auguste Gevaert) gar nicht mehr in Frankreich absolvierte und die generell mehr deutsche Literatur rezipierten als ihre französischen Kollegen (mit Ausnahme von Antoine/Anton Reicha).<sup>7</sup>

Aus dem transferegeschichtlichen Blickwinkel folgt weiterhin, dass die Darstellung hier nicht mehr in Form monolithischer „nationaler“ Blöcke erfolgen kann, wie es in früheren Bänden der *Geschichte der Musiktheorie* der Fall war. Bei vielen musiktheoretischen Teildisziplinen und -aspekten ist es sinnvoller, sie gemeinsam und vergleichend in einem Kapitel zu erörtern. Angesichts der enorm gewachsenen Stofffülle (sowohl an verfügbaren Quellen als auch an speziellen Studien) erschien es zudem angebracht, die Darstellung nicht mehr einer oder wenigen Händen zu überlassen, sondern vielmehr für jedes der 11 Kapitel einen Autor oder eine Autorin zu gewinnen. Dass diese ihrerseits aus diversen Ländern stammen (Deutschland, Frankreich, Italien, USA), trägt ebenfalls zur räumlichen Pluralisierung der Perspektive bei.

Die Gliederung des Bandes erfolgt primär nach der Chronologie, sekundär nach Teildisziplinen und nur in einzelnen Fällen auch geographisch (vor allem zu Beginn). Das erste Kapitel ist der Entwicklung des Harmoniesystems von Rameau gewidmet als dem Ausgangspunkt der modernen Harmonielehre (Kap. 1, Thomas Christensen). Ihm werden die Theorien der „Harmonisten“ der Paduaner Cappella Antoniana gegenübergestellt (Kap. 2, Patrizio Barbieri), die manche Aspekte Rameaus wie die Akkordumkehrung faktisch

<sup>7</sup> Dem trägt der gegenüber der ursprünglichen Konzeption geänderte Titel des Bandes Rechnung, bei dem entsprechend dem Gesamtkonzept der Reihe an Ländernamen festgehalten wird, auch wenn diese für Belgien und Italien im 18. Jahrhundert problematisch sind.

vorwegnehmen und sich in anderen auf ihn beziehen, wobei ein gewisses Konkurrenzdenken zu beobachten ist. Darauf folgt die primär als Generalbass-Aussetzung vorgesehene Partimento-Lehre (Kap. 3, Giorgio Sanguinetti), die sich ausgehend von den neapolitanischen Konservatorien auch in Frankreich und Deutschland verbreitete, wobei die Begriffe einzelner Satzmodelle („règle de l’octave“, „monte“ usw.) sogar primär über französische und deutsche Quellen überliefert sind. Indem diese Modelle auch eine Grundlage für das Komponieren lieferten, war die Partimento-Ausbildung eng mit der Kontrapunktlehre verflochten (Kap. 4, Felix Diergarten); diese wurde im 18. Jahrhundert noch primär von italienischen Autoren geprägt, bevor sie nach der Revolution, namentlich über Alexandre-Étienne Choron, in Paris adaptiert und durch Fétis und Cherubini für das Conservatoire standardisiert wurde.

In der Mitte des Bandes stehen drei Kapitel zur Entwicklung der französischsprachigen Harmonielehre im 19. Jahrhundert, welche den Stellenwert dieser „Fundamentaldisziplin“ im dortigen Raum unterstreichen: zunächst ein nachgelassener Text von Renate Groth<sup>8</sup> über die frühe Phase des Conservatoire (Kap. 5), in der im Zuge eines allgemeinen Normierungsprozesses weitreichende Weichenstellungen erfolgten; dann ein breites, systematisch vergleichendes Panorama der weiteren Entfaltung der diversen inner- und außerhalb des Conservatoire miteinander konkurrierenden Strömungen bis zum Ende des Jahrhunderts, einschließlich des vor allem von Fétis geprägten Konzepts der Tonalität (Kap. 6, Marc Rigaudière); und schließlich eine Studie zur Modalität (Kap. 7, Benedikt Leßmann), die als „tonalité du plain-chant“ im postrevolutionären Frankreich eine die Sphäre der Musik(theorie) weit überschreitende kirchen- und kulturpolitische Aktualität gewann.

Eine Formenlehre, wie sie im 19. Jahrhundert in Deutschland aufblühte, hat es in Italien und Frankreich (bis zu Vincent d’Indy) nicht gegeben, sehr wohl aber eine Gattungstheorie. Während Aspekte der Kirchenmusik bereits im Kontext von Kontrapunkt und Modalität zur Sprache kommen, ist der Oper ein eigenes Kapitel gewidmet (Kap. 8, Arnold Jacobshagen), das von den verschiedenen Typen der italienischen und französischen Oper ausgeht, aber auch Gesangslehre und die Form einzelner Nummern berücksichtigt. Der starke Einfluss von Oper und Theater wird auch im Kapitel zur Theorie der Sonatenform erkennbar (Kap. 9, Stefan Keym), deren italienische und vor allem französische Ansätze stark von Konzepten wie „Melodie“, „Effekt“ und „Handlung“ geprägt waren, so dass hier auch Aspekte der Melodie-

<sup>8</sup> Renate Groth war ursprünglich als (Ko-)Autorin des vorliegenden Bandes (zusammen mit Carl Dahlhaus) vorgesehen. Durch ihre von Dahlhaus betreute Berliner Dissertation (*Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983) war sie von Anfang an eng mit dem Teil zum 18./19. Jahrhundert der *Geschichte der Musiktheorie* verbunden, zu deren 7. Band sie im Übrigen ein Kapitel über die italienische Musiktheorie des 17. Jahrhunderts beigesteuert hat.

lehre zur Sprache kommen. Als eine primär von französischen (und dank Gevaert auch belgischen) Autoren geprägte Spezialdisziplin entwickelte sich im 19. Jahrhundert die Instrumentationslehre (Kap. 10, Peter Jost). Im abschließenden Kapitel über Rhythmik und Metrik sind wieder beide Räume vertreten (Kap. 11, Gesine Schröder), wobei sich der Schwerpunkt, wie in anderen Kapiteln, tendenziell von Italien nach Frankreich verlagert.

Angesichts der Vielfalt der Perspektiven und der Breite der Themen liegt es auf der Hand, dass ein von Carl Dahlhaus in seiner *Systematik* skizziertes Ziel hier allenfalls in Ansätzen verfolgt werden konnte: die Ambition, im Dialog mit dem historischen Schrifttum rückblickend „die regulative Idee“ der Theorie einer bestimmten Musikepoche herauszuarbeiten; damit meinte Dahlhaus vor allem die in den Kompositionen enthaltene „implizite Theorie“, die die Theoretiker des 18./19. Jahrhunderts indes „verfehlt“ hätten (wovon bereits Hugo Riemann ausgegangen war).<sup>9</sup> Dahlhaus hatte dabei primär das Paradigma des (instrumentalen) Kunstwerks im Sinn, das sich jedoch erst im Lauf des 19. Jahrhunderts und zunächst im deutschen Raum durchgesetzt hat (seine Darstellung ist vor allem im Systematik-Band stark von Ideen und Kriterien des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt). Im vorliegenden Band wird hingegen deutlich, dass in der französischen und italienischen Musiktheorie Kategorien des 18. Jahrhunderts weit ins 19. hinein eine zentrale Rolle spielten.

Trotz der Pluralisierung des Blickwinkels und der inhaltlichen Schwerpunkte werden viele Überlegungen und Kriterien, die Dahlhaus in seiner *Systematik* formulierte, auch in diesem Band aufgegriffen und neu beleuchtet:

1. Die Spannung zwischen spekulativ-abstrakter und regulativ-praxisorientierter Theorie spielt vor allem auf dem zentralen Gebiet der Harmonielehre eine wichtige Rolle. Deren Neukonzeption durch Rameau (und seine Nachfolger) war stark von der „idée fixe“<sup>10</sup> einer naturwissenschaftlichen Fundierung geprägt, die sich zwar im Zuge der „scientific revolution“ um 1700 nicht mehr wie zuvor primär an der Mathematik, sondern an der Akustik orientierte,<sup>11</sup> aber beim Versuch, deren Erkenntnisse zur „Herleitung“ der real existierenden Kompositionspraxis zu nutzen, zwangsläufig in Aporien und Widersprüche verstrickte. Ähnliches gilt für die Theorie des Paduaners Giuseppe Tartini, der ausgehend vom Phänomen des Kombinationstons und unter Rückgriff auf mathematisch-geometrische Prinzipien ein eigenes Harmoniesystem zu entwickeln versuchte. Außerhalb der Harmonielehre ist ein ähnlicher Abstraktionsgrad am ehesten in dem vermeintlich naturgegebenen binären Modell der aus zwei „Ideen“ bestehenden „proposition“ zu sehen, das

<sup>9</sup> Dahlhaus, Grundzüge, S. 7. Dahlhaus bezieht sich dabei auf das Vorwort zur 1. Auflage von Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898.

<sup>10</sup> Dahlhaus, Grundzüge, S. VIII.

<sup>11</sup> Christensen, The Cambridge History of Western Music Theory, Introduction, S. 7.

Jérôme-Joseph de Momigny ausgehend von kleinsten syntaktischen Einheiten bis zur Großform einer Komposition potenzierte (siehe Kap. 9 und 11). Insgesamt dominiert im vorliegenden Band aber selbst bei der Harmonik ab dem 19. Jahrhundert und erst recht in anderen Teildisziplinen klar die Satzlehre. Die von Dahlhaus als dritte, im 18./19. Jahrhundert neue Kategorie angeführte erklärend-analytische Musiktheorie ist im italienischen und französischen Schrifttum aufgrund der Fokussierung auf die Oper weniger vertreten als im deutschen, wobei wiederum Momigny mit seinen Analysen von Instrumentalwerken Mozarts und Haydns einen frühen und originellen, wenn auch isolierten Beitrag lieferte, während eine primär auf der Analyse individueller „Meisterwerke“ basierende Kompositionslehre erst nach 1900 von d'Indy vorgelegt wurde.

2. Neben der explizit in wortsprachlichen Quellen wie Traktaten, Lehrbüchern, Lexika und Zeitschriften dargelegten Theorie (deren Korpus vor allem in den Kapiteln zur Oper und zu Gregorianik/Modalität auch auf andere Bereiche des (Musik-)Schrifttums erweitert wird) spielt auch die „implizite Musiktheorie“ eine wesentliche Rolle. Allerdings ist damit weniger die Deduzierung theoretischer Substrate und Prämissen aus den Kompositionen der Epoche gemeint, wie sie Dahlhaus vorschwebte,<sup>12</sup> als vielmehr die Einbeziehung solcher Bereiche der Musiklehre, die primär mündlich bzw. in nur marginal beschrifteten musikalischen Beispielsammlungen von Satzmodellen tradiert wurden. Hier ist vor allem die an den neapolitanischen Konservatorien zu Zeiten Alessandro Scarlattis geprägte, mutmaßlich auf ältere Modelle zurückgehende Partimento-Lehre zu nennen, die als ein sehr konkretes Beispiel jener von Dahlhaus erwähnten „scheinbaren Selbstverständlichkeiten“<sup>13</sup> innerhalb der Musiktheorie betrachtet werden kann, für die es damals aufgrund ihrer allgemeinen Bekanntheit offenbar kaum einen Bedarf an schriftlicher Darstellung und Reflexion gegeben hat und welche deshalb auch in der Forschung bis vor wenigen Jahren kaum beachtet wurden. Mit der Einbeziehung der Partimenti in die Geschichtsschreibung der Musiktheorie wird somit ein wesentliches Desiderat erschlossen und zugleich ein neues Feld „handlungsbasierter Theorie“ eröffnet (siehe Kap. 3).

3. Das den europäischen Theorie-Diskurs seit Aristoteles bestimmende Verhältnis zur Praxis, das von Dahlhaus immer wieder umkreist und von Thomas Christensen mit der „speculum“-Metapher charakterisiert wird,<sup>14</sup> ist für diesen Band ebenfalls von zentraler Bedeutung. Mit Rameau, Tartini, Cherubini, Berlioz und d'Indy sind diverse ihrerzeit zentrale französische und italienische Komponisten als Autoren einschlägiger musiktheoretischer

<sup>12</sup> Dahlhaus, *Grundzüge*, passim, insbesondere S. 1 und 131–146.

<sup>13</sup> Ebenda, S. VII.

<sup>14</sup> Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*, S. 21.



Schriften hervorgetreten (dies erscheint nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil sich im deutschen Raum zur gleichen Zeit bis Schönberg kein vergleichbarer Fall findet). Eine grundsätzlich größere Affinität zur kompositorischen Praxis, mit größerer „Nutzbarkeit“, ist im französischen und italienischen Schrifttum aber nicht erkennbar. Dahlhaus' Kritik an der Harmonielehre des 18./19. Jahrhunderts, dass sie die Bildung und Kombination von Akkorden lediglich reglementiere, anstatt zur kreativen Weiterentwicklung anzuregen,<sup>15</sup> trifft im Wesentlichen auch hier zu (siehe besonders Kap. 6). Eine deutlich engere Verzahnung mit dem zeitgenössischen Komponieren zeigt sich im „handlungsorientierten“ Bereich der Partimenti, bei der Umkehrungslehre der Paduaner Harmonisten, in den Schriften Reichas (und seinem Einfluss auf die Themenbehandlung seiner Schüler Berlioz, Liszt und Franck) sowie, wenn auch nur ansatzweise, bei der Instrumentationslehre (Dahlhaus' Deutung der Instrumentation als Prototyp einer „Emanzipation der Klangfarbe“<sup>16</sup> wird letztlich mehr von der Musik als vom Lehrbuch Berlioz' erfüllt, der grundsätzliche Zweifel an der Lehrbarkeit dieser Disziplin hegte). Die enge Orientierung d'Indys an den „Meisterwerken der Vergangenheit“ wiederum war mit einer einseitigen Auswahl und einem zunehmend als einengend empfundenen Klassizismus verbunden.

Gleichwohl enthält die französische Theorie des 19. Jahrhunderts dank ihrer generell geringeren Fixierung auf einen Werkkanon punktuell Aussagen, die aus heutiger Sicht betrachtet auf spätere kompositionsgeschichtliche Entwicklungen vorauszuweisen scheinen und damit das von Dahlhaus intensiv diskutierte Vorurteil des generellen Primats der Praxis<sup>17</sup> infragestellen: etwa Fétis' bereits 1844 skizzierte Theorie eines „ordre omnitonique“, in dem alle Tonstufen gleichberechtigt sein sollten (siehe Kap. 6) und der Liszt nachhaltig beeindruckte, seine analogen Überlegungen zur Polymetrik (siehe Kap. 11), die von Verfechtern der französischen Gregorianik-Renaissance ausgehende Polemik gegen die vermeintliche Tyrannei von Dur-Moll-Tonalität und Akzentstufentakt und schließlich die Empfehlung Louis Bourgault-Ducoudrays an die Komponisten des 20. Jahrhunderts, sich von alter ebenso wie von außereuropäischer Musik inspirieren zu lassen (siehe Kap. 7).

4. Eng damit verbunden ist das Verhältnis von Theorie und Geschichte. Die von Dahlhaus beobachtete „obsessive Tendenz“ von Musiktheoretikern „zur Abwehr historischen Denkens“,<sup>18</sup> das die von ihnen postulierten überzeitlich-„naturgegebenen“ Grundprinzipien infragestellen würde, ist auch in diesem Band ein Leitmotiv (vor allem in den Kapiteln zur Harmonielehre). Gleich-

<sup>15</sup> Dahlhaus, Grundzüge, S. 117.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 28, 53 und 147–150.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 57.

wohl hat Fétis mit seinem System von vier aufeinander folgenden historischen „ordres toniques“ einen wesentlichen Schritt zu einer Historisierung gerade der Harmonik getan. Im Frankreich des 19. Jahrhunderts, das wie kein anderes Land in Europa durch den tiefen Traditionsbruch einer retrospektiv nur teilweise akzeptierten Revolution geprägt war, lag es besonders nahe, dass ein Teil der Theoretiker die Harmonik älterer Epochen (wie Gregorianik und Palestrina-Stil) nicht nur als „überwundenen“, der Musik der Gegenwart zwangsläufig unterlegenen „Standpunkt“ ansah (Kap. 7). Die Positionen schwankten freilich zwischen dem Postulat eines parallel zur Entwicklung der „profanen Musik“ existierenden überzeitlich-statischen Sakralstils, der nostalgischen Resignation, dass der Hörsinn für Modalität unwiederbringlich verloren sei (beide Positionen bei Joseph d’Ortigue), und der pädagogischen Absicht der auch als Komponisten aktiven Musikgeschichtslehrer Bourgault-Ducoudray und Maurice Emmanuel, das kreative Potenzial sowohl zeitlich als auch räumlich „fremder“ Musik den Studierenden des Conservatoire nahezubringen: von Claude Debussy bis Olivier Messiaen. Gerade die relative Distanz zum primär deutsch geprägten Kanon der klassisch-romantischen (Instrumental-)Musik ermöglichte es einigen französischen Theoretikern, der Versuchung, die dieser Musik zugrunde liegenden Satzregeln zu zeitlos gültigen Prinzipien zu erklären, eher zu widerstehen als ihren deutschsprachigen Kollegen (wie etwa Riemann oder Heinrich Schenker).

5. Neben Interaktionen mit der kompositorischen Praxis sowie einer systemimmanenten Eigendynamik in der Tradierung bestimmter musiktheoretischer Inhalte und Methoden (die sich wohl am kontinuierlichsten in der Kontrapunktlehre zeigt) spielt das Verhältnis zur allgemeinen Wissenschafts- und Ideengeschichte eine wesentliche Rolle.<sup>19</sup> Einflüsse der Entdeckungen der Physik sowie des Diskurses der Aufklärung sind bei Rameau ebenso erkennbar wie bei Tartini (einschließlich des Bedürfnisses, von Philosophen und Wissenschaftlern ernst genommen zu werden). Im 19. Jahrhundert erleichtert der aufkommende Historismus zumindest partiell den Umgang mit älteren Musikmaterialien (weniger mit -konzepten). Daneben machen sich Ansätze eines biologistischen Denkens bemerkbar: etwa in den teilweise rassistisch gefärbten Thesen zu Tonalität und Modalität von Fétis und Bourgault-Ducoudray (siehe Kap. 7) oder in d’Indys historischem Evolutionismus der musikalischen Gattungen sowie seinem organischen Formbegriff (der in Frankreich und Italien aber deutlich weniger verbreitet ist als in Deutschland; siehe Kap. 9).

6. Nachdrücklich bestätigt wird schließlich auch die von Dahlhaus in seinem Vorwort nur kurz angesprochene Relevanz von – in größere politik-, sozial- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge eingebetteten – Institutionen für die Ausprägung und längerfristige Wirkung musiktheoretischer Konzepte

<sup>19</sup> Ebenda, S. 164.

sowie für charakteristische Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern. Dies gilt für die zunächst als Waisenhäuser eingerichteten neapolitanischen Konservatorien mit ihrer primär mündlich tradierten Partimento-Lehre oder für die Paduaner Cappella Antoniana, deren Mitglieder ihr eigenes Harmonie-System etwa hundert Jahre über mehrere Generationen weiterentwickelten, ebenso wie später für das Pariser Conservatoire mit seinen offiziellen Lehrbüchern, für die Pariser Opéra, deren lange Tradition eines stark und vielfältig besetzten Orchesters wesentlichen Anteil am Aufblühen der Instrumentallehre gehabt haben dürfte, und auch für die Pariser Kirchenmusikschulen Chorons, Louis Niedermeyers und d'Indys. Ausnahmefiguren wie Rameau oder Fétis scheinen sich von dieser institutionellen Bindung zumindest teilweise emanzipiert zu haben, denn ersterer entwickelte die Grundlagen zu seinem *Traité de l'harmonie* bereits vor seiner späten Niederlassung in Paris (1722) und letzterer hat seine Ideen an mehreren Konservatorien (Paris und Brüssel) sowie mithilfe der *Revue musicale* verbreitet und dabei auch deutsche Ansätze stark rezipiert.

Der Abgleich mit Dahlhaus' Kriterien macht auch deutlich, weshalb die Beschäftigung mit französisch- und italienischsprachiger Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur als Selbstzweck von besonderem Interesse ist: Sie bietet eine Reihe von Ansätzen und Beobachtungen, die sich im deutschsprachigen Schrifttum derselben Zeit nicht oder kaum finden, und eröffnet so einen neuen Blick auf Musiktheorie und Musik einer nur scheinbar wohlbekannten Epoche. Darüber hinaus leistet der Band einen wesentlichen Beitrag zum kontextbezogenen Verständnis der französischen und italienischen Musikterminologie.

Abschließend bleibt ein Dank auszusprechen an alle Personen, die zur Entstehung dieses Buches beigetragen haben: zuallererst an Dr. Thomas Ertelt, den Direktor des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, der mich mit der Herausgabe beauftragt und in allen Phasen des Projekts stets mit Rat und Tat unterstützt hat; des Weiteren an Prof. Dr. Inga Mai Groote (Zürich), die wesentliche Anregungen zur Konzeption des Bandes gab; an die Autorinnen und Autoren für ihre aufwändig recherchierten, quellengesättigten Beiträge sowie ihre Geduld während der komplizierten Entstehungszeit des Buchs; an PD Dr. Juliane Riepe (Halle/Saale), Sebastian Richter MA (Leipzig) und Tom Heithoff (Rouen) für Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen; an Rachel Hercygier MA (Leipzig/Hamburg) für redaktionelle Mitarbeit, die Erstellung der Bibliographien der einzelnen Kapitel und des Registers; an Dr. Jo Wilhelm Siebert (Berlin) für redaktionelle Mitarbeit und an Tim Marquard, BA (Leipzig) für die Erstellung und Angleichung der Notenbeispiele.

