

HARMONIELEHRE UND TONALITÄTSTHEORIE
VON FÉTIS BIS GEVAERT

VON

MARC RIGAUDIÈRE

ÜBERSICHT

I. Die Tradierung musiktheoretischer Konzepte	207
1. Chronologie, Strömungen und Schulen	207
2. Zweck und Charakter der Harmonielehre	209
II. Theoretische Konzepte und ihre wechselseitigen Beziehungen	210
1. Logische Bezüge zwischen den Harmonielehre-Konzepten	210
2. Konzepte der Harmonielehre	213
a) Tonhöhen und Intervalle	213
α) Tonsysteme	213
β) Die Tonleiter	214
γ) Intervalle; Konsonanzen und Dissonanzen	215
b) Akkorde	219
α) Akkordaufbau	219
β) Klassifikation der Akkorde	220
γ) Akkordmodifikation	223
c) Tonalität	228
α) Das skalare Tonalitätskonzept	228
β) Fétis' skalar-harmonisches Mischkonzept	229
γ) Das harmonische Tonalitätskonzept	231
δ) Erweiterte Tonalität	232
d) Harmonische Fortschreitungen	233
α) Fortschreitungsregeln	233
β) Sequenzen	242
γ) Kadenzen	243
e) Modulation und Verwandtschaft der Tonarten	243
f) Harmoniefremde Töne und Scheinakkorde	247
g) Chromatik und Enharmonik	248
Schlussbemerkung	251
Bibliographie	253

HARMONIELEHRE UND TONALITÄTSTHEORIE VON FÉTIS BIS GEVAERT

I. Die Tradierung musiktheoretischer Konzepte

1. Chronologie, Strömungen und Schulen

Die wichtigsten Vertreter der französischen Harmonielehre in der hier betrachteten Zeitspanne (1840–1920) lassen sich in mehrere, deutlich voneinander abgegrenzte theoretische „Schulen“ gruppieren (siehe Abb. 1). Der Einfluss der Harmonielehre von Charles-Simon Catel (1802), die am Pariser Conservatoire im frühen 19. Jahrhundert als offizielles Lehrbuch fungierte, ist auch nach 1840 noch spürbar, insbesondere bei der Generation, die die Anfänge dieser Institution miterlebt hat.¹ Weitere wichtige Schulen sind die von Antoine (Anton) Reicha, dessen Theorie von seinen Schülern Barbereau, Jelensperger, Colet und Reber weitergegeben wurde, die von François Bazin, einschließlich Savard, Durand und Dubois, und die von François-Joseph Fétis, welche Bienaimé, Elwart und Vivier umfasst. Bei dem Prozess der Tradierung spielen musikpädagogische Institutionen, insbesondere das Conservatoire, eine wesentliche Rolle, da dort damals eine große Anzahl von Schülern unterrichtet wurde und das eher autoritär geprägte französische Unterrichtssystem die Reproduktion der selbst empfangenen Lehrinhalte begünstigt. Auch wenn es unweigerlich zu einer fortschreitenden Aufsplitterung dieser Schulen kommt, bei der sich der Einfluss der überlieferten Dogmen allmählich verliert, ist zu beobachten, dass bestimmte Theorieaspekte, darunter der Begriff der „prolongation“, eine erstaunliche Langlebigkeit zeigen.

Der Mechanismus der Reproduktion, obwohl im Allgemeinen sehr effizient, stößt gleichwohl bisweilen auf Widerstand. Paul-Émile Bienaimé beispielsweise berichtet, dass er zunächst die ihm über Victor Dourlen vermittelte Lehre von Catel übernahm, bevor er sie in Frage stellte,² weil es ihm seiner Ansicht nach an einer theoretischen Fundierung mangelte. Er verschweigt

¹ Der *Traité d'harmonie* von Charles-Simon Catel (1802) wird von Panseron beschrieben als das Werk, mit dem „wir alle unseren Harmonieunterricht betrieben haben“. Panseron weist jedoch darauf hin, dass er nicht in Catels Klasse war, sondern von diesem freundlicherweise „Ratschläge und praktische Anleitung“ erhielt. Vgl. Auguste Panseron, *Traité de l'harmonie pratique et des modulations à l'usage des pianistes*, Paris 1855, S. 129 und 194.

² Paul-Émile Bienaimé, *École de l'harmonie moderne*, Paris 1863, S. XIII f.

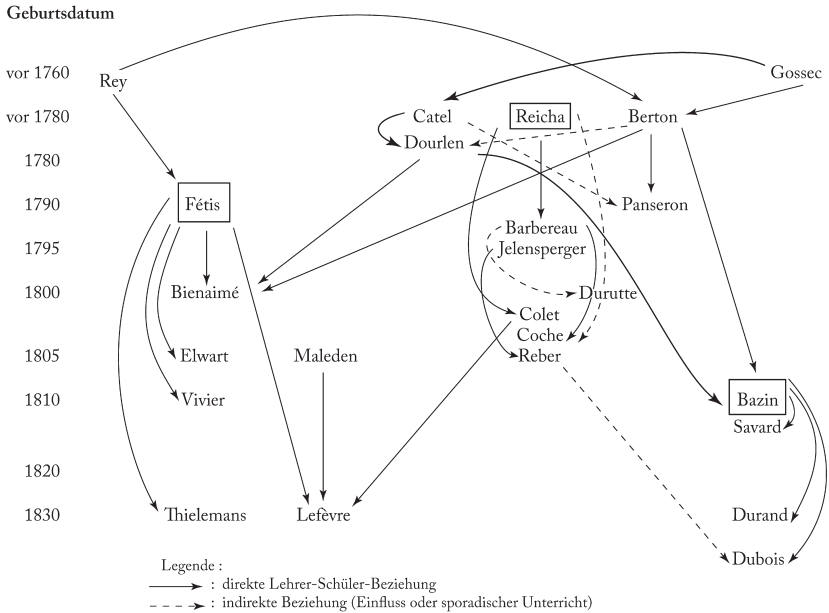


Abb. 1: Lehrer-Schüler-Beziehungen unter den Theoretikern der Harmonielehre

dabei den Einfluss von Fétis, dessen Schüler er ebenfalls war, und versucht seine Leser davon zu überzeugen, dass er unabhängig von diesem Theoretiker und sogar noch vor ihm den Begriff der „substitution“ entwickelt habe. Ein ähnlicher Fall ist der von Théodore Dubois, der, obwohl Schüler von Bazin, den Ideen von Henri Reber näherstand: Er schrieb einen Ergänzungsband³ zu dessen Harmonielehre, deren Einfluss man auch in seiner eigenen Harmonielehre erkennt.

Schließlich sind noch einige unabhängige französische Theoretiker zu erwähnen, die sich am Rande der Pariser Hauptströmungen bewegen. Ihre marginale Stellung erklärt sich durch verschiedene Faktoren, die allein oder in Kombination auftreten: die räumliche Distanz zur Hauptstadt (Mercadier, Loquin, Durutte), die Zugehörigkeit zu Institutionen, die mit dem Pariser Conservatoire konkurrierten (Lefèvre an der École Niedermeyer), und die Weigerung, sich einer der dominierenden Schulen anzuschließen (Chevé, Loquin, Durutte). An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass auch drei belgische Theoretiker in die Untersuchung einbezogen werden (Fétis, Vivier und Gevaert).

³ Théodore Dubois, *Notes et études d'harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber*, Paris 1889.

2. Zweck und Charakter der Harmonielehre

Harmonielehren sind fast immer die Verschriftlichung einer pädagogischen Praxis, und es ist durchaus üblich, dass der Autor sein Werk als Frucht einer langjährigen Lehrtätigkeit präsentiert.⁴ In einigen Fällen wird ein solches Lehrbuch mit der Unterstützung einer Institution publiziert: des Musikstudienausschusses („comité des études musicales“) des Conservatoire (Reber), der Académie des Beaux-Arts (Durand, Hugouenc, Dubois) oder beider (Panseron, Bazin, Savard, Bienaimé). Jedoch bedeutet laut Fétis die Annahme einer Lehre durch das Conservatoire nicht, dass das Werk für alle zur verpflichtenden Unterrichtsgrundlage wird:

[...] les illustres directeurs du Conservatoire, Cherubini et Auber, ainsi que les comités qui les ont assistés dans leurs travaux, n'ont pas voulu donner aux ouvrages qu'ils ont adoptés plus de valeur qu'ils n'en ont réellement. Des méthodes basées sur de bons principes ne leur ont pas paru pouvoir être repoussées; mais en les adoptant, ils ne les ont pas imposées à ceux qui suivent des méthodes différentes. Ce qu'ils ont demandé, ce qu'ils demandent aux professeurs du Conservatoire, ce sont de bons résultats constatés par les examens et les concours. Quand ces résultats sont obtenus, peu importe le moyen par lequel on y est arrivé.⁵

Die berühmten Direktoren des Conservatoire, Cherubini und Auber, sowie die Ausschüsse, die sie bei ihrer Arbeit unterstützten, wollten den von ihnen angenommenen Lehrwerken nicht mehr Wert beimessen, als sie tatsächlich besaßen. Lehrbücher, die auf guten Prinzipien basieren, wurden von ihnen nicht zurückgewiesen; aber deren Annahme bedeutete nicht, dass man sie denen aufgezwungen hätte, die lieber auf andere Methoden zurückgriffen. Was sie von den Lehrern des Conservatoire verlangten und [immer noch] verlangen, sind gute Ergebnisse bei Prüfungen und Wettbewerben. Solange diese Ergebnisse erzielt werden, spielt es keine Rolle, mit welchen Mitteln man sie erreicht hat.

Man hat sich den Unterricht am Conservatoire folglich eher als eine konkurrierende Koexistenz mehrerer Methoden vorzustellen und nicht als einen einzigen, von der Leitung der Institution vorgeschriebenen Weg. In jedem Fall bildet die Annahme einer Harmonielehre für den Autor ein Zeichen der offiziellen Anerkennung, die ihm ein gewisses Prestige verleiht.

⁴ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. XX, behauptet, er habe seine Abhandlung schon 1842 begonnen, obwohl sie erst 1863 erschien. Victor Coche, *Cours d'harmonie préparatoire et élémentaire*, Paris 1876, S. I, nimmt für sich sogar „ein halbes Jahrhundert Unterrichtspraxis“ in Anspruch. Siehe auch François Bazin, *Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire*, Paris 21857, S. VII, und Dubois, *Notes et études* (wie Anm. 3), S. 3.

⁵ François-Joseph Fétis, *Littérature musicale. Cours complet d'harmonie théorique et pratique. Par Augustin Savard*, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 20, 17.7.1853, S. 249–251, hier S. 251.

Als Kodifizierung des Harmonielehreunterrichts und als Arbeitsinstrument in der Klasse weisen die Harmonielehren eine praktische Orientierung auf, zu der sich einige Autoren ganz offen bekennen wie Bazin, der „gelehrte Abschweifungen“ explizit beiseitelässt.⁶ Die praktischsten Harmonielehren sind diejenigen für Pianisten:⁷ Man findet darin wenig Theorie, aber viele Beispiele für das Klavierspiel, z. B. das Studium der Figurationen, und diese erfordern etwa bei Frédéric Kalkbrenner eine ausgeprägte spieltechnische Virtuosität.

Bei den eher theoretisch orientierten Harmonielehren, die in der Minderheit sind, dient die Tendenz zur Abstraktion verschiedenen Zwecken. Fétis geht es um die Suche nach grundlegenden „metaphysischen“ Gesetzen, d. h. solchen, die von den menschlichen Fähigkeiten der musikalischen Wahrnehmung abhängen. Camille Durutte, der an der École Polytechnique ausgebildet wurde, entscheidet sich für eine mathematische Formalisierung seiner Theorie, die sie für die übliche Leserschaft solcher Lehrbücher unzugänglich macht. Anatole Loquin zeigt eine Vorliebe für die Kombinatorik, die sich schon in seinen *Notions élémentaires* und dann sehr deutlich in seiner *Algèbre* bemerkbar macht;⁸ seine Bezugnahme auf die Klassifikation der Pflanzen beweist auch ein starkes Interesse an Taxonomie.⁹ Dagegen verfolgt François-André Gevaert, wie Fétis, einen historisch-gelehrten Ansatz.

II. Theoretische Konzepte und ihre wechselseitigen Beziehungen

1. Logische Bezüge zwischen den Harmonielehre-Konzepten

Der Begriff eines „système d’harmonie“ (Harmonie[lehre]-System) wird von den Theoretikern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis mindestens Fétis häufig verwendet.¹⁰ Der Anspruch, ein „System“ vorzulegen, impliziert, dass die dargestellten Ideen einer

⁶ Bazin, *Cours* (wie Anm. 4), S. VII.

⁷ Victor Dourlen, *Traité d’accompagnement contenant les notions d’harmonie nécessaires pour accompagner la basse chiffrée et par suite la partition*, Paris 1840; Frédéric Kalkbrenner, *Traité d’harmonie du pianiste*, Paris 1849; Panzeron, *Traité* (wie Anm. 1); Jules Ward, *Traité d’harmonie théorique et pratique*, Lyon 1863; Pierre-E. Wolff, *Cours d’harmonie élémentaire pratique et théorique à l’usage des pianistes*, Genève 1866.

⁸ Anatole Loquin, *Notions élémentaires d’harmonie moderne*, Bordeaux 1862; ders., *Algèbre de l’harmonie, traité complet d’harmonie moderne, sans notes de musique ni signes équivalents*, Paris 1884.

⁹ Ders., *L’harmonie rendue claire et mise à la portée de tous les musiciens*, Paris 1895, S. IX.

¹⁰ Siehe den wiederholten Gebrauch dieses Begriffs bei Fétis, *Esquisse de l’histoire de l’harmonie*, Paris 1840.

logischen Ordnung folgen: Ausgehend von Grundprinzipien zieht man eine Reihe von Schlüssen, aus denen sich nach und nach die für die Etablierung einer Harmonielehre notwendigen Konzepte ableiten.

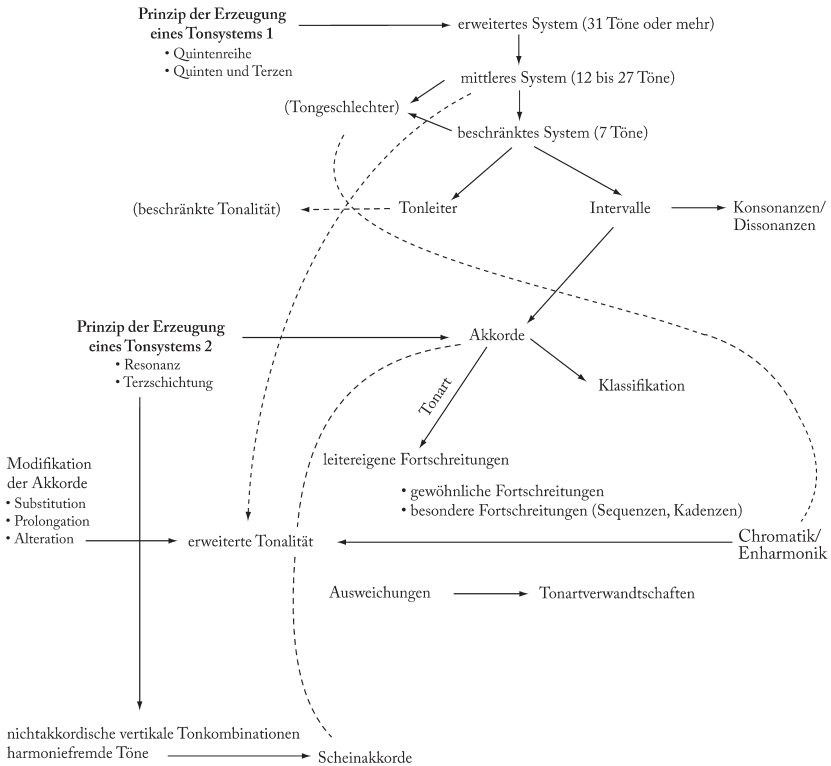


Abb. 2: Begriffssystem der Harmonielehre

Die Abbildung 2 verdeutlicht die Bezüge zwischen den wichtigsten theoretischen Konzepten. Am Anfang steht ein Prinzip zur Generierung eines „Tonsystems“, d. h. einer Gesamtheit von Tönen, die in der Praxis verwendet werden können. Dieses System muss so weit angelegt sein, dass es die Theoretisierung chromatischer Tonräume erlaubt. Im 19. Jahrhundert wurde eine Gesamtheit von in der Regel 31 Tönen als das umfassendste theoretisch definierbare System angesehen (Barbureau, Durutte, Philipot, Gevaert).¹¹ Diese erfordert eine erste

¹¹ Deldevez präsentiert ein System von 41 Tönen (Edmé-Marie-Ernest Deldevez, *Principes de la formation des intervalles et des accords*, Paris 1868, S. 138–141). In der vorangehenden Epoche hatte bereits Momigny ein 41-töniges System skizziert, das unbegrenzt sein

Reduktion zu einer mittleren Konfiguration von in der Regel 12 Tönen, die jedoch auch bis zu 17 enthalten kann. Letztlich ist ein solches mittleres System immer beschränkt, da alle Theoretiker das Bedürfnis verspüren, sich auf eine diatonische Konfiguration zu beziehen. Manche Autoren integrieren in ihr System eine akustische Dimension durch eine exakte Definition der Intervalle, die mit ihm gebildet werden können; dieser Ansatz ist in der französischen Harmonielehre jedoch selten. Die beschränkte Konfiguration bildet den Ausgangspunkt der meisten Harmonielehren. Sie ist mit dem allgegenwärtigen Begriff der Tonleiter („gamme“) ebenso verbunden wie mit der Definition von Intervallen und den Begriffen von Konsonanz und Dissonanz.

Erst wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, gehen die Theoretiker zur Definition der Akkorde über. Auch hier muss ein generatives Prinzip explizit oder implizit geltend gemacht werden. Die Herleitung dieses neuen Materials, der Akkorde, eröffnet den Weg zu drei wesentlichen Operationen: zur Klassifikation der Akkorde, zur Untersuchung der Modifikationen, denen man sie unterziehen kann, und zur Untersuchung der Gesetze der Akkordfolge. Die Definition eines harmonischen Materials führt im Gegenzug immer dazu, die außerhalb der Akkorde existierenden Töne zu erkennen: Es werden also stets die „harmoniefremden Töne“ mitberücksichtigt und oft auch die Scheinakkorde, die durch ihr Auftreten entstehen.

Sobald der Akkord als elementare Einheit etabliert ist, ist es notwendig, sich den Beziehungen zwischen verschiedenen Akkorden zuzuwenden. Die harmonischen Fortschreitungen werden zunächst im diatonischen Rahmen (dem beschränkten System) und dann im chromatischen oder enharmonischen Rahmen (dem weiten System) analysiert. Diese Analyse führt daher unweigerlich zur Untersuchung der Modulation und der Verwandtschaft der Tonarten, womit die Grenzen der harmonischen Systeme erreicht sind.

Das Konzept der Tonalität, das Fétis zum Urbegriff seiner Theorie macht, das aber allen Harmonietheorien des 19. Jahrhunderts inhärent ist, lässt sich von verschiedenen Punkten dieses allgemeinen Schemas aus behandeln. Für einige Theoretiker bedeutet die Definition der Tonleiter bereits die Definition der Tonalität. Ein ausgefeilteres Konzept der Tonalität wird nur erkennbar in Zusammenhang mit einer Grammatik, die die harmonischen Fortschreitungen regelt. Zu einer nochmals erweiterten Definition von Tonalität gelangt man schließlich bei der Theoretisierung von Tonbeziehungen, die den diatonischen Rahmen überschreiten.

Ausgehend von diesem Schema werden im Folgenden die theoretischen Fragen erörtert, die von ihm umfasst und geregelt werden.

sollte (Jérôme-Joseph de Momigny, Art. „Système“, in: *Encyclopédie méthodique. Musique*, hrsg. von Nicolas-Étienne Framery, Pierre-Louis Guiguené und Jérôme Joseph de Momigny, Bd. 2, 1818, S. 494; ders., *La seule vraie théorie de la musique*, Paris [1821], S. 128–130).

2. Konzepte der Harmonielehre

a) Tonhöhen und Intervalle

α) Tonsysteme

Wenige Theoretiker der hier untersuchten Zeitspanne machen sich die Mühe, selbst ein Tonsystem zu erstellen.¹² Die meisten ziehen es vor, von einer vorgegebenen Einheit auszugehen: der Tonleiter, was Auguste Barbereaus Ansatz besonders bedeutsam macht. Tatsächlich stützt sich dieser Theoretiker, um die Töne seines umfassenden Systems zu erzeugen, auf eine Reihe von Quinten, die er in aufsteigender Richtung entwickelt bis zu fünf Tönen mit Doppelkreuzen und in absteigender Richtung bis zu fünf Doppel-Bs.¹³ Auf der Grundlage dieses Systems vermag Barbereau die diatonische Durtonleiter als ein Segment von sieben aufeinanderfolgenden Elementen dieser Quintenreihe zu definieren.¹⁴ Die Definition der Molltonleiter ist heikler, da sie das Auslassen bestimmter Quinten und die Erweiterung des Segments voraussetzt (siehe unten S. 221). Diese Definition des umfassenden Systems wird von Durutte aufgegriffen, der die entsprechende Passage von Barbereau vollständig zitiert. Eine ähnliche Argumentation erlaubt es Gevaert, ein „allgemeines System“ („système général“) zu konstruieren, wobei er jedoch folgende präzisierende Angaben hinzufügt:

En tant qu'unité harmonique, le système général n'est pas susceptible d'application pratique. Jamais la totalité de ses éléments sonores n'est appelée à fonctionner au même moment; lorsqu'on tente de disposer sous forme d'échelle les 31 sons compris dans l'Octave [...], il se produit une suite d'intonations aussi impossibles à rendre par un instrument que par la voix humaine. Cette collection générale des sons musicaux ne s'emploie que par séries partielles, par des systèmes fragmentaires, embrassant un nombre déterminé

Als harmonische Einheit ist das allgemeine System zur praktischen Anwendung nicht geeignet. Seine klanglichen Elemente treten nie alle gemeinsam in Funktion; wenn man versucht, sämtliche 31 in einer Oktave enthaltenen Töne in Form einer Tonleiter anzuordnen [...], entsteht eine Reihe von Stimmungen, die von einem Instrument ebenso wenig wiedergegeben werden können wie von der menschlichen Stimme. Diese allgemeine Konfiguration musikalischer Töne lässt sich nur in Teilreihen, in fragmentarischen Systemen ver-

¹² Durutte nennt dieses System „die Tonleiter des Systems“ („l'échelle du système“), das er, Alexandre-Étienne Choron folgend, den „Tonleitern der bestimmten Modi“ („échelles des modes particuliers“) gegenüberstellt. Siehe Camille Durutte, *Esthétique musicale: technie ou lois générales du système harmonique*, Paris und Metz 1855, S. 53.

¹³ Auguste Barbereau, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris 1845, Bd. 1, S. 14.

¹⁴ Ebenda, S. 15.

de Quintes, pris à un endroit quelconque de la série entière.¹⁵

wenden, die eine bestimmte Anzahl von Quinten umfassen, welche von irgendeiner Stelle [Ausschnitt] der gesamten Reihe genommen wurden.

Es ist daher notwendig, das allgemeine System zu unterteilen: in zwei diatonische, siebentönige „Primär“- und zwei chromatische, zwölftönige „Sekundärsysteme“. Die beiden Sekundärsysteme sind das „gemischte System“, mit dem das „moderne Moll“ (10 Töne) gebildet wird, und das „moderne chromatische System“ (17 Töne). Das mit 31 Tönen umfassendste System schließlich impliziert keine Stimmungsprobleme: Es geht nie darum, die Gesamtheit seiner Elemente nebeneinander zu setzen und so alle melodischen Bewegungen, die sie ermöglichen, wirksam werden zu lassen, sondern einfach darum, durch ein gemeinsames Prinzip eine Gesamtheit zu definieren, die alle beim Komponieren verwendeten Unterteilungen umfasst.

β) Die Tonleiter

Der Begriff der „Tonleiter“ („la gamme“)¹⁶ ist im hier betrachteten Korpus allgegenwärtig, und einer der Gründe dafür liegt zweifellos darin, dass er zu den zentralen Begriffen der musikalischen Grundausbildung gehört, die von Anfang an bei den Solfège-Übungen unterrichtet wird und somit eine Brücke zwischen dem Elementar- und dem anschließenden Harmonielehre-Unterricht bildet. Darüber hinaus sind Tonleitern auch ein tief verwurzelter Teil des Basisrepertoires der Musiker, die sie von frühester Kindheit an als grundlegende Instrumentalübung praktizieren. Außerdem ist die Tonleiter den Theoretikern durch die im 19. Jahrhundert immer noch lebhaftere Erinnerung an die Praxis der Oktavregel („règle de l’octave“) präsent. Daher mag es logisch erscheinen und wird fast nie in Frage gestellt, dass die Tonleiter auch einen Ausgangspunkt für den Harmonielehre-Unterricht bildet. Viele Theoretiker benutzen sie als gegebenes Axiom, ohne sich Gedanken darüber zu machen, wie sie entstanden sein könnte und inwieweit sie wirklich geeignet ist, als konzeptuelle Basis für die Ausarbeitung eines „Harmoniesystems“ zu dienen. Wie gezeigt werden wird (S. 228 f.), stützen sich die meisten Definitionen der Tonalität auf die Tonleiter als apriorisches Faktum.

Nur Barbereau, Vivier (vgl. S. 231) und Loquin wagen es, sich gegen den Begriff der Tonleiter zu wenden.¹⁷ Barbereau vertritt in einer neun Jahre nach

¹⁵ François-André Gevaert, *Traité d’harmonie théorique et pratique*, Paris 1907, S. 8.

¹⁶ Reber, *Traité d’harmonie*, Paris 1862, S. 4, definiert die Tonleiter als „diatonische Skala innerhalb einer Oktave“.

¹⁷ Auguste Barbereau, *Études sur l’origine du système musical*, Paris und Metz 1852, S. VI; Albert-Joseph Vivier, *Traité complet d’harmonie théorique et pratique contenant*

der ersten Auflage seiner Harmonielehre erschienenen Schrift klar die „Negation der Tonleiter als Prinzip“, denn die Tonleiter sei „nur ein viert- oder fünftrangiger Faktor innerhalb der Ordnung der Tonerzeugung“. ¹⁸ Aus seinen weiteren Ausführungen lassen sich diese vier oder fünf Stufen nicht klar rekonstruieren, aber man kann seinen Kommentar in den Kontext eines quintenbasierten Tonsystems einordnen. Die Tonleiter kann darin erst nach einer Begrenzung der Quintenreihe sowie einer Neuordnung der im begrenzten Raum der Oktave angesiedelten Töne kommen.

Loquins Klagen sind zahlreich und eher unzusammenhängend, der Ton seiner Anklage ist sarkastisch, aber es wird klar, dass dieser Theoretiker sich weigert, sein System in einem zu engen Rahmen zu entwickeln. Er schlägt vielmehr ein System von zehn festen und sieben beweglichen Stufen vor, die Anziehungskräften unterliegen, ¹⁹ und betrachtet die Gesamtheit dieser Töne als spezifisch für die Tonalität. ²⁰ In *L'harmonie rendue claire* (1895) verfolgt er einen noch radikaleren Ansatz, indem er von einem System von 12 „gleichen“ Stufen ausgeht. ²¹

γ) Intervalle; Konsonanzen und Dissonanzen

Die Theoretiker sind sich darin einig, dass ein Intervall ein Abstand oder eine Beziehung zwischen zwei Tönen ist. Durutte stellt unter Berufung auf Choron fest, dass „jedes Intervall ein Abstand ist, aber nicht jeder Abstand ein Intervall“; ²² tatsächlich werden nur solche Abstände zwischen Tönen als Intervalle bezeichnet, die auch hörbar und für die Definition des Tonsystems relevant sind; Mikrintervalle, die sich aus den Abweichungen zwischen „musikalischen“ Intervallen ergeben, wie etwa die Kommata, werden folglich ausgeschlossen. Während die Mehrheit der Theoretiker Intervalle als eine Summe von diatonischen oder chromatischen Tönen und Halbtönen definiert, grenzt

les principes fondamentaux, Paris 1862, S. IV und 15; Anatole Loquin, *Essai philosophique sur les principes constitutifs de la tonalité moderne*, Bordeaux 1864, 2. Teil („Constitution du ton moderne“), S. 29–32. Schon 1828 hatte Victor Derode die Bezugnahme auf die Tonleiter als grundlegendes Prinzip der harmonischen Systeme in Frage gestellt, wofür er von Fétis scharf kritisiert wurde (Victor Derode, *Introduction à l'étude de l'harmonie*, Paris und Lille 1828, S. 321 und 325).

¹⁸ Barbereau, *Études* (wie Anm. 17), S. VI: „[la négation] de la gamme comme principe“; „un fait de quatrième ou cinquième rang dans l'ordre de génération“.

¹⁹ Loquin, *Essai philosophique* (wie Anm. 17), S. 36–38.

²⁰ Ebenda, S. 38 f.

²¹ Loquin, *L'harmonie rendue claire* (wie Anm. 9), S. 1.

²² Durutte, *Esthétique musicale* (wie Anm. 12), S. 54.

sich Durutte davon ab, indem er die Intervalle aus einer Anzahl von reinen Quinten herleitet – ein Ansatz, der von Gevaert weiterverfolgt wird.²³

Im Allgemeinen zeigen die französischen Theoretiker wenig Interesse an einer akustisch exakten Definition der musikalischen Intervalle, was einen deutlichen Unterschied zur deutschen Theorie derselben Zeit darstellt, in der ein weit verbreitetes Interesse an der reinen Stimmung mehrere führende Theoretiker (Moritz Hauptmann, Arthur von Oettingen, Otto Tiersch, Hermann von Helmholtz) dazu veranlasste, einen beträchtlichen Aufwand bei der Tonhöhennotation zu betreiben, um die in syntonischen Kommata bemessenen Unterschiede in der Stimmung kenntlich zu machen. Dagegen bekennt Fétis ganz offen, sich nicht um den Unterschied zwischen Dur- und Moll-Halbtönen zu kümmern, „weil dieser für das Studium der Harmonie uninteressant ist“.²⁴ Ebenso behauptet Gevaert, der Schüler brauche sich nicht mit den Unterschieden in der Stimmung zwischen den durch Quinten erzeugten Terzen und den reinen Terzen abzugeben.²⁵ Wenn französische Theoretiker sich mit der exakten Definition von Intervallen auseinandersetzen, tun sie dies vor allem aus historischer Neugier. Reicha erwähnt Vierteltöne, die Aristoteles zufolge bei den Griechen vor Alexander dem Großen gebräuchlich waren,²⁶ und Hippolyte Colet erwähnt das Komma bzw. die Diesis, die durch den Bruch 125/128 ausgedrückt wird.²⁷ Dagegen zeigt sich Vivier sehr empfänglich für Fragen der Stimmung, insbesondere für die Beweglichkeit von Tönen, die als Appoggiatura dienen, wobei er mit einem eigens dafür konstruierten zweimanualigen Harmonium experimentiert.²⁸ Allerdings bezieht er die Unterschiede der Stimmung nicht in seine Harmonielehre ein.

Ein Kriterium, das häufig zur Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz herangezogen wird, ist der „angenehme“ Charakter der Empfindung, die sie hervorrufen. Fétis weist darauf hin, dass Konsonanzen ein Gefühl der Ruhe vermitteln, was ein zentrales Element in seiner Konzeption der Tonalität bildet. Barbereau führt zur Definition der Dissonanz ein Element ein, das sich auf die Etymologie des Begriffs bezieht: Dissonanz ist das, was „zweimal klingt“²⁹ und daher ein Gefühl des Verlustes der Einheit hervorruft.³⁰

²³ Ebenda, S. 63–66; Gevaert, *Traité* (wie Anm. 15), S. 6–8.

²⁴ François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris und Berlin 1844, S. 5, Anm. 1.

²⁵ Gevaert, *Traité* (wie Anm. 15), S. 11.

²⁶ Antoine (Anton) Reicha, *Traité de haute composition musicale*, Bd. 2, Paris 1826, S. 330. Vivier, *Traité complet* (wie Anm. 17), S. 184, bezieht sich auf diese Passage.

²⁷ Hippolyte Raymond Colet, *La Panharmonie musicale ou cours complet de composition théorique et pratique*, Paris 1837, S. 78.

²⁸ Vivier, *Traité complet* (wie Anm. 17), S. 183 f.

²⁹ Barbereau, *Traité* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 17.

³⁰ Eine ähnliche Erklärung nennt Gevaert, *Traité* (wie Anm. 15), S. 1.

Die Konsonanzen werden übereinstimmend in „vollkommene“ und „unvollkommene“ unterteilt („consonance parfaite/imparfaite“), mit Ausnahme von Émile Durand, der sie in „unveränderliche“ und „veränderliche“ klassifiziert („invariable/variable“):³¹ Erstere (Unisono, Quarte, Quinte und Oktave) können nicht verändert werden, ohne ihren Status als Konsonanzen zu verlieren, während letztere (Terz, Sexte) je zwei Erscheinungsformen besitzen (groß und klein, „majeur“ und „mineur“). Der scheinbar zweitrangige Aspekt der Klassifikation der Intervalle ermöglicht eine klare Unterscheidung zwischen den verschiedenen Schulen, wie aus Tabelle 1 hervorgeht. Ein traditionell umstrittener Punkt, der von mehreren Autoren hervorgehoben wird,³² ist die Quarte, die manchmal als Konsonanz, manchmal als Dissonanz klassifiziert wird. Fétis löst diese Zweideutigkeit auf, indem er die reine Quarte als „gemischte Konsonanz“ bezeichnet, was auch von Bazin und Bienaimé aufgegriffen wird. Den Begriff der „übermäßige Quarte“ („quarte augmentée“) lehnt Fétis ab, da dieses Intervall innerhalb der diatonischen Tonleiter gebildet wird; es müsse daher als „groß“ („majeur“) bezeichnet und nicht als Dissonanz aufgefasst werden,³³ sondern als „appellative Konsonanz“, ein Begriff, den Durutte, Bazin und Bienaimé übernehmen. Auch hier bringt Fétis ein zentrales Element seiner Theorie ins Spiel: Die Tonalität wird durch Bewegungen von Spannung und Auflösung in Gang gebracht.

Der Begriff der Dissonanz wird von einigen Theoretikern weiter ausdifferenziert. Durutte unterscheidet, ohne dies zu erklären, zwischen absoluten Dissonanzen und anziehenden Dissonanzen („absolue/attractive“).³⁴ Bienaimé zielt wahrscheinlich auf die gleiche Unterscheidung mit dem Begriffspaar „tonale“ und „attraktiv-variable Dissonanz“, da die für jede Kategorie angeführten Intervalle denen von Durutte genau entsprechen. Bei der ersten Kategorie handelt es sich um die Dissonanzen, die sich mit dem diatonischen Material der Tonalität bilden lassen, während sich die der zweiten aus der Alteration der „natürlichen“ Intervalle ergeben.³⁵ Diese Unterscheidung ist

³¹ Émile Durand, *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris 1881, S. 7.

³² Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 8; Durutte, *Esthétique* (wie Anm. 12), S. 55.

³³ Zur Veränderung des Status der übermäßigen Quarte und der verminderten Quinte im Verlauf des 18. und im frühen 19. Jahrhundert siehe 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, S. 5–49, hier S. 15, und Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento*, New York 2012, S. 127.

³⁴ Durutte, *Esthétique* (wie Anm. 12), S. 54.

³⁵ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 12: „Il existe encore d'autres dissonances, mais d'une espèce toute différente de celles que nous venons de voir; elles sont produites par les altérations des intervalles naturels, ce sont: la seconde augmentée; la tierce diminuée, la tierce augmentée; la quarte diminuée, la quarte augmentée; la quinte diminuée, la quinte augmentée; la sixte diminuée, la sixte augmentée; la septième diminuée; l'octave dimi-

Autor	Jahr	reine Quinte	große Terz	kleine Terz	große Sexte	kleine Sexte	Ok- tave	Uni- sono	reine Quarte	überm. Quarte	verm. Quinte
Fétis	1844	vK	uK	uK	uK	uK	vK	(K)	gK	aK	aK
Barbe- reau	1845	vK	uK	uK	uK	uK	vK	vK	vK		
Durutte	1855	vK	uK	uK	uK	uK	vK		vK	aK	aK
Panseron	1855	vK	uK	uK	uK	uK	vK	vK	K/D		
Bazin	1857	vK	uK	uK	uK	uK	vK		gK	aK	aK
Reber	1862	vK	uK	uK	uK	uK	vK	vK	K/D(K)		
Vivier	1862	K	K	K	K	K	K		K	K	K
Bienaimé	1863	vK	uK	uK	uK	uK	vK	(K)	gK	aK	aK
Durand	1881	uväK	väK	väK	väK	väK	uväK	uväK	uväK		

Tabelle 1: Vergleich der Benennung von Intervallen durch verschiedene Theoretiker

Legende: D: Dissonanz; K: Konsonanz; vK: vollkommene Konsonanz; uK: unvollkommene Konsonanz; gK: gemischte Konsonanz; aK: appellative Konsonanz; väK: veränderliche Konsonanz; uväK: unveränderliche Konsonanz

allerdings nicht ganz stimmig, denn bestimmte Dissonanzen können beiden Kategorien angehören: die übermäßige Sekunde, die verminderte Quarte, die übermäßige Quinte und die verminderte Septime.

nuée et l'octave augmentée. On les nomme dissonances attractives-variables. Attractives: parce que les sons altérés d'un intervalle ont des attractions ascendantes ou descendantes, suivant la nature de l'altération; variables: parce que ces sons altérés sont synonymes d'autres sons, et que, si l'on prend ces synonymes, on produit, par cette transformation, des consonnances, ou des dissonances d'une autre espèce lesquelles, par conséquent, ont des tendances tonales différentes.“

„Es gibt noch weitere Dissonanzen, aber von einer ganz anderen Art als die, die wir gerade gesehen haben; sie entstehen durch Alterationen der natürlichen Intervalle, es sind: die übermäßige Sekunde; die verminderte und die übermäßige Terz; die verminderte und die übermäßige Quarte; die verminderte und die übermäßige Quinte; die verminderte und die übermäßige Sexte; die verminderte Septime; die verminderte und die übermäßige Oktave. Man nennt sie attraktiv-variable Dissonanzen. Attraktiv, weil die alterierten Töne eines Intervalls aufsteigende oder absteigende Anziehungskraft ausüben, je nach Art der Alteration; und variabel, weil diese alterierten Töne mit anderen Tönen synonym sind, und wenn man diese Synonyme nimmt, erzeugt man durch diese Transformation Konsonanzen oder Dissonanzen einer anderen Art, die folglich unterschiedliche tonale Tendenzen haben.“

b) Akkorde

α) Akkordaufbau

Bei der Entwicklung eines harmonischen Systems würde man an dieser Stelle eigentlich einen Rekurs auf akustische Prinzipien erwarten. Die meisten Autoren verzichteten jedoch darauf³⁶ und die übrigen³⁷ geben sich mit einem sehr allgemeinen Hinweis zufrieden, ohne weitere experimentelle oder theoretische Ausführungen. Dafür gibt es mehrere Erklärungen. Zum einen hat der wissenschaftliche Anstrich, den die Bezugnahme auf die Teilung der Saiten oder auf den „corps sonore“ mit sich bringt, nach 1840 viel von seinem Prestige verloren; selbst der modernere Bezug auf den „corps sonore“ wurde trivial, weil er in der Nachfolge Jean-Philippe Rameaus bis ins frühe 19. Jahrhundert allzuoft in Anspruch genommen wurde (Catel, Momigny, Derode). Zum anderen ist das Bedürfnis, die Harmonik in der „Natur“ zu verankern, nicht mehr so stark ausgeprägt, auch wenn eine wichtige theoretische Tradition in Frankreich in der Unterscheidung zwischen „natürlicher“ und „künstlicher“ Harmonie besteht (vgl. S. 220 f.). Im Übrigen hat Fétis wesentlich dazu beigetragen, die physikalischen Prinzipien als Grundlage des harmonischen Systems zu diskreditieren, indem er immer wieder hervorhob, dass die Harmonik vom Menschen und nicht von der Natur bestimmt werde.³⁸

Für die Theoretiker, die nicht auf akustische Phänomene rekurrieren, reduziert sich das Prinzip des Akkordaufbaus auf eine einfache Terzschichtung, was aus didaktischer Sicht ausreicht, um einen Akkord in seiner Grundform zu definieren. Die meisten Theoretiker legen dieses Prinzip gleich am Anfang ihres Lehrbuchs und somit am Beispiel von Dreiklängen dar,³⁹ Reber hingegen zeigt Fälle von drei, vier und fünf Tönen,⁴⁰ Colet führt sogleich das Beispiel eines Akkords aus fünf Tönen an⁴¹ und Barbereau zieht sogar den Extremfall von sieben Tönen in Betracht.⁴² Durutte ist ebenfalls ein Verfechter dieses Prinzips, das seiner Meinung nach als einziges einen „wirklichen Wert“ hat.⁴³ Es ist also letztendlich dieser sehr pragmatische Standpunkt, der nach 1840 als der zweckmäßigste angesehen wird.

³⁶ Bazin, Bienaimé, Durand, Fétis, Lefèvre, Panseron, Vivier.

³⁷ Mercadier, Reber, Savard.

³⁸ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. II, und ders., *Esquisse* (wie Anm. 10), S. 167 f.

³⁹ Bazin, *Cours* (wie Anm. 4), S. 10, und Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 14.

⁴⁰ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 7.

⁴¹ Colet, *Panharmonie* (wie Anm. 27), S. 10.

⁴² Barbereau, *Traité* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 17.

⁴³ Durutte, *Esthétique musicale* (wie Anm. 12), S. 72.

β) Klassifikation der Akkorde

Die Art und Weise, wie Akkorde in den hier betrachteten Schriften klassifiziert werden, lässt sich in drei Ansätzen zusammenführen, von denen die ersten beiden zwei theoretische Traditionen geprägt haben, die während des gesamten 19. Jahrhunderts und noch darüber hinaus bestanden haben.

1. Die erste basiert auf einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen „natürlicher“ und „geschaffener Harmonik“ („harmonie naturelle/composée“). Sie wurde von Catel zu Beginn des Jahrhunderts eingeführt⁴⁴ und war das direkte Ergebnis der Suche nach einer „natürlichen“ Akkordbildung (akustischer Ansatz). Auch wenn das dafür verwendete Begriffspaar variiert, wird dieses grundlegende Gliederungsprinzip von vielen Theoretikern akzeptiert, und seine Übernahme durch einen so einflussreichen Theoretiker wie Fétis trägt zu seiner weiteren Festigung bei. Für den belgischen Theoretiker, der sehr oft eine kritische Haltung gegenüber Catel einnimmt, obwohl er an den meisten von dessen theoretischen Prinzipien festhält, reicht der Begriff der „prolongation“ (wörtlich: Verlängerung) nicht aus, um die Bildung von Septakkorden auf anderen Stufen als der Dominante theoretisch zu begründen. Es ist vielmehr die Verbindung einer Substitution und einer Prolongation⁴⁵ des Dominantseptakkords, die den als „künstlich“ angesehenen Septakkord auf der II. Stufe erzeugt.⁴⁶ Das Argument gegen Catel lautet wie folgt:⁴⁷ ii⁷ wird deshalb durch Prolongation (Überbindung) des Grundtons von I nach ii erzeugt, weil der eigentliche Akkord (nach Auflösung des Vorhalts) nicht ii⁵ ist, sondern ein unnatürlicher Quintsextakkord. Fétis berücksichtigt dabei nicht die Tatsache, dass Catel zwei Arten der Prolongation unterscheidet: diejenige, die unmittelbar in den Akkord aufgelöst wird, der sie enthält, und diejenige, die sich erst in den nachfolgenden Akkord auflöst. Im Übrigen ist der von Fétis vorgeschlagene Akkord mit Substitution nicht ‚natürlicher‘ als der Quintsextakkord, den er als Auflösungsakkord betrachtet.

Catel unterscheidet zwar grundsätzlich zwischen natürlicher und geschaffener Harmonik, vereinigt aber innerhalb der natürlichen konsonante und dissonante Harmonik. Dies ändert sich im Lauf des 19. Jahrhunderts, indem Theoretiker diese beiden Kategorien voneinander trennen. Bereits Fétis schlägt diese Einteilung vor und sein Schüler Bienaimé greift sie auf, ebenso wie die Erklärung des ii⁷-Akkords durch gleichzeitige Substitution und Prolongation.⁴⁸ Die dissonante Harmonik wird nun ihrerseits in natürliche und künstliche Harmonik unterteilt. Auch Augustin Savard folgt, obwohl Schüler

⁴⁴ Siehe das von Renate Groth verfasste Kapitel im vorliegenden Band, S. 196 f.

⁴⁵ Siehe die Diskussion der beiden Begriffe unten, S. 223 ff.

⁴⁶ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), Kap. 7.

⁴⁷ Ebenda, S. 80.

⁴⁸ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 158 f.

von Bazin, dieser Tradition, die sich durchsetzt und noch in Dubois' *Traité* von 1921 zu finden ist. Erst bei Charles Koechlin wird der Unterscheidung zwischen natürlicher und künstlicher Dissonanz offen widersprochen.⁴⁹

2. Bei der zweiten Klassifikation handelt es sich um Reichas System der 13 Akkorde.⁵⁰ Es unterscheidet sich deutlich von der erstgenannten, indem es alle harmonischen Bildungen zulässt ohne den Kunstgriff der Prolongation, d. h. ohne die plötzliche Einbeziehung des Kontrapunkts in die Akkordtypologie. Die bei dieser Klassifikation erfolgende Unterscheidung zwischen vier „Gattungen“ („espèces“) von Septakkorden ist ein typisches Merkmal der französischen Harmonielehre, das 1921 bei Dubois immer noch vorkommt und zuweilen bis heute gelehrt wird (1. Dominantseptakkord; 2. Mollakkord mit kleiner Septe; 3. verminderter Akkord mit kleiner Septe; 4. Durakkord mit großer Septe). Im Gegensatz zu Catel nimmt Reicha keine Unterscheidung der Akkorde nach den Kategorien des Natürlichen und des Künstlichen vor. Barbereau übernimmt Reichas Klassifikation fast wörtlich, fügt ihr jedoch ein weiteres Kriterium hinzu, das auf einer „wichtigeren Analogie“ beruht, „nämlich der der Tonleitern, zu denen sie [die Akkorde] gehören“.⁵¹ Dabei geht es darum, die 13 Akkorde den beiden Kategorien der „natürlichen“ und der „alterierten Harmonik“ zuzuordnen. Das angewandte Kriterium basiert auf dem Vorkommen der Akkordtöne in der Quintenreihe, gemäß der bereits bei der Darstellung der verschiedenen „Tonleitergattungen“⁵² verwendeten Methode, mit der sich begründen lässt, dass eine Durtonleiter einem Ausschnitt von sieben Tönen aus der Quintenreihe entspricht (wobei die Tonika immer den zweiten Ton des Ausschnitts bildet) und eine Molltonleiter einem Segment von zehn Tönen unter Ausschluss der Töne 3, 8 und 9 (die sogenannte harmonische Skala) oder der Töne 1 und 9 (die aufsteigende melodische Skala).⁵³ Diejenigen Akkorde, die innerhalb der durch die Tonleitergattungen definierten Grenzen gebildet werden können, werden als natürlich bezeichnet, die anderen als alteriert. So gehört ein übermäßiger Akkord, über neun Quinten verteilt, zur dissonanten Harmonie. Barbereaus Klassifikation ist in Tabelle 2 zusammengefasst.

Diese zweite Klassifikationsmethode war besonders in der ersten Hälfte des Jahrhunderts einflussreich. Vor Barbereau hatte bereits Colet, ein weiterer Schüler Reichas, sie zur Grundlage seiner eigenen Klassifikation gemacht, wobei er eine Unterscheidung zwischen „ursprünglichen Akkorden“ („accords primitifs“), die keiner Vorbereitung bedürfen und mit dem diatonischen

⁴⁹ Charles Koechlin, *Traité de l'harmonie*, Paris 1928, Bd. 1, S. 64, Anm. 4.

⁵⁰ Siehe das von Renate Groth verfasste Kapitel im vorliegenden Band, S. 201.

⁵¹ Barbereau, *Traité* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 19: „analogie plus importante, celle des gammes auxquelles ils appartiennent“.

⁵² Ebenda, S. 14–17.

⁵³ Das bedeutet, dass der Ausschnitt bei dieser Molltonleiter nur neun Quinten umfasst. Die absteigende melodische Molltonleiter ist eine diatonische Tonleiter (sieben Quinten).

Name	Buchstabe	Anzahl der Töne des Ausschnitts aus der Quintenreihe
Natürliche Harmonik („harmonie naturelle“)		
Durdreiklang	A	5
Molldreiklang	B	5
Verminderter Dreiklang	C	7
Septakkord der 1. Gattung oder Dominantseptakkord	E	7
(Großer) Dominantseptnonakkord	K	7
Kleiner Dominantseptnonakkord	L	10
Septakkord der 2. Gattung	F	5
Septakkord der 3. Gattung	G	7
Septakkord der 4. Gattung	H	6
Alterierte Harmonik („harmonie altérée“)		
Übermäßiger Dreiklang	D	9
Kleiner Septakkord mit großer Terz und übermäßiger Quinte	I	11
Kleiner Septakkord mit großer Terz und verminderter Quinte	J	11
Kleiner Septnonakkord mit verminderter Quinte	M	11

Tabelle 2: Klassifikation der Akkorde nach Barbereau (*Traité*, S. 18–20; die Buchstaben entsprechen der Tabelle der 13 Akkorde)

Tonvorrat gebildet werden können, und „abgeleiteten Akkorden“ („accords dérivés“; Septakkorde der 2., 3. und 4. Gattung; alterierte Akkorde) hinzufügte. Antoine Elwart, ein Schüler von Fétis, aber Assistent Reichas in der Kontrapunktklasse am Conservatoire, steht in der gleichen Tradition, die sich bis zu Durutte, einem Schüler von Barbereau, fortsetzt, bei dem sie noch deutlich zu erkennen ist, auch wenn sie in einem systematischeren Klassifikationsansatz aufgeht.

3. Ein dritter Ansatz zur Klassifikation der Akkorde besteht darin, ein möglichst vollständiges Inventar aller möglichen harmonischen Kombinationen darzubieten.

Durutte unternimmt einen ersten Versuch, alle Akkordkombinationen von drei bis sieben Tönen, die durch Terzschichtung gebildet werden können, zu inventarisieren.⁵⁴ Er schlägt auch eine allgemeine mathematische Beschrei-

⁵⁴ Durutte, *Esthétique musicale* (wie Anm. 12).

bung der Struktur dieser Akkorde vor, bei der ihre konstitutiven Intervalle in Quinten gemessen werden.⁵⁵ Das Ergebnis seiner Arbeit ist jedoch nach wie vor deutlich Barbereaus Klassifikation und der Unterscheidung zwischen natürlicher und alterierter Harmonik verpflichtet.

Bei Durand führt die Absicht, die Entwicklung der harmonischen Sprache seiner Zeit nachzuverfolgen, zur Identifikation von wesentlich mehr Akkordtypen, wobei er sich von der Idee leiten lässt, dass eine Harmonielehre „eine Grammatik und ein Wörterbuch der Akkorde“ sein solle.⁵⁶ Seine Abhandlung erweist sich jedoch als wenig innovativ und folgt weiterhin der traditionellen Einteilung nach konsonanter und dissonanter Harmonik.

Ein wirklich origineller Vorschlag stammt von Loquin, der einen systematischen kombinatorischen Ansatz entwickelt: Er nimmt sich vor, alle Tonkombinationen, die innerhalb der Grenzen der Musiksprache seiner Zeit akzeptiert sind, zu untersuchen, und greift dafür auf Beispiele aus Werken sehr unterschiedlicher Komponisten zurück. Seine systematische Studie beginnt mit Zweiklängen, die er als einziger Theoretiker dieser Zeit als eigenständige Akkorde betrachtet. Da er einen Akkord als „Vereinigung gleichzeitig zu hörender Töne“ definiert, ohne sich auf die Terzenschichtung zu beschränken, kann Loquin jede Art von Zusammensetzung berücksichtigen. Damit hebt er jegliche Unterscheidung zwischen harmonieeigenen und -fremden Tönen („notes réelles/étrangères“) auf. Im Übrigen integriert er zwölf Töne in die Tonalität, womit das Konzept der alterierten Akkorde ebenfalls seine Relevanz verliert. Die inventarisierten Entitäten bezeichnet er als „Effekte“ („effets“) und nummeriert sie durch. Ein Effekt entspricht einem Klang („sonorité“), unabhängig davon, wie die Töne notiert werden. Loquin inventarisiert insgesamt 2048 verschiedene Effekte, die mit den zwölf Tönen seines chromatischen Systems erzeugt werden können.⁵⁷

γ) Akkordmodifikation

Bei allen Unterschieden teilen die Methoden zur Klassifikation von Akkorden das Prinzip, dass sich das harmonische Vokabular vom Einfachen zum Komplexen hin entwickelt oder zumindest aus didaktischer Sicht so dargestellt werden muss. Selbst so neutrale Darstellungen wie die von Reicha und seinen Schülern setzen zumindest eine allmähliche Erhöhung der Anzahl der Töne und Alterationen der Akkorde voraus. Die Mittel zur theoretischen

⁵⁵ Ebenda, S. 82.

⁵⁶ Durand, *Traité* (wie Anm. 31), Vorwort: „une grammaire et un dictionnaire des accords“.

⁵⁷ Loquin, *L'harmonie rendue claire* (wie Anm. 9), S. 137.

Fundierung der Beziehung zwischen dem Einfachen und dem Komplexen lassen sich auf drei während des gesamten 19. Jahrhunderts verwendete Begriffe reduzieren, die sich auf die Modifikation der Ausgangsakkorde beziehen: Substitution, Prolongation und Alteration.

1. Fétis rühmt sich in seinen Schriften wiederholt der Entdeckung des Begriffs der „substitution“. In seiner Autobiographie⁵⁸ datiert er diese Entdeckung in die Zeit seiner Tätigkeit in Douai (1813–1818): Sie habe es ihm ermöglicht, dem Irrtum Catels ein Ende zu setzen, der zu den natürlichen Akkorden auch den Septakkord auf dem Leitton („septième de sensible“), den verminderten Septakkord und den Dominantseptnonakkord (in Dur und Moll) gezählt hatte. Das Konzept der Substitution ist sehr einfach: Man bildet Dominantseptnonakkorde mit oder ohne Grundton, indem man die Verdoppelung des Grundtons im Dominantseptakkord durch die VI. Stufe der Tonleiter ersetzt. Die theoretische Grundlage dieser Manipulation des Septakkords ist allerdings etwas dünn: „Das Ohr lässt die Ersetzung der Dominante durch die VI. Stufe zu.“⁵⁹ Fétis führt diese eher künstliche Operation nur durch, um den Dominantseptnonakkord und seine Ableitungen im Bereich der natürlichen Harmonik belassen zu können, ohne sich wie Catel auf eine große Zahl von Saitenteilungen berufen zu müssen.⁶⁰ Nur wenige Theoretiker haben in der Folge dieser Theorie Anerkennung gezollt: Panseron erwähnt sie sehr kurz mit der Begründung, dass Fétis diesen Punkt sehr ausführlich behandle.⁶¹ Vivier, ein Schüler von Fétis, greift sie mit mehr Überzeugung auf, aber letztlich misst ihr Bienaimé, ein weiterer Fétis-Schüler, die größte Bedeutung bei: Er verwendet einen großen Teil des Vorworts seiner Harmonielehre dafür, die Leser davon zu überzeugen, dass er der wahre Urheber dieser Theorie sei, noch vor Fétis, und dass er erst später erfahren habe, dass sein ehemaliger Lehrer bereits über dieses Thema geschrieben hatte.⁶² Dennoch ist Bienaimé aufrichtiger als Fétis, denn er benennt als Quellen für seinen Substitutionsbegriff Rameaus „accords par emprunt“ und die „accords de substitution“ des Abbé Roussier.⁶³

⁵⁸ Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 4, Brüssel 1837, S. 107.

⁵⁹ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 47: „l'oreille admet la substitution du sixième degré à la dominante“.

⁶⁰ Catel musste die Saite neunmal teilen, um die große None zu bilden, und sogar 17 Mal für die kleine None.

⁶¹ Panseron, *Traité* (wie Anm. 1), S. 121.

⁶² Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. XV–XVIII.

⁶³ Bienaimé beruft sich auf Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, Buch 1, S. 42f., Buch 2, Kap. 12, und Buch 3, Kap. 33, sowie auf Abbé Roussier, *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale*, Paris 1764, S. 46. Als weiteren Vorgänger von Fétis und Bienaimé kann man den von letzterem nicht erwähnten Choron hinzufügen (Alexandre-Étienne Choron, *Principes de composition des écoles d'Italie*, Bd. 1, Paris 1808, S. 13).

Um Fétis' Prioritätsanspruch jegliche Glaubwürdigkeit zu nehmen, fügt Bienaimé hinzu, dieser habe offenbar ebenso wie er selbst die ursprüngliche Idee zu dieser Lehre in den Schriften und Beispielen Rameaus gefunden.⁶⁴

2. Die Theorie der „prolongation“ ist untrennbar mit Catels Klassifikation der Akkorde verbunden. Ihr Ziel besteht darin, Harmonien, die nicht wie der Dominantseptnonakkord aus der Teiltonreihe abgeleitet werden können, in das harmonische Vokabular zu integrieren. Die Hauptschwierigkeit, die sich aus dieser Doktrin ergibt, besteht darin, dass die Grenze zwischen Prolongation und Vorhalt („retard“) nicht sehr klar ist. Für Fétis beispielsweise scheint es keinen wirklichen Unterschied zu geben: Er spricht von einem „Vorhalt durch Prolongation“⁶⁵. Panseron findet die Unterscheidung zwischen dem Vorhalt, der sich in denselben Akkord auflöst, und der Prolongation, die in einen anderen Akkord aufgelöst wird, „kindisch“⁶⁶. Bienaimés Versuch, den Unterschied zu klären, stiftet eher Verwirrung: „Vorhalt ist ein Effekt, der produziert wird, Prolongation ist das eingesetzte Mittel, um diesen Effekt hervorzurufen“.⁶⁷ Bei Bazin und seinem Schüler Durand dient der Begriff der Prolongation eindeutig der Beschreibung des Phänomens der Vorbereitung von Dissonanzen. Der Bezug auf die Prolongation wird dabei überflüssig, da die beiden Autoren letztlich die Hinzufügung einer Septime zum Dreiklang auf jeder Stufe akzeptieren⁶⁸ und somit nicht mehr zu erkennen ist, was diese Art der Darstellung der Septakkorde von Reichas Theorie der Septimengattungen trennt. Trotz ihres künstlichen Charakters blieb die Prolongationstheorie bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts präsent. Es ist anzunehmen, dass Albert Lavignac sie in seiner Harmonieklasse am Conservatoire noch bis 1915 unterrichtet hat.⁶⁹

3. Der Begriff des alterierten Akkords wird von allen Theoretikern behandelt und einige, darunter Vivier und Durand, widmen ihm lange Kapitel. Lassen sich durch ihn bis zu einem gewissen Grad die Tendenzen der „modernen“ Harmonie integrieren, so ist er auch und vor allem unentbehrlich für die Begründung bereits älterer harmonischer Phänomene wie der übermäßigen

⁶⁴ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. XVIII: „M. Fétis, selon l'apparence, a puisé comme moi l'idée première de la doctrine dans le texte et les exemples de Rameau.“

⁶⁵ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 59.

⁶⁶ Panseron, *Traité* (wie Anm. 1), S. 121.

⁶⁷ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 145: „le retard est un effet produit, la prolongation le moyen employé pour produire cet effet“.

⁶⁸ Bazin, *Cours* (wie Anm. 4), S. 144 und 152; Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 315.

⁶⁹ Nicolas Meeùs, *Théories françaises de l'harmonie et de la tonalité au XIX^e siècle*, in: *Le Conservatoire de Paris: Deux cents ans de pédagogie, 1795–1995*, hrsg. von Anne Bongrain, Paris 1999, S. 259–268, hier S. 263, hat darauf hingewiesen, dass man diese Theorie noch in einer viel späteren Ausgabe von Albert Lavignacs Werk *La musique et les musiciens* (Paris 1950, Erstausgabe 1895) findet.

Sextakkorde und der Doppeldominante. Bei den alterierten Akkorden stellen sich zwei Hauptfragen, die die Theoretiker spalten: Muss ein alterierter Ton vorbereitet werden, d. h. auf einen nicht alterierten Ton folgen, und ist ein alterierter Akkord notwendigerweise ein neuer Akkord im Vergleich zu den in den Klassifikationen definierten?

Bei der ersten Frage plädieren die meisten Theoretiker eher für die Vorbereitung durch einen nicht alterierten Ton⁷⁰ und Mercadier erklärt dies sogar zu einer notwendigen Bedingung.⁷¹ Dagegen wendet sich Dubois zwar gegen die Gewohnheit, chromatische Durchgangsnoten mit alterierten Akkorden zu verwechseln, stimmt aber letztlich trotzdem zu, „um die Arbeit des Schülers zu vereinfachen“⁷². Schließlich lassen sich die in den Harmonielehren angeführten Beispiele fast immer auf Fälle mit chromatischen Durchgangstönen zurückführen.

Bei der zweiten Frage unterscheidet Savard zwischen Akkorden mit und ohne diatonisches Äquivalent. Er erinnert daran, dass „gewisse Theoretiker“ die ersteren als „durch Verschiebung alterierte Akkorde“ und die letzteren als „durch Bildung alterierte Akkorde“ bezeichnen („accords altérés par déplacement/par formation“). Die Unterscheidung bleibt für ihn jedoch folgenlos, da beide Kategorien „denselben allgemeinen Regeln unterliegen“⁷³. Dagegen ist sie für Durand bedeutsam, der zwischen „einfachen Alterationen“, welche keine neuen Tonkombinationen („agrégations“) erzeugen,⁷⁴ und „dissonanten Alterationen“ unterscheidet. Die zweite Kategorie ist für ihn offenbar die wichtigere, denn er widmet ihr einen längeren Teil seiner umfangreichen Abhandlung.⁷⁵

Indem er als alterierte Akkorde nur solche anerkennt, die der diatonischen Sphäre fremd sind, war Daniel Jelensperger zu einer restriktiven Definition der Alteration gelangt: „Unter alterierten Akkorden werden hier all jene verstanden, die eine große Terz und eine verminderte oder übermäßige Quinte aufweisen.“⁷⁶ Dieser Ansatz wurde von Fétis, Colet und Reber aufgegriffen. Dubois hielt noch 1921 daran fest und führte diese Tradition ausdrücklich auf Jelensperger und Reber zurück.⁷⁷

⁷⁰ Siehe z. B. Colet, *Panharmonie* (wie Anm. 27), S. 92.

⁷¹ Philippe Louis Mercadier, *L'harmonie vulgarisée. Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre l'origine et l'emploi de tous les accords*, Paris 1861, S. 313.

⁷² Théodore Dubois, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris 1921, S. 114f.

⁷³ Augustin Savard, *Cours complet d'harmonie théorique et pratique* [1853], Paris 21860, Bd. 2, S. 217.

⁷⁴ Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 160.

⁷⁵ Ebenda, S. 419–476.

⁷⁶ Daniel Jelensperger, *L'harmonie au commencement du 19^e siècle et méthode pour l'étudier*, Paris 1830, S. 51: „On entend ici par accords altérés tous ceux dont la tierce est majeure et la quinte diminuée ou augmentée.“

⁷⁷ Dubois, *Traité* (wie Anm. 72), S. 115.

Der andere, insbesondere von Vivier vertretene Standpunkt, wonach ein Akkord als alteriert gilt, sobald man auch nur einen seiner Töne alteriert, erlaubt es, den Moduswechsel der Terz als Alteration zu verstehen, was schnell zu einer Erweiterung der Tonalität durch ein System beweglicher Stufen führen kann (siehe S. 248 ff. zur Chromatik) und wodurch sich insbesondere die Zwischendominanten einer gegebenen Tonart integrieren lassen, indem man die Durvariante diatonischer Mollakkorde einbezieht. Unter den französischen Theoretikern haben nur wenige von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Deshalb erscheint der recht isolierte Vorschlag von Coche besonders bemerkenswert:

En haussant d'un demi-ton chromatique la quatrième note de la gamme, on obtient l'altération la plus usitée du système moderne, cet accord de quatre sons a sa fondamentale sur le deuxième degré de la gamme.⁷⁸

Indem man den vierten Ton der Tonleiter um einen chromatischen Halbton erhöht, erhält man die meistbenutzte Alteration des modernen Systems; dieser viertönige Akkord hat seinen Grundton auf der zweiten Stufe der Tonleiter.

Bei Gustave Lefèvre⁷⁹ findet man eine gründlichere Untersuchung künstlicher Dominanten, die durch Alteration entstehen. Die Änderung des Tongeschlechts der Akkorde verdeutlicht er durch eine auf Gottfried Weber zurückgehende Notationskonvention:⁸⁰ Die Grundtöne der Durakkorde werden durch eine große, die der Mollakkorde durch eine kleine römische Ziffer gekennzeichnet. Obwohl der Begriff der Zwischendominante kaum explizit theoretisiert wird, wird das Prinzip wie folgt anerkannt: „Auf die Akkorde II, III und VI muss der Akkord derselben Tonart folgen, der sich auf der Oberquarte oder der Unterquinte ihres Grundtons befindet.“⁸¹ Lefèvre sieht für diese verdurten Akkorde jedoch auch noch eine andere Funktion als die der Zwischendominante vor: Ein interessantes Beispiel ist das einer direkten Fortschreitung I–III–I, ohne dass III mit vi in Beziehung tritt.⁸²

⁷⁸ Coche, *Cours* (wie Anm. 4), S. 33.

⁷⁹ Der atypische Charakter von Lefèvres Ideen lässt sich wahrscheinlich zum Teil durch den Unterricht erklären, den er bei Pierre de Maleden, welcher selbst um 1830/31 Schüler von Gottfried Weber gewesen war, sowie bei Reicha und Fétis erhalten hatte. Im Gegensatz zu dem, was Lefèvre im Vorwort seiner Abhandlung schreibt, kann Maleden kein Schüler von Abbé Vogler gewesen sein. Vgl. Jacques Chailley, Momigny, Maleden et l'École Niedermeyer, in: *Logos musicae*. Festschrift für Albert Palm, hrsg. von Rüdiger Görner, Wiesbaden 1982, S. 8–18.

⁸⁰ Lefèvre hat diese Konvention wahrscheinlich von Maleden übernommen (vgl. die vorangehende Anm.).

⁸¹ Gustave Lefèvre, *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'école*, Paris 1889, S. 52: „Les accords II, III et VI appellent après eux l'accord du même ton qui est à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure de leur fondamentale“.

⁸² Ebenda, S. 52. (Beispiel aus dem „Tyrolienne-Chor“ aus Rossinis *Guillaume Tell*).

s = substitution; r = résolution

Ex. 1: Vivier, Beispiel für mehrfache Alteration in einem Akkord.

Unter den Theoretikern dieser Zeit ist Vivier zweifellos am experimentierfreudigsten mit den Alterationen. Er lässt nicht nur die Alteration jedes beliebigen Tons eines gegebenen Akkords zu, sondern entwickelt auch ausführlich die Möglichkeiten der Mehrfachalteration bis hin zur fünffachen Alteration. Die beschriebenen Fälle entfernen sich weit von der Alteration im engeren Sinne; Vivier veranschaulicht vielmehr die Möglichkeiten harmonischer Fortschreitungen auf der Grundlage mehrerer gleichzeitiger chromatischer Durchgangsbewegungen. In Notenbeispiel 1 bewirkt die fünffache Alteration eine Verschiebung von einem Dominantseptakkord zu einem eine Stufe tiefer gelegenen Akkord über einen Durchgangsakkord derselben Art bzw. über einen Nonenakkord im zweiten Fall.⁸³ Diese Klänge weisen bereits auf die Tonsprache Claude Debussys voraus.

c) Tonalität

α) Das skalare Tonalitätskonzept

Wie bereits festgestellt wurde, stützen sich viele Definitionen der Tonalität unmittelbar auf die Tonleiter. So beginnt Bazin seine Harmonielehre mit einer Definition des Begriffs „harmonie“ und behauptet im direkten Anschluss: „Die moderne Tonalität basiert auf zwei Tonleitern: der Dur- und der Mollskala.“⁸⁴ Auch in Rebers Harmonielehre ist schon relativ am Anfang zu lesen, dass die Tonleiter „die vollständigste und unanfechtbarste Formel der Tonalität“⁸⁵ sei. Im einfachsten Fall wird das Verhältnis von Tonleiter

⁸³ Vivier, *Traité complet* (wie Anm. 17), S. 69.

⁸⁴ Bazin, *Cours* (wie Anm. 4), S. 1: „La tonalité moderne est basée sur deux gammes: la gamme majeure et la gamme mineure.“

⁸⁵ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 6: „la formule la plus complète et la plus irrécusable de la tonalité“.

und Tonalität auf eine simple Regel reduziert: Ein Stück oder eine Passage, geschrieben mit den Tönen einer bestimmten Tonleiter, steht in der mit dieser Skala verbundenen Tonart. Diese Argumentation ist ebenso effektiv aus didaktischer Sicht, wie sie unter theoretischen Gesichtspunkten simplifizierend und beschränkt erscheint, und findet sich keineswegs nur bei zweitrangigen Theoretikern. Sogar Fétis greift darauf zurück:

Les résultats des affinités harmoniques et mélodiques de la gamme majeure et mineure donnent aux successions de l'un et l'autre genre un caractère de nécessité qui se désigne en général par le nom de tonalité.⁸⁶

Die Ergebnisse der harmonischen und melodischen Bezüge der Dur- und Molltonleiter geben den Tonfolgen beider Gattungen einen Charakter von Notwendigkeit, der allgemein als Tonalität bezeichnet wird.

Obwohl die Erwähnung der „harmonischen und melodischen Bezüge“ eine verfeinerte Analyse des tonalen Phänomens andeutet, ist der theoretische Ausgangspunkt kein anderer als der der Tonleiter.

β) Fétis' skalar-harmonisches Mischkonzept

Das von Fétis ausgearbeitete Tonalitätskonzept ist umfassend untersucht worden.⁸⁷ Sein Erfolg hat zweifellos damit zu tun, dass dieser Theoretiker selbst alles dafür tat, um ihm eine nahezu hegemoniale Stellung während eines Teils des 19. Jahrhunderts zu verschaffen. Die Ideen, die im *Traité* von 1844 präsentiert werden, beschäftigten ihn schon mehrere Jahre zuvor⁸⁸ und sind in der *Esquisse* von 1840 bereits klar umrissen:

Pour moi, je dirai que la tonalité réside dans l'ordre où sont placés les sons de la gamme, dans leurs distances respectives,

Für mich liegt die Tonalität in der Reihenfolge der Töne innerhalb der Tonleiter, in ihren jeweiligen Abständen und in ihren

⁸⁶ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 2.

⁸⁷ Siehe z. B. Bryan R. Simms, Choron, Fetis, and the Theory of Tonality, in: *Journal of Music Theory* 19, 1975, S. 112–139; Robert Wangermée, Le concept de tonalité selon Fétis, in: *Revue belge de musicologie* 52, 1998, S. 35–45; Rosalie Schellhous, Fétis's 'Tonality' as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science, in: *Music Theory Spectrum* 13, 1991, S. 219–240; Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, Chicago 2019. Schellhous unternimmt eine genaue Untersuchung des philosophischen Hintergrunds von Fétis' Theorie, insbesondere ihrer Verbindung mit Victor Cousins Eklektizismus und mit dem Transzendentalismus.

⁸⁸ In einer bekannten Anekdote datiert Fétis seine plötzliche Erkenntnis des Wesens der Tonalität auf einen Spaziergang im Bois de Boulogne im Mai 1831 (Fétis, *Traité complet*, Paris 31847, S. XI–XIII); vgl. das Kapitel von Benedikt Leßmann im vorliegenden Band, S. 266.

et dans leurs relations harmoniques. La composition des accords, les circonstances qui les modifient, et les lois de leurs successions sont les résultats nécessaires de cette tonalité.⁸⁹

harmonischen Beziehungen. Die Zusammensetzung der Akkorde, die Umstände, die sie verändern, und die Gesetze ihrer Abfolge sind die notwendigen Ergebnisse dieser Tonalität.

Fétis vertritt die Auffassung, dass die spezifische Konfiguration der beiden „Tonleitern“ der abendländischen Musik eine Reihe von Konsequenzen hatte, die in einem historischen Prozess zur Herausbildung der „modernen Tonalität“ geführt haben, die sich in den von ihm als „ordres transitonique/pluritonique/omnitonique“ bezeichneten Tonordnungen bzw. -systemen verkörpert. Die von Fétis beschworenen „geheimnisvollen Gesetze“⁹⁰ der Tonalität sind relativ simpel: Einige Stufen der Tonleiter werden mit Ruhe assoziiert, während anderen die Fähigkeit, Ruhe herbeizuführen, fehlt. Im Zentrum des Phänomens der Tonalität steht für Fétis, dass die Gleichzeitigkeit der IV. und VII. Stufe eine „appellative Konsonanz“⁹¹ bildet, d. h. zu einer Auflösung strebt, und dass diese Bewegung das Tonalitätsgefühl am sichersten bestimmt. Das Wesen oder der Motor der Tonalität ist also eine Bewegung, die aus der Abfolge von Spannung und Ruhe entsteht. Fétis weigert sich, akustische Gegebenheiten zur Erklärung dieses Phänomens heranzuziehen, dessen Quelle er allein in einer spezifischen Konfiguration der menschlichen Musikwahrnehmung sieht, die von der Rasse abhängig sei.⁹² Dies meint Fétis, wenn er von der Tonalität als einem „metaphysischem Prinzip“ spricht.

Fétis' Ideen zum tonalen Prinzip leiden darunter, dass er bei seiner Untersuchung der tonalen Eigenschaften der einzelnen Stufen der Tonleiter nicht klar zwischen melodischen und harmonischen Stufen unterscheidet.⁹³ So stellt er zunächst zur I. Stufe fest: „Mit der Harmonie der Terz verliert die Tonika nicht den Charakter der Ruhe.“⁹⁴ Einige Seiten später heißt es jedoch: „Der tonale Charakter der dritten Stufe ist jeglichem Gefühl der Ruhe absolut entgegengesetzt.“⁹⁵ Die beiden Aussagen widersprechen einander: Die

⁸⁹ Fétis, *Esquisse* (wie Anm. 10), S. 167 f.

⁹⁰ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 14.

⁹¹ Dieser Begriff ist von Choron entlehnt, der bereits von „notes appellatives“ und „accords appellatifs“ spricht. Vgl. Choron, *Principes de composition* (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 47 f., und Simms, Choron, Fétis (wie Anm. 87), S. 122.

⁹² Zu Fétis' rassistischen Ideen vgl. Schellhaus, Fétis's Tonality (wie Anm. 87), S. 234–236.

⁹³ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), Buch 1, Kap. 4.

⁹⁴ Ebenda, S. 15: „Avec l'harmonie de la tierce, la tonique ne perd pas le caractère du repos.“

⁹⁵ Ebenda, S. 20: „le caractère tonal du troisième degré est absolument opposé à tout sentiment de repos.“

dritte Stufe als Melodieton verhindert nicht zwingend das Gefühl der Ruhe, da sie diese Eigenschaft im Rahmen eines Tonikadreiklangs durchaus besitzen könnte. Es erscheint offensichtlich, dass die III. Stufe als Grundton den Ruhezustand ausschließt, doch weigert sich Fétis, einen Akkord auf dieser Stufe zu konstruieren, indem er behauptet, dass „die Quinte dieses Tons mit der siebten Stufe gebildet würde, deren natürliches Streben zur Tonika die Bedingungen der Ruhe nicht erfüllen kann.“⁹⁶ Dieses Argument ist nicht stichhaltig, denn die siebte Stufe wird nur dann von der Tonika angezogen, wenn sie zu einem Dominantakkord gehört. Ihre Zugehörigkeit zu einem Akkord der III. Stufe, im Rahmen einer Fortschreitung zu IV, könnte sie im Gegenteil von dieser Anziehungskraft befreien. Aber Fétis scheint auch die Fortschreitung iii–IV auszuschließen, weil die Quinte von iii „eine falsche Tonalitätsbeziehung zur vierten Stufe herstellen würde, zu der die dritte Stufe selbst strebt, da sie von ihr nur durch einen Halbton getrennt ist.“⁹⁷ Dieses Beispiel verdeutlicht die Grenzen, an die Fétis' Argumentation immer wieder stößt: Es gelingt ihm nicht eindeutig herauszuarbeiten, dass die Eigenschaften der Stabilität oder Instabilität einer Stufe als Melodieton nicht in diesem Ton allein liegen, sondern in der Beziehung zwischen dem Akkord, der ihn enthält, mit anderen Akkorden.

γ) Das harmonische Tonalitätskonzept

Die Idee, dass das Prinzip der Tonalität in den harmonischen Beziehungen zu suchen ist, geht nicht allein auf Fétis zurück, aber er war derjenige, der sie am aufmerksamsten verfolgt hat. Seine Bemühungen blieben jedoch erfolglos, weil es ihm nicht gelang, sich vom Rekurs auf die Tonleiter als Ausgangspunkt zu emanzipieren. Zu den Theoretikern, die versuchten, das Phänomen der Tonalität zu verstehen, gehört auch Vivier, der zwar Schüler von Fétis war, sich aber nur teilweise der Theorie seines Lehrers anschließt und ihm in einem zentralen Punkt sogar offen widerspricht:

D'après l'origine que nous donnons aux accords, nous concluons que l'ordre dans lequel on écrit les sons qui composent une gamme n'est pas nécessaire pour constituer les accords, et que cette gamme n'est

Gemäß dem von uns angenommenen Ursprung der Akkorde kommen wir zu dem Schluss, dass die Ordnung, in der man die Töne reiht, die eine Tonleiter bilden, nicht erforderlich ist, um Akkorde zu bilden,

⁹⁶ Ebenda: „la quinte de cette note serait formée avec le septième degré, dont l'attraction naturelle vers la tonique ne peut satisfaire aux conditions du repos.“

⁹⁷ Ebenda: „établirait une fausse relation de tonalité avec le quatrième degré, vers lequel le troisième a lui-même une tendance attractive, n'en étant séparé que par un demi-ton.“

pas un principe d'où peuvent découler les lois de l'harmonie.⁹⁸

und dass diese Tonleiter kein Prinzip ist, aus dem sich die Gesetze der Harmonie ableiten lassen.

Für Vivier bildet die Tonleiter also keine Voraussetzung mehr für die Tonalität. Und er radikalisiert Fétis' Prinzip der tonalen Beweglichkeit: Der Tonikadreiklang wird zum einzigen Ruheakkord und alle anderen Akkorde streben ihm unweigerlich zu unter der Einwirkung einer Anziehungskraft, die sich in einer schrittweisen Stimmführung manifestiert (siehe S. 237 f.).

δ) Erweiterte Tonalität

Die von Fétis auf der Grundlage von Tonleitern definierte Tonalität ist rein diatonisch. Der „ordre pluritonique“ und der „ordre omnitonique“ ermöglichen zwar schnelle Übergänge von einer Tonart zur anderen, stellen aber die diatonische Grundlage der Fétis'schen Tonalität nicht in Frage. Die Theoretiker dieser Zeit sahen sich jedoch mit Tendenzen einer zunehmenden Chromatisierung der Tonsprache konfrontiert, die sich durch allzu restriktive Tonalitätsdefinitionen und insbesondere durch an der diatonischen Skala orientierte Konzepte nicht angemessen beschreiben lassen. Die entscheidende Frage dabei ist, ob Chromatik die Tonalität zerstört oder im Gegenteil deren Beibehaltung erlaubt. Diese Frage stellt sich, sobald man sich mit dem Begriff des alterierten Akkords befasst (vgl. S. 225–228), wie man an Rebers folgender Bemerkung sehen kann:

Les notes essentiellement mélodiques sont considérées comme altérées toutes les fois qu'elles enfreignent l'ordre diatonique, c'est-à-dire lorsqu'elles n'appartiennent pas au ton établi par l'harmonie. Ces notes mélodiques altérées sont de deux sortes: ou elles servent à moduler, et, dans ce cas, elles déterminent l'ordre diatonique d'un ton différent de celui qui a précédé; ou bien elles appartiennent au genre chromatique et n'ébranlent pas le ton établi, car le chromatique est en-dehors de toute tonalité, ou, pour mieux dire, il appartient indistinctement à tous les tons [...].⁹⁹

Die im Wesentlichen melodischen Töne gelten dann als alteriert, wenn sie die diatonische Ordnung verletzen, d. h. wenn sie nicht zu der durch die Harmonik etablierten Tonart gehören. Diese alterierten melodischen Töne sind von zweierlei Art: Entweder sie dienen zur Modulation und bestimmen dann die diatonische Ordnung einer anderen Tonart als der bisherigen; oder sie gehören zur chromatischen Gattung und untergraben die etablierte Tonart nicht, weil Chromatik außerhalb jeglicher Tonart liegt, oder, besser gesagt, unterschiedslos allen Tonarten angehört [...].

⁹⁸ Vivier, *Traité complet* (wie Anm. 17), S. IV und 185.

⁹⁹ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 100.

Reber verwendet hier den Begriff des „genre chromatique“, um eine ornamentale melodische Chromatik, die er außerhalb der Tonalität verortet, aus der Diskussion herauszuhalten. Die durch Modulation erzeugten Alterationen hingegen sind für ihn eindeutig tonal, d. h. diatonisch. Im Gegensatz dazu versuchen einige Theoretiker wie Lefèvre, Mercadier, Vivier, Loquin und Gevaert, das Tonalitätskonzept über den diatonischen Rahmen hinaus zu erweitern, um gebräuchliche chromatische Phänomene wie die Verwendung von Zwischendominanten einzubeziehen. (Der Umgang mit dieser erweiterten Tonalität wird am Ende dieses Kapitels auf S. 248–250 noch ausführlicher erörtert.)

d) Harmonische Fortschreitungen

Die Analyse harmonischer Fortschreitungen gehört zu den zentralen Aufgaben einer Harmonielehre. Die gebräuchlichste Herangehensweise besteht darin, sie aus dem praktischen Blickwinkel der Stimmführung zu betrachten. Man kann sie aber auch unter dem Gesichtspunkt der tonalen „Grammatik“ angehen und fragen, welche Regeln die Abfolge von Akkorden bestimmen. Neben den gewöhnlichen Fortschreitungen werden auch besondere erörtert wie etwa Sequenzierungsprozesse und Kadenzen.

α) Fortschreitungsregeln

Zur Theorie der harmonischen Fortschreitungen („progressions“, oft auch „enchaînements harmoniques“ genannt) gibt es unterschiedliche Ansätze. Der erste konzentriert sich vor allem auf die Bewegungen des Fundamentbasses („basse fondamentale“), die hierarchisch strukturiert sind, um bevorzugte Fortschreitungen zu bestimmen. Der zweite, für die französische Theorie besonders typische basiert auf einer Hierarchie der harmonischen Stufen selbst und bildet eine Variante des vorherigen. Ein dritter Ansatz konzentriert sich auf die Stimmführung. Diese verschiedenen Ansätze schließen sich nicht gegenseitig aus: So misst etwa der Stimmführungsansatz den mehreren Akkorden gemeinsamen Tönen besondere Bedeutung bei, was wiederum mit der Bewegung der Fundament- oder Akkordgrundtöne zusammenhängt. Die Nähe dieser beiden Ansätze tritt bei Durand deutlich zu Tage:

Les accords qui ont une ou deux notes communes fournissent, en général, de bons enchaînements.
En effet, les meilleures successions d'accords sont:

Akkorde, die einen oder zwei Töne gemeinsam haben, ermöglichen im Allgemeinen gute Fortschreitungen.
Tatsächlich sind die besten Akkordfolgen:

1^o Celles dont les fondamentales sont à distance de quarte ou de quinte l'une de l'autre.

2^o Celles dont les fondamentales s'enchaînent par tierce inférieure ou sixte supérieure.

(Les accords formant les successions par quarte ou par quinte ont toujours une note commune.)¹⁰⁰

1. diejenigen, bei denen die Grundtöne [der Akkorde] eine Quarte oder Quinte voneinander entfernt sind;

2. diejenigen, bei denen die Grundtöne [der Akkorde] im Verhältnis einer Unterterz oder Obersexta zueinander stehen.

(Die Akkorde, die über eine Quarte oder Quinte [im Fundamentalbass] fortschreiten, haben immer einen gemeinsamen Ton).

Es ist offensichtlich, dass Quint- und Terzbewegungen von Durand nicht a priori aus theoretischen Gründen bevorzugt werden, sondern weil sie mit der Logik der gemeinsamen Töne übereinstimmen.

Bewegungen des Fundamentalbasses

Der Ansatz, die Bewegungen des Fundamentalbasses zu beschränken, ist im Frankreich des 19. Jahrhunderts in seiner reinen Form selten,¹⁰¹ was sich zum Teil aus der Abwendung von den Prinzipien Rameaus ab etwa 1800 erklärt. In einer hybriden Form findet er sich noch bei Savard, der von folgendem Prinzip ausgeht:

Pour qu'une succession d'accords soit naturelle et agréable, il faut qu'entre les accords mis en contact, il existe quelques liens de parenté. Ces rapports proviennent soit de la génération des sons qui a donné naissance à la tonalité [...]; soit de l'identité des éléments qui entrent dans la composition des accords.¹⁰²

Damit eine Akkordfolge natürlich und angenehm ist, muss zwischen den nebeneinander gesetzten Akkorden eine gewisse Verwandtschaft bestehen. Diese ergibt sich entweder aus der Tongenerierung, aus der die Tonalität hervorgegangen ist [...], oder aus der Identität der Elemente, aus denen die Akkorde zusammengesetzt werden.

Auf diese Weise etabliert Savard die Quint- bzw. Quartverwandtschaft, die mit dem Prinzip der Tonherleitung aus der Teiltonreihe verbunden ist, und die Verwandtschaft über die kleine Unterterz, die sich durch zwei gemeinsame Töne (darunter die große Terz des Ausgangsakkords) ergibt. Es ist folglich hervorzuheben, dass diese beiden bevorzugten Beziehungen („relations“), die Savard als „direkt“ bezeichnet, nicht auf den gleichen Prinzipien beruhen:

¹⁰⁰ Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 105.

¹⁰¹ Ganz entgegengesetzt dazu ist die Situation im deutschen Kulturraum, wo der Fundamentalbass während des gesamten 19. Jahrhunderts in mehr oder weniger restriktiven Formen immer noch sehr präsent ist (etwa bei Abbé Vogler, Simon Sechter, Max Löwen-gard, Heinrich Schenker und Arnold Schönberg). Vgl. Marc Rigaudière, *La théorie musicale germanique du 19^e siècle et l'idée de cohérence*, Paris 2009, S. 76–91.

¹⁰² Savard, *Cours complet* (wie Anm. 73), Bd. 1, S. 47.

Die eine hängt mit dem „natürlichen“ Ursprung der Tonalität zusammen, die andere ergibt sich vor allem aus der Praxis.¹⁰³ Des Weiteren akzeptiert Savard „indirekte“ Beziehungen, d. h. solche, die sich durch ein Verfahren erklären, das der Kombination zweier direkter Beziehungen ähnelt. So vermag er Fortschreitungen über die große Oberterz (z. B. IV–vi und I–iii, welche sich aus einer Kombination von Quintsprung aufwärts und Terzsprung abwärts ergeben) und über die Obersekunde (I–ii oder V–vi, die Beziehung zwischen der Mollparallele eines Durakkords und dem eine Quinte über ihm liegenden Durakkord) zu integrieren. Die Großterzverwandtschaft hätte Savard gemäß dem Prinzip der gemeinsamen Töne eigentlich in die direkten Beziehungen integrieren können, aber er hält sie für weniger vollkommen wegen eines Querstands mit der großen Septime.¹⁰⁴

Die meisten Theoretiker verwenden diesen Ansatz in einer flexibleren Form, die auf einer Hierarchisierung der Fortschreitungstypen gemäß dem Intervall des Fundamentalbasses beruht, ohne jedoch so weit zu gehen, bestimmte Bewegungen zu verbieten. Für Johannès Weber sind alle Fortschreitungen innerhalb ein und derselben Tonart möglich: Am besten sind die zur Ober- oder Unterquinte und zur Unterterz; die anderen „sollten nur dazu unter die zuvor genannten gemischt werden, um der Harmonik mehr Abwechslung zu verleihen; wenn sie zu häufig verwendet werden, kann die Harmonik hart oder uneinheitlich werden“.¹⁰⁵

Durands Regeln berücksichtigen auch Fortschreitungen von Akkordumkehrungen: Die meisten der an sich „verbotenen“ Fortschreitungen können dann erlaubt werden, wenn mindestens ein Akkord umgekehrt wird.¹⁰⁶ Zum Beispiel ist ii–iii in Dur nicht günstig, wird aber möglich als ii⁶–iii⁶. Ebenso werden alle Fortschreitungen über die Untersekunde zwischen Sextakkorden möglich. Die Bewegung der tatsächlichen Basslinie hat also Vorrang vor der des Fundamentalbasses.

¹⁰³ In der Sprache der „Neoriemannian“ Transformationstheorie handelt es sich um die „parsimony“ dieser harmonischen Beziehung. Der Begriff „parsimony“ bezeichnet den Übergang von einem Akkord zum nächsten durch eine Stimmführung, die auf kleinstmöglichen Bewegungen basiert. Er wurde wiedereingeführt von Richard Cohn unter Rückgriff auf den Begriff „lex parsimoniae“ von Otokar Hostinský, *Die Lehre von den musikalischen Klängen*, Prag 1879, S. 106. Siehe etwa Richard Cohn, Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations, in: *Journal of Music Theory* 41, 1997, S. 1–66, hier S. 1.

¹⁰⁴ Dieses Argument ist nicht schlüssig und der wahre Grund für die Herabstufung dieser Fortschreitung bleibt unklar.

¹⁰⁵ Johannès Weber, *Traité analytique et complet de l'art de moduler*, Bd. 1, Paris 1858, S. 93 f.: „[...] ne doivent être mêlées aux précédentes que pour donner plus de variété à l'harmonie; si on les emploie trop fréquemment, l'harmonie peut devenir dure ou incohérente“.

¹⁰⁶ Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 105.

Stufenhierarchie

Der zweite Ansatz basiert auf einer Hierarchisierung der Stufen und ist sehr ausgeprägt bei Reber und Durand, in abgeschwächter Form auch bei Gevaert zu finden. Reber legt in einem ersten Schritt drei Ordnungen harmonischer „Stufen“ fest: Die Stufen erster Ordnung oder „gute Stufen“ („bon degrés“) sind I, IV und V; diejenigen zweiter Ordnung, II und VI, „haben einen geringeren tonalen Wert als die drei Stufen erster Ordnung, da sie nicht unbedingt notwendig sind, um die Tonalität zu konstituieren, und da ihr zu häufiger Einsatz oder ihre zu lange Dauer die tonale Orientierung schwächt“;¹⁰⁷ die dritte Ordnung, zu der III und VII in Dur gehören, ist die der „schlechten Stufen“. Danach bestimmt Reber drei Ordnungen von Fortschreitungen,¹⁰⁸ die in Tabelle 3 zusammengefasst sind.

Ordnung	Intervall zwischen den Grundtönen der Akkorde	betroffene Stufen	Beispiele
1	-3 oder +6, -4 oder +5, -5 oder +4	alle Stufen	
2	+2 oder -2	von gut zu gut ¹⁰⁹ oder von schlecht zu gut	IV-V, V-vi, vi-V; iii-IV
	+3 oder -6	schwach, wenn zu einer schlechten Stufe führend; gut, wenn zu einer guten führend	I-iii; IV-vi vi-I
3	+2, -2, +3, zu einer schlechten Stufe führend		

Legende: + Intervall aufwärts; - Intervall abwärts

Tabelle 3: Klassifikation harmonischer Fortschreitungen nach Reber

Eine Besonderheit von Rebers Fortschrittstheorie besteht darin, dass sie die Stellung der Akkorde im Takt berücksichtigt: Er empfiehlt, die „schlechten Stufen“ auf schwache Taktzeiten zu platzieren, und bringt ein aufschlussreiches Beispiel mit der Fortschreitung I-iii, bei dem iii, in der zweiten

¹⁰⁷ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 19: „[...] ont une valeur tonale moindre que les trois degrés de premier ordre, en ce qu'ils ne sont pas rigoureusement nécessaires pour constituer la tonalité, et que leur retour trop fréquent ou leur durée trop prolongée nuit à l'impression tonale“.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 20-23.

¹⁰⁹ Seltsamerweise rechnet Reber hier III und VI zu den guten Stufen. Ebenda, S. 21, Fußnote **.

Hälfte eines 4/4-Taktes, als Übergang zu einem IV-Akkord im nächsten Takt gedeutet wird.¹¹⁰ Es handelt sich also um einen Fall, bei dem iii mehr als Durchgangsakkord innerhalb einer Fortschreitung erster Ordnung I–IV fungiert denn als Bestandteil einer eigenständigen „schwachen“ Fortschreitung I–iii. Dubois, der die gleiche Klassifikation verwendet, greift dieses Beispiel tongetreu auf.¹¹¹ So finden wir bei diesen beiden Theoretikern einen Kunstgriff, der bereits von Simon Sechter benutzt wurde, um die gemäß seiner Theorie eigentlich verbotene Progression ii–IV zu ermöglichen.¹¹² Die Hierarchisierung der Stufen wird noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts praktiziert. Gevaert schließt sich ihr an, indem er zwischen „essenziellen“ und „komplementären Harmonien“¹¹³ unterscheidet, aber diese Unterscheidung verliert bei ihm die normative Rolle, die sie bei Reber spielt. Tatsächlich interessiert sich Gevaert vor allem für die Rolle der Komplementärharmonien, wobei er feststellt, dass ihr Wechsel mit den essenziellen Stufen im Terzabstand auch einen Moduswechsel der Dreiklänge impliziert und dass einige Komponisten Nutzen aus diesem „frappierenden Effekt“ gezogen haben, wie beispielsweise Richard Wagner im KopftHEMA von *Lohengrin*.¹¹⁴

Stimmführung

Viviers Fortschreitungstheorie ist zweifellos die originellste, aber auch die angreifbarste ihrer Zeit und es verwundert daher nicht, dass sie keine Nachwirkung hatte. Für Vivier leiten sich alle Akkorde direkt oder indirekt vom Tonikadreiklang ab,¹¹⁵ egal ob sie dissonant oder konsonant sind. Zu den ersteren zählt Vivier den Dominantseptakkord und all seine Umkehrungen wie dreifache Appoggiaturen der Tonika. Auch konsonante Akkorde werden durch eine oder mehrere Appoggiaturen konstruiert: So ergibt sich beispielsweise der Subdominantdreiklang in Grundstellung aus einer doppelten Appoggiatura von I⁶ und der iii-Akkord aus einer einfachen Appoggiatura von I⁶.¹¹⁶ Diese Theorie beruht also ausschließlich auf schrittweisen Bewegungen zum Tonikadreiklang, der damit zum Konvergenzpunkt aller vorausgehenden Akkorde wird. Der Begriff der Appoggiatura wird verallgemeinert und ersetzt die beiden Grundregeln der Stimmführung, nämlich die Präferenz schrittweiser Bewegung und ggf. die Beibehaltung gemeinsamer Töne. Dieser Kunstgriff ist schwer zu rechtfertigen, da er dazu zwingt, den Begriff

¹¹⁰ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 29.

¹¹¹ Dubois, *Traité* (wie Anm. 72), S. 24.

¹¹² Marc Rigaudière, Einleitung zu: Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Hildesheim 2015 (Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft), S. 11*–13*.

¹¹³ Gevaert, *Traité* (wie Anm. 15), S. 61 f.

¹¹⁴ Ebenda, S. 87.

¹¹⁵ Vivier, *Traité complet* (wie Anm. 17), S. 109.

¹¹⁶ Ebenda, S. 110 f.

der Appoggiatura zu verzerren, indem man seine akzenthafte (dynamische Betonung) oder seine metrische Dimension (Platzierung auf einer starken Zeit) völlig vernachlässigt. Um Fortschreitungen mit Basssprung wie IV–I zu erklären, sieht Vivier Verdoppelungen der Appoggiatura vor, die sich nicht in ihre akkordeigenen Töne („notes réelles“) auflösen,¹¹⁷ was zu dem Paradox führt, dass die elementarsten Fortschreitungen durch eine Ausnahme gerechtfertigt werden müssen. Im Übrigen vermag Viviers Theorie keine Fortschreitungen zu erklären, die nicht unmittelbar zur Tonika führen. Er ersinnt daher einen weiteren Kunstgriff: Fortschreitungen können durch die Abfolge mehrerer Akkorde entstehen, die alle durch Appoggiaturen desselben Akkords erzeugt werden, der das Ziel der harmonischen Bewegung bildet. Die Akkorde werden durch ihre Verbindung mit der am Ende der Kette erscheinenden Tonika in einen indirekten Zusammenhang miteinander gebracht. Vivier bringt dazu folgende Beispiele:¹¹⁸

The image shows two musical examples, labeled 1 and 2, in 4/4 time. Example 1 consists of three chords: a triad with bass note 6, a triad with bass note 5, and another triad with bass note 5. Example 2 consists of four chords: a triad with bass note 5, a triad with bass note 5, a triad with bass note 5, and a triad with bass note 6. Below the second example, there are additional bass notes 4, 5, and 5, which likely correspond to the notes of the final chord in the sequence.

Ex. 2: Vivier, Fortschreitung durch Aneinanderreihung mehrerer Appoggiatura-Akkorde der Schluss-tonika.

Erscheint schon die erste Akkordfolge in Notenbeispiel 2 als eine unnötig komplizierte Art, eine einfache Kadenzfolge ii^6-V-I zu erklären, so ist die zweite noch weniger überzeugend und dies nicht nur wegen der ungeschickten Stimmführung bei den ersten drei Akkorden, sondern auch deshalb, weil die ersten beiden Akkorde nicht als wirkliche Appoggiaturen des Schlussakkords betrachtet werden können. Der Zweck dieser Theorie, ein Modell zu entwickeln, bei dem die Tonika als Konvergenzpunkt aller Akkorde im Mittelpunkt steht, wird zunichte gemacht durch eine Ausführung, die so künstlich ist, dass sie nicht den geringsten didaktischen Wert hat.

Präfunktionales Denken bei Barbereau

Wenngleich Hugo Riemann als Begründer einer veritablen Theorie der tonalen Funktionen gilt, lassen sich erste Anhaltspunkte eines funktionalen Denkens in der Harmonielehre bereits früher entdecken. Innerhalb der französischen Theorie ist hier der *Traité* von Auguste Barbereau (1845) besonders interessant. Einer der ersten Faktoren, die es ihm ermöglichen, sich in

¹¹⁷ Ebenda, S. 112f.

¹¹⁸ Ebenda, S. 115.

Richtung eines funktionalen Denkens zu bewegen, ist die Anerkennung eines „Gesetzes der Strebigkeit“ („loi de tendance“):

L'objet essentiel de l'harmonie consiste à obtenir la succession aussi variée que possible des diverses agrégations des sons, ainsi que des mouvements de translation auxquels donne lieu le passage d'une agrégation à celle qui la suit. Toutefois cette variété est soumise elle-même à l'attraction que les accords exercent d'une manière plus ou moins absolue l'un vers l'autre, et qui peut dériver, soit de la nature de chacun d'eux, soit du degré que leur fondamentale occupe dans le mode, soit encore de la Position de Basse sous laquelle chacun est réalisé, &^a &^a. [...] Cette loi de tendance d'une agrégation vers la suivante ne permet pas de faire succéder arbitrairement telle agrégation à telle autre, et vient limiter par de certaines exclusions le fait général de variété.¹¹⁹

Der Hauptgegenstand der Harmonik besteht darin, eine möglichst abwechslungsreiche Folge der verschiedenen Tonkombinationen zu erhalten sowie der Verschiebungsbewegungen, die mit dem Übergang von einer Kombination zur nächsten einhergehen. Dennoch ist diese Vielfalt ihrerseits der Anziehungskraft unterworfen, die die Akkorde aufeinander in einer mehr oder weniger absoluten Weise ausüben und die entweder von der Beschaffenheit des jeweiligen Akkords oder von der Stufe, die sein Grundton innerhalb der Tonart einnimmt, oder von der Position des Basses, auf der er gebildet wird, herrührt usw. usw. [...] Dieses Gesetz der Strebigkeit einer Tonkombination zur nächsten erlaubt es nicht, in beliebiger Weise diese oder jene Kombination aufeinander folgen zu lassen und begrenzt, indem es gewisse Fälle ausschließt, die allgemeine Tatsache der Vielfalt.

Was die Anzahl der möglichen Abfolgen von Grundtönen begrenzt, ist also nicht ein Prinzip der Einschränkung der Fortschreitungsintervalle, sondern eben das Gesetz der Strebigkeit zu beachten, bei dem es sich um ein Gesetz der Bewegungsmotorik handelt. Bei der Erörterung des Begriffs der „rückläufigen Fortschreitung“ („progression par retour“), d. h. einer Folge von drei Akkorden, deren erster und dritter denselben Grundton haben, zeigt sich ein erster Beleg für Barbereaus funktionales Denken: „Das Ohr empfindet die II. und IV. Stufe, wenn sie der V. Stufe unmittelbar vorangehen oder folgen, als nahezu identisch.“¹²⁰ Dabei sind die II. und IV. Stufe nicht a priori identisch, sondern hinsichtlich ihrer Funktion gegenüber V. An dieser Stelle lässt Barbereau also IV oder II nach V zu.

Die funktionale Dimension seiner Theorie wird noch deutlicher im folgenden Abschnitt, in dem drei Prinzipien eingeführt werden:

¹¹⁹ Barbereau, *Traité* (wie Anm. 13), Bd. 2, S. 2.

¹²⁰ Ebenda, S. 25: „L'oreille attribue aux degrés 2 et 4 précédant ou suivant immédiatement le cinquième une identité presque complète.“

On a pu voir, par les règles précédentes, que la loi de variété, dans la Succession des accords parfaits, loin de donner lieu à des enchainements arbitraires, était au contraire soumise à des restrictions qui limitent plus ou moins, pour chacune de ces agrégations, les chances absolues de succession. Les considérations suivantes pourront contribuer à éclairer les difficultés que présente cette partie des Etudes harmoniques, en nous montrant que la variété dans la succession des cinq accords n'est qu'une conséquence de ces trois Propriétés qu'ils ne possèdent pas tous au même degré: Indispensabilité, Fréquence, et Tendance ou Attraction.¹²¹

Anhand der vorangehenden Regeln wurde sichtbar, dass das Gesetz der Strebigkeit in der Abfolge von Dreiklängen, weit entfernt davon, willkürliche Fortschreitungen zu ermöglichen, vielmehr Beschränkungen unterworfen war, die für jede dieser Tonkombinationen die absolute Zahl an möglichen Abfolgen mehr oder weniger begrenzen. Die folgenden Betrachtungen können dazu beitragen, die Schwierigkeiten zu erhellen, die dieser Teilbereich der harmonischen Studien bietet, indem sie uns zeigen, dass die Vielfalt in der Abfolge der fünf Akkorde [Barbureau erkennt in Dur nur Akkorde auf den fünf Stufen I, II, IV, V, und VI an] nichts anderes als eine Konsequenz jener drei Eigenschaften ist, die sie nicht alle in gleichem Maße besitzen: Unverzichtbarkeit, Häufigkeit und Strebigkeit oder Anziehungskraft.

Das Prinzip der „Strebigkeit oder Anziehungskraft“ wird anhand des folgenden Beispiels veranschaulicht:



Ex. 3: Barbureau, Strebigkeit der Akkorde (*Traité*, Bd. 2, S. 28).

Der Akkord A ist die zu Beginn einer Periode erforderliche Tonika; die Akkorde y und z müssen am Ende stehen; die „Klasse x“ besteht aus den „vorvorletzten“ Akkorden („antépénultièmes“). Die ganze Akkordfolge wird als „vollständiger harmonischer Satz“ („proposition harmonique complète“) bezeichnet: „Sie erfüllt die notwendigen Bedingungen des Anfangens, der Strebigkeit oder geordneten Abfolge, des Abschließens und der Allgemeinheit der sie bildenden Elemente, denn die fünf konstitutiven Akkorde der Tonart sind darin zugelassen.“¹²² Barbureau wollte hier eine kohärente und vollständige harmonische Einheit bilden. Es ist bemerkenswert, dass er x als

¹²¹ Ebenda, S. 26.

¹²² Ebenda, S. 28: „Elle renferme les conditions nécessaires d'initialité, de tendance ou ordre de succession, de terminaison et de généralité dans les éléments dont elle est formée, puisque les cinq accords constitutifs du Mode y sont admis.“

„Akkordklasse“ bezeichnet. Dies bedeutet die Anerkennung des Konzepts der tonalen Funktion, in diesem Fall der Subdominante. Man muss sich trotzdem wundern, dass Barbereau auch die Tonika in diese Klasse einschließt. Denn an sich geht er davon aus, dass die Tonika keine spezifische Strebigkeit hat, kann sie doch am Anfang oder am Ende einer Akkordfolge stehen. Dagegen streben die Akkorde der Klasse x zu y , das seinerseits z zustrebt. Folglich werden Fortschreitungen von y zu x als rückläufig („rétrograde“) bezeichnet, wie etwa $V-vi$, $V-IV$ oder $V-ii$, deren Seltsamkeit Barbereau hervorhebt. Die Idee der Rückläufigkeit bedeutet, sich entgegen der normalen Richtung einer Fortschreitung zu bewegen, gegen die funktionale Logik.

Loquins Inventar der Fortschreitungen

Am Ende dieses Abschnitts über die Fortschreitungen ist noch auf die Theorie Loquins einzugehen, eines Autors, dessen Originalität bereits hinsichtlich seiner Klassifikation der Akkorde festgestellt wurde. Loquin ist der einzige, der sich vom Konzept des Fundamentalbasses löst. Es geht ihm nämlich nicht darum, zu bestimmen, welche harmonischen Stufen aufeinander folgen können, sondern darum, eine möglichst große Anzahl harmonischer Beziehungen zu inventarisieren. Eine Fortschreitung wird bei ihm so erfasst, dass er Ausgangs- und Zielakkord durch Nummern und das Intervall zwischen ihren Basstönen durch einen Buchstaben kennzeichnet. Im folgenden Beispiel (Ex. 4) untersucht er Fortschreitungen zwischen Akkorden, deren Grundtöne fünf Halbtöne auseinander liegen. Der Durdreiklang in Grundstellung ist der „Effekt“ Nr. 42, der Molldreiklang in Grundstellung der Effekt Nr. 35. Der Buchstabe F steht für einen Quartsprung aufwärts, der Buchstabe B für einen Halbtonschritt aufwärts. Die Umkehrungen derselben Intervalle werden mit anderen Buchstaben versehen (z. B. der Quintsprung abwärts mit einem T). Auch bei jeder Umkehrung wird ein Akkord mit einer anderen Nummer gekennzeichnet (der C-Dur-Akkord bei seiner ersten Umkehrung mit 36, der f-Moll-Akkord bei seiner ersten und zweiten Umkehrung mit 44 bzw. 49).

Die Nummerierung der Fortschreitungen erschließt sich nicht von selbst, sondern erfordert die ständige Verwendung der Akkord- und Intervalltabellen. Weder Tonart noch Grundton werden angegeben. Die „Pseudo-Grund-

Du premier son au sixième son

ÉTAT 1 à ÉTAT 1	ÉTAT 1 à ÉTAT 1	ÉTAT 1 à ÉTAT 3	ÉTAT 2 à ÉTAT 1	ÉTAT 3 à ÉTAT 2
Gluck		A. Loquin	Lully	
42 F 35	42 T 35	42 A 49	36 B 35	50 B 44

Ex. 4: Loquin, *L'harmonie rendue claire*, S. 26, Fortschreitungen.

töne¹²³ werden nur durch eine unveränderliche, von der Tonart unabhängige Nummerierung gekennzeichnet (von 1 für *c* bis 12 für *b*). Loquin versucht also nicht, eine restriktive Grammatik zu erstellen – keine Progression wird ausgeschlossen –, sondern eine harmonische Kombinatorik zu entwickeln, die möglichst vollständig sein soll. Jede Progression, auch die elementarste, ist mit einem Beispiel verknüpft, das von einem Komponisten oder Theoretiker stammt. Das ehrgeizige Projekt Loquins, der überzeugt war, eine revolutionäre Theorie zu liefern, blieb ohne Nachfolge. Trotz seines innovativen Charakters ist dieser kombinatorische Ansatz zu umständlich, um in der Lehre Verwendung zu finden. Darüber hinaus leidet er an schwerwiegenden theoretischen Mängeln wie dem – von Loquin gewollten – Fehlen einer Unterscheidung zwischen Harmonie- und Verzierungstönen sowie jeglicher Überlegungen, wie man ihn in den Mechanismen der Tonalität verankern könnte.

β) Sequenzen

Die Sequenz, von den Theoretikern dieser Zeit oft als „progression“ (Fortschreitung) bezeichnet, wird in allen Harmonielehren behandelt. Fétis, dem in der nächsten Generation sein Schüler Bienaimé treu folgt, stellt fest, dass die Reproduktion eines Musters einen momentanen Verlust an Tonalitätsgefühl auslöst, der bis zur Kadenz anhält, mit der dieses Gefühl wiederhergestellt wird.¹²⁴ Diese Bemerkung ist nicht ohne Bedeutung: Tatsächlich rechtfertigt die vorübergehende Aufhebung der tonalen Gesetze in der Mitte einer Sequenz für Fétis die Präsenz von Dreiklängen auf bestimmten Stufen, die er eigentlich ausgeschlossen hatte: die der II. und III. Stufe in Dur, aber auch die der VI., die gerade noch toleriert wird.¹²⁵ Fétis ist sich wahrscheinlich des künstlichen Charakters dieser Erklärung bewusst, denn er verweist den Leser auf eine Reihe von Beispielen, die „erhellen werden, was diese Theorie für den Leser an Unklarheit haben könnte“.¹²⁶ Man erkennt darin das rhetorische Geschick des Theoretikers, der sich eine stichhaltige Bemerkung über die Besonderheit modulierender Sequenzierungsprozesse („marches harmoniques“) im Verhältnis zu rein funktionalen Fortschreitungen zunutze macht, um einen Schwachpunkt seiner Theorie der harmonischen Stufen zu stärken.

¹²³ Der Begriff des Grundtons wird von Loquin relativiert, weil Akkorde nicht immer auf Terzschichtung zurückzuführen sind. Zum Beispiel lässt der Akkord 48, *c-f-g*, das *c* als Referenzton zu.

¹²⁴ Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 26.

¹²⁵ Ebenda, S. 19–21.

¹²⁶ Ebenda, S. 26.

γ) Kadenz

Kadenz werden von den Theoretikern dieser Zeit meist nur oberflächlich behandelt, was sich durch die primär praktische Ausrichtung der Harmonielehren erklärt. Im Harmonielehre-Unterricht wird eine Kadenz oft nur als eine elementare harmonische Fortschreitung betrachtet, bei der es vor allem darauf ankommt, sie gut auszusetzen. So ist für Barbereau eine vollkommene Kadenz eine „Gruppe von zwei Akkorden, die in der Abfolge V–I jeweils in Grundstellung aufeinander folgen“.¹²⁷ Dieses Kadenzkonzept ist offenkundig unzureichend, denn es vernachlässigt völlig die Bedingungen, unter denen diese Fortschreitung kadenziell wird, angefangen bei ihrer Platzierung an bestimmten Stellen des Satzes. Bienaimé liefert deshalb eine deutliche Präzisierung, indem er den Begriff der Kadenz mit dem der Beendigung einer „harmonischen Phrase“ verbindet.¹²⁸ Dieser Punkt ist ihm wichtig genug, um eine umfangreiche Fußnote zu den Begriffen der Phrase und ihrer Glieder einzufügen. Daneben präzisiert er einen weiteren wichtigen Punkt: Er verbindet die „harmonische“ mit einer „melodischen Kadenz“, was darauf hinausläuft, als zusätzliche Bedingung für eine vollkommene Kadenz eine melodische Bewegung zur Tonika in der Oberstimme zu fordern.¹²⁹ Wenn diese bei einer harmonischen Kadenz zur dritten oder fünften Stufe führt, spricht Bienaimé von einem Ruhepunkt („repos“) auf der Terz bzw. auf der Quinte.¹³⁰ Eine ähnliche Auffassung findet sich bei Durand, der die Kadenz im Zusammenhang mit der Phrase und ihren Gliedern einführt: Die Kadenz fungiert als Abschluss von beiden.¹³¹

e) *Modulation und Verwandtschaft der Tonarten*

Eine wichtige Voraussetzung für die Erörterung der Modulation besteht darin, ein dieses Phänomen ermöglichendes Prinzip bzw. eine es „determinierende Ursache“ zu identifizieren.¹³² Vor allem zwei Prinzipien werden hier angeführt. Das erste und bei weitem am häufigsten zu findende¹³³ ist das der

¹²⁷ Barbereau, *Traité* (wie Anm. 13), Bd. 2, S. 4: „le groupe de deux accords se succédant dans cet ordre: 5^{fond} – 1^{fond}“.

¹²⁸ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 53.

¹²⁹ Ebenda, S. 82f. Die Unterscheidung zwischen melodischer und harmonischer Kadenz findet sich auch bei Reicha; siehe dazu das von Stefan Keym verfasste Kapitel im vorliegenden Band, S. 355.

¹³⁰ Ebenda, S. 83.

¹³¹ Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 86.

¹³² Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 132.

¹³³ Weitere Vertreter dieses Ansatzes neben den im Haupttext genannten sind Bazin, Savard, Barbereau, Bienaimé (nur teilweise) und Dubois.

die Modulation bestimmenden (bzw. bei Reber auch „charakteristischen“) Töne: Die Modulation wird durch den ersten Ton ausgelöst, der nicht zum diatonischen Bestand der Ausgangstonart gehört, und dieser Ton ist Teil eines Akkords, der als „bestimmend“ („déterminant“) bezeichnet wird.¹³⁴ Dieses Konzept ist mit einer skalaren Definition der Tonalität verbunden und konzentriert sich auf den Moment, in dem eine Alteration die Änderung des diatonischen Bezugssystems erzwingt. Der besagte charakteristische Ton ist meist derjenige, der in der neuen Tonalität zum Leitton wird und zu deren Dominante gehört. Ein anderer von den Theoretikern diskutierter Fall ist die Modulation zur Subdominanttonart, bei der die IV. Stufe der neuen Tonart der charakteristische Ton ist.¹³⁵

Das zweite Prinzip ist ausgefeilter, aber nicht unvereinbar mit dem ersten. Es handelt sich um die „gemischten“ oder „Wendepunktakkorde“ („accords mixtes“/„accords pivots“).¹³⁶ Bienaimé sieht darin eine Alternative zum Konzept der „bestimmenden“ Akkorde und äußert sogar eine Präferenz dafür: Die Platzierung gemeinsamer Akkorde zwischen zwei Tonarten erzeuge „eine leichte tonale Unsicherheit, die das Ohr vorübergehend in einem Schwebezustand hält und die Modulation auf eine sanftere und bisweilen auch unerwartetere Weise herbeiführt.“¹³⁷ Diese Perspektive unterscheidet sich von der ersten insofern, als die dem bestimmenden Akkord vorausgehenden Harmonien auch als potenziell bereits zur neuen Tonart gehörig betrachtet werden, gemäß dem Prinzip ihrer doppelten tonalen Bedeutung (Durand bezeichnet sie als „mehrdeutig“¹³⁸). Für Lefèvre kann der gemeinsame Akkord ein chromatischer Akkord der Ausgangstonart sein, was besonders schnelle Modulationen ermöglicht; zum Beispiel kann man mit dem Akkord von \flat II in einer Durtonart rasch in die Tonarten von \flat II, \flat VI, \flat V, \flat v oder iv wechseln.¹³⁹

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Identifikation unterschiedlicher Modulationsgrade. Einige Autoren wie Mercadier, Reber und J. Weber sind

¹³⁴ Oder als „déterminatif“ bei Bienaimé und „transitif“ bei Durand.

¹³⁵ Als Septime im Dominantakkord der neuen Tonart (Durand, *Traité*, wie Anm. 31, S. 132) oder als Basston von ii^6 in der neuen Tonart (Barbureau, *Traité*, wie Anm. 13, Bd. 1, S. 97).

¹³⁶ Loquin spricht von „accords muance“ (Stimmbruchakkorden).

¹³⁷ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 45: „une légère incertitude tonale qui tient momentanément l'oreille en suspens, et qui amène la modulation d'une manière plus douce et quelquefois aussi plus inattendue“. Seine Argumentation wird durch die Tatsache geschwächt, dass er als Fétis-Schüler ii^5 nicht zu den konstituierenden Dreiklängen der Durtonalität zählt. Vgl. Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 19f., und Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 34.

¹³⁸ Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 144f.

¹³⁹ Lefèvre, *Traité* (wie Anm. 81), S. 156.

der Auffassung, dass eine echte Modulation durch eine Kadenz konkretisiert werden muss, was dazu führt, dass ihnen andere Tonartwechsel nur als „demi-modulation“ (Mercadier, Colet, J. Weber) gelten. Der Begriff der „halben“ oder „beiläufigen“ Modulation („modulation incidente“ bei Lefèvre¹⁴⁰) entspricht dem der Ausweichung („emprunt“): Es handelt sich nur um eine sehr vorübergehende Überschreitung des diatonischen Rahmens. Reber betrachtet die Doppeldominante (V/V) als eine Ausweichung in die Dominante, was üblich ist, während er die neapolitanische Sexte als Ausweichung in die Tonart der VI. Stufe erklärt. In beiden Fällen resultiert der Gebrauch des Begriffs Ausweichung aus einer sehr restriktiven Definition der Tonalität.

Wenn sie den Mechanismus der Modulation einmal auf ein allgemeines Prinzip zurückgeführt haben, gehen die Theoretiker im Allgemeinen davon aus, dass es eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Anwendung dieses Prinzips gibt¹⁴¹ und widmen der Beschreibung dieser Modulationstechniken oft breiten Raum. Man findet jedoch keine wirklich systematische Modulationstheorie, sondern eher Sammlungen von Beispielen. Diese Tendenz erreicht ihren Höhepunkt bei Panseron, der im Anschluss an seine eigenen Beispiele eine Kompilation von Fortschreitungen von Catel, Albrechtsberger, Rinck, Czerny und Kalkbrenner präsentiert und den Schüler auffordert, sie sich anzueignen und wiederzuverwenden.¹⁴² Einige Techniken werden jedoch von den Theoretikern immer wieder zur Sprache gebracht: Modulation durch Wechsel des Tongeschlechts („mode“),¹⁴³ durch Enharmonik¹⁴⁴ und die „zusammengesetzte Modulation“ („modulation composée“),¹⁴⁵ die darin besteht, mehrere Modulationen unmittelbar miteinander zu verbinden, um eine entfernte Tonart zu erreichen. Erwähnenswert ist auch die Technik der „transition“:¹⁴⁶ Darunter versteht man den Wechsel zu einer entfernten Tonart durch Rückung („juxtaposition“). Die von den Theoretikern gewählten

¹⁴⁰ Ebenda, S. 145.

¹⁴¹ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 44.

¹⁴² Panseron, *Traité* (wie Anm. 1), S. 193–204.

¹⁴³ Savard, *Cours complet* (wie Anm. 73), S. 98–103; Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 141–143; Dubois, *Traité* (wie Anm. 72), S. 56.

¹⁴⁴ Antoine Elwart, *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de la transposition musicale*, Paris 1839, S. 16 f.; Savard, *Cours complet* (wie Anm. 73), S. 104–106; Vivier, *Traité complet* (wie Anm. 17), S. 212–218; Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 148 f.; Lefèvre, *Traité* (wie Anm. 81), S. 157; Dubois, *Traité* (wie Anm. 72), S. 57.

¹⁴⁵ Durand, *Traité* (wie Anm. 31) ; S. 150; Savard, *Cours complet* (wie Anm. 73), S. 106–108; Dubois, *Traité* (wie Anm. 72), S. 56.

¹⁴⁶ Die Bedeutung des Begriffs „transition“ unterscheidet sich in diesem Fall von derjenigen, die er zu Beginn des 19. Jahrhunderts und wiederum bei Fétis hatte, wo er dem Begriff „Modulation“ entspricht. Panseron, *Traité* (wie Anm. 1), S. 106; Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 49–53; Mercadier, *L'harmonie vulgarisée* (wie Anm. 71), S. 109 f.

Beispiele betreffen am häufigsten die Folge I–bVI, aber Bienaimé erwähnt auch I–bIII und I–bII. Von allen Theoretikern erfasst Mercadier die Besonderheit der harmonischen Beziehung I–bVI am besten: Er stellt fest, dass die Großterzfortschreitung im diatonischen System existiert, wie zum Beispiel vi–IV oder I–iii, dass aber I–bVI eine Beziehung zwischen zwei Durdreiklängen ist. Mercadier identifiziert hier eine typische harmonische Beziehung der Romantik, scheint sich aber dessen nicht bewusst zu sein, denn er wählt als Beispiel, wie Fétis, die Arie des Cherubino („Voi che sapete“) aus Mozarts *Le Nozze di Figaro*.¹⁴⁷

Die Verwandtschaft der Tonarten („parenté tonale“) ist für die Theoretiker eng mit der Modulation verknüpft. Aus der Bestimmung der Nähe zweier Tonarten nach der Anzahl der gemeinsamen Töne ihres diatonischen Materials ergeben sich nach allgemeiner Übereinstimmung folgende fünf Nachbararten („tonalités voisines“): die Paralleltonart, die Dominant- und die Subdominanttonart sowie deren Parallelen. Bienaimé legt innerhalb dieser Gruppe eine Abstufung fest: Bei einer Durtonart sind die fünf Grade mit abnehmender Nähe zur Ausgangstonart vi–V–iii–IV–ii; bei einer Molltonart III–v–iv–VI–VII.¹⁴⁸ Johannès Weber, der besonders sensibel für die Frage der Tonartverwandtschaften ist und ihr gründlicher als andere französische Theoretiker nachgeht, schlägt eine Klassifikation vor, deren Darstellung zwar recht konfus ist, aber eindeutig darauf abzielt, den Kreis der Nachbararten zu erweitern. Sein Ausgangsprinzip ist das folgende:

[...] l'affinité plus ou moins grande de deux gammes sera déterminée par le rapport plus ou moins intime qui existe entre leurs harmonies caractéristiques, et surtout entre leurs accords de tonique.¹⁴⁹

[...] die größere oder geringere Nähe zweier Tonleitern wird durch die mehr oder weniger innige Beziehung bestimmt, die zwischen ihren charakteristischen Harmonien und insbesondere zwischen ihren Tonika-Akkorden besteht.

Zur ersten Klasse, der der „direkten Bezüge“, zählt Johannès Weber die fünf üblichen Nachbararten, fügt aber nach dem Vorbild von Gottfried Weber die Tonikavariante hinzu sowie die „gemischte Paralleltonart“ („relatif mixte“).¹⁵⁰ Bei diesem ebenfalls durch Gottfried Weber inspirierten Konzept handelt es sich um die Beziehung einer Durtonart zur Tonalität ihrer Mollsubdominante, die als direkt angesehen wird aufgrund der Tatsache, dass sich eine Dominante in einen tonikalen Dur- oder Mollakkord auflösen kann. Ausgehend von Moll führt diese Beziehung zur Tonart der Durdominante,

¹⁴⁷ Mercadier, *L'harmonie vulgarisée* (wie Anm. 71), S. 109. Fétis, *Traité complet* (wie Anm. 24), S. 160f.

¹⁴⁸ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 44.

¹⁴⁹ Weber, *Traité analytique* (wie Anm. 105), Bd. 1, S. 34.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 38.

die über ihre Dominante erreicht wird. Der Begriff der „gemischten Paralleltonart“ ist daher in den beiden Tongeschlechtern nicht gleichbedeutend.

f) *Harmoniefremde Töne und Scheinakkorde*

„Harmoniefremde Töne“ („notes étrangères“) werden in allen Harmonielehren behandelt. Ihre Erörterung ist deshalb wichtig, weil es darum geht, eine Verbindung zwischen rein harmonischen und melodischen Phänomenen herzustellen.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Theorie der „prolongation“ teilweise die Untersuchung von Vorhalten einschließt und dass diese beiden Begriffe nicht klar voneinander unterschieden werden (siehe oben S. 220–223). Erst nach Ausklammerung des Begriffs der „prolongation“ lässt sich die Frage der Vorhalte rational behandeln. Aufschlussreich ist dabei ein Vergleich zweier zeitgenössischer Abhandlungen von Reber (1862) und Bienaimé (1863). Letzterer bietet eine detaillierte Studie über den Vorhalt, bei der dieser jedoch mit anderen Fortschreitungen vermennt wird, die kein heutiger Theoretiker dazu zählen würde. Sein Festhalten an den Begriffen der Prolongation und Substitution zwingt ihn dazu, gängige Fortschreitungen im Kontext dieser Begriffe einzuführen. So wird z. B. der Akkord $ii^7 - V^7 - I$ als zweite Umkehrung eines Dominantseptakkords mit Substitution erklärt, dessen Terz durch Vorhalt verzögert und mit einem Wechsel der Umkehrung aufgelöst wird.¹⁵¹ Rebers Ansatz hingegen ist von einer solchen Mehrdeutigkeit befreit: Er betrachtet alle möglichen Fälle von Vorhalten:¹⁵² auf- und absteigende sowie „simultane“, d. h. beide Bewegungen kombinierende Vorhalte („suspensions simultanées“, z. B. $9/4 \rightarrow 8/3$).

Die anderen harmoniefremden Töne werfen kaum theoretische Probleme auf, auch wenn zwischen den Autoren einige terminologische Unterschiede festzustellen sind. Zu den detailliertesten Untersuchungen zählen die von Reber und Gevaert. Letzterer schlägt eine sehr originelle Typologie vor: Während sich die „note amplificatrice“ („verstärkende Note“) als Wechselnote („broderie“) erweist, geht es bei der „note introductoire“ um eine Kategorie, die von den anderen Autoren nicht theoretisiert wird: eine „verstärkende Note, der nicht ihr harmonieeigener Bezugston vorausgeht“,¹⁵³ d. h. eine unvollständige Wechselnote. Gemäß den angeführten Beispielen handelt es sich bei dieser Verzierung um eine Appoggiatura auf schwacher Zeit. Anders als

¹⁵¹ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 161 f.

¹⁵² Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 130–134. Reber reserviert den Begriff „retard“ für irreguläre Vorhalte, die sprungweise aufgelöst werden (ebenda, S. 163).

¹⁵³ Gevaert, *Traité* (wie Anm. 15), S. 231 f.: „une note amplificatrice non précédée de son radical“.

sonst gibt Gevaert hier nur theoretische Beispiele und keine aus Kompositionen. Daher ist die Relevanz dieses originellen Begriffs schwer zu bestimmen. Eine weitere originelle Kategorie dieses Autors ist die der „note séparative“ (Trennnote).¹⁵⁴ Einige der vorgestellten Fälle sind verkürzte oder abspringende Wechselnoten, andere hingegen entsprechen Intervallsprüngen, die zu einem harmoniefremden Ton auf schwacher Zeit führen, bevor sie zu einem Harmonieton auf der nächsten starken Zeit oder im folgenden Takt gelangen. Hier werden einige Werkbeispiele angeführt, was Gevaerts Bemühen zeigt, keine melodische Konfiguration bei seiner Klassifikation zu übergehen.

Eine interessante Eigenschaft harmoniefremder Töne, die von diversen Theoretikern festgestellt wurde, besteht darin, dass sie simultan auftreten können. So werden oft Fälle von gleichzeitigen Durchgangsnoten beschrieben, was zum Begriff der Durchgangsakkorde („accords de passage“) führt. Wie bereits festgestellt wurde, verwenden einige Autoren wie Reber und Durand diesen Begriff, um Fortschreitungen zu erlauben, die nach ihren Grundregeln eigentlich unmöglich wären. Die Anerkennung von Scheinakkorden („accords fictifs“) geht jedoch über diesen einfachen theoretischen Kunstgriff hinaus, denn hier geht es um eine Hierarchie der strukturellen Bedeutung von Akkorden. Scheinakkorde können mit Hilfe von Durchgangstönen erzeugt werden, aber Lefèvre berücksichtigt auch Appoggiatura- und Wechselnotenakkorde. Bei diesen beiden Kategorien, die durch Hinzufügung chromatischer Verzierungstöne ober- und unterhalb der Hauptnote entstehen, handelt es sich um alterierte Akkorde, deren besonderer Status unmittelbar erkennbar ist. Dagegen können Durchgangsakkorde einen gewöhnlichen Aufbau aufweisen und es kann sich die Frage stellen, ob sie als eigentliche Akkorde oder Scheinakkorde zu betrachten sind. Um sie von eigentlichen Akkorden zu unterscheiden, verlässt sich Reber auf den „musikalischen Instinkt“¹⁵⁵. Wenn Durchgangsharmonien aus gegenläufigen chromatischen Durchgangsnoten entstehen, können sie, wie Dubois bemerkt, „überraschend“ und „seltsam“ wirken.¹⁵⁶

g) *Chromatik und Enharmonik*

In den vorangehenden Abschnitten wurden die verschiedenen Faktoren spezifiziert, welche zu dem Phänomen beitragen, das allgemein als Chromatik bezeichnet werden kann. Tatsächlich wird die Chromatik von keinem Theoretiker des untersuchten Schriftenkorpus als eigenständiges Thema be-

¹⁵⁴ Ebenda, S. 232f.

¹⁵⁵ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 207.

¹⁵⁶ Dubois, *Traité* (wie Anm. 72), S. 180.

handelt; vielmehr liegen nur fragmentarische Ansätze dazu vor.¹⁵⁷ Melodische Chromatik wirft die geringsten Probleme auf, weil sie keine Auswirkungen auf die Tonalität hat, wie Barbereau unter Berufung auf das Trägheitsprinzip behauptet:

L'oreille est dominée, dans l'appréciation de la tonalité, par un sentiment de stabilité ou d'inertie qui la porte à ne reconnaître, dans une suite de sons ou d'accords, le caractère de modulation que lorsqu'il y est déterminé par des signes bien évidents, et, dans le cas contraire, à rapporter plutôt à la tonalité déjà établie les notes accidentelles étrangères à la composition primitive de cette tonalité, lorsqu'elles sont choisies et enchaînées selon certaines règles. Telle est la loi qui sert de base à la formation de la gamme chromatique, à l'admission des notes accidentelles et de l'harmonie altérée.¹⁵⁸

Das Ohr wird bei der Beurteilung der Tonart von einem Gefühl der Stabilität oder Trägheit beherrscht, das es dazu bringt, in einer Folge von Tönen oder Akkorden den Charakter der Modulation nur dann zu erkennen, wenn er durch sehr offensichtliche Zeichen bestimmt wird, und im Übrigen tonartfremde Töne [gleichwohl] mit dieser bereits etablierten Tonart in Beziehung zu setzen, wenn sie nach bestimmten Regeln ausgewählt und miteinander verknüpft werden. Dieses Gesetz dient als Grundlage für die Bildung der chromatischen Tonleiter, für die Zulassung von Akzidentien und alterierter Harmonik.

In ähnlicher Weise werden die bisweilen komplexen Harmonien, die aus chromatischen Melodiebewegungen resultieren, von den Theoretikern gelassen behandelt, solange es möglich ist, den diatonischen Rahmen zu erkennen, in den sie eingebettet sind.

Die Frage der alterierten Akkorde, die unter den Theoretikern für diverse Debatten sorgt, wird von einigen, außerhalb der „Jelensperger-Schule“, auf das Gebiet der chromatischen Scheinakkorde zurückgeführt. Wie Renate Groth aufgezeigt hat, stimmen fast alle Theoretiker dieser Zeit darin überein, neue harmonische Praktiken in einen alten theoretischen Rahmen zu integrieren.¹⁵⁹ Dubois' Bemerkung über das „Bizarre“ der chromatischen Scheinakkorde ist die einzige, wenn auch indirekte und vorsichtige Anerkennung einer Tendenz in der späromantischen chromatischen Harmonik, sich immer weiter von einer funktionalen Logik zu entfernen und in Richtung einer anderen Logik zu entwickeln, die in der neueren Theorie unter dem Stichwort

¹⁵⁷ Man findet im untersuchten Korpus kein Pendant zur *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, Stuttgart 1907, einem zweiteiligen Werk über diatonische und chromatische Harmonik.

¹⁵⁸ Barbereau, *Traité* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 116. Von einem musikalischen Trägheitsprinzip spricht bereits Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 2, Mainz 1818, S. 21.

¹⁵⁹ Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983, S. 21.

der „parsimony“ analysiert wird.¹⁶⁰ Man braucht nur Dubois' Anhang *Quelques réflexions à propos des tendances modernistes* zu lesen, um zu erkennen, dass er vor allem einen „Bruch mit der Tonalität“ befürchtete.¹⁶¹

Die Enharmonik, die man mit der Chromatik in Verbindung bringen kann, wird von den Theoretikern mit der gleichen Vorsicht behandelt, da man befürchtet, dass ihre übermäßige Verwendung zur Auflösung der tonalen Einheit führt. Fétis verbindet diejenige ihrer Erscheinungsformen, die er als „transzendente Enharmonik“ bezeichnet, mit dem „ordre omnitonique“, der für ihn die letzte Stufe in der Entwicklung der Tonalität darstellt: Durch enharmonische Transformation alterierter Akkorde kann man sich schnell in jede Tonart bewegen.

Loquin macht eine Ausnahme, indem er den Begriff der Enharmonik kategorisch ablehnt.¹⁶² In seinem System von zwölf gleichrangigen Halbtönen, das sich in der gleichstufig temperierten Stimmung bewegt, hat dieser Begriff tatsächlich keine Daseinsberechtigung. Für andere Theoretiker stellt sich bei der Enharmonik die Frage der Stimmung. Reber hält es für notwendig, eine spezifische Notation für Sänger und „nicht temperierte“ Instrumente einzuführen,¹⁶³ und Bienaimé empfiehlt ebenfalls, die „unmittelbare Transformation der graphischen Zeichen“ für Sänger zu vermeiden.¹⁶⁴ Durand schlägt eine Notation vor, mit der enharmonische Verwechslungen klarer dargestellt werden können: Bei einem harmonischen Richtungswechsel in einer Stimme erscheint der „synonyme“ Ton in Klammern als kleine Note ohne Hals.¹⁶⁵ Zu diesen Notationsproblemen kommt noch die Schwierigkeit der Definition nicht temperierter Tonhöhen-systeme hinzu. Mercadier bezieht sich auf die übliche Theorie der Teilung des Ganztons in neun Kommata,¹⁶⁶ bei der der chromatische Halbton fünf, der diatonische hingegen nur vier Kommata umfasst, kommt aber schnell zu dem Schluss, dass man dank einer auditiven „Toleranz“ diesen Unterschied zwischen den beiden Arten von Halbtönen vernachlässigen kann.¹⁶⁷

¹⁶⁰ Siehe Anm. 103.

¹⁶¹ Dubois, *Traité* (wie Anm. 72), S. 241.

¹⁶² Loquin, *L'harmonie rendue claire* (wie Anm. 9), S. 132.

¹⁶³ Reber, *Traité* (wie Anm. 16), S. 58.

¹⁶⁴ Bienaimé, *École* (wie Anm. 2), S. 270.

¹⁶⁵ Durand, *Traité* (wie Anm. 31), S. 149.

¹⁶⁶ Unter französischen Theoretikern wird auf diese Teilung häufig Bezug genommen.

¹⁶⁷ Mercadier, *L'harmonie vulgarisée* (wie Anm. 71), S. 173 f.

Schlussbemerkung

In diesem Kapitel konnte die anhaltende Fortdauer mehrerer Theoretiktraditionen gezeigt werden, die freilich mehr auf die Reproduktionsmechanismen im Rahmen der Meister-Schüler-Beziehung sowie des zentralisierten französischen Musiklebens zurückzuführen ist als auf die theoretische Stärke der mit ihnen verbundenen Konzepte. Einige Theoretiker vertreten eine prekäre Position, indem sie bestimmte Ideen ohne Überzeugung vorbringen oder sich von der Schule, aus der sie stammen, distanzieren.

Zu den Produkten dieser Schulen gehören mehrere für die französische Theorie typische Konzepte: die Begriffe der Prolongation und der Substitution, die Einteilung der Septakkorde in vier Arten, die Hierarchisierung der harmonischen Stufen in „gute“ und „schlechte“.

Das Tonalitätskonzept bleibt im untersuchten Zeitraum im Allgemeinen recht enggefasst und berücksichtigt die Möglichkeiten der Chromatik nur teilweise. Die originellsten Ansätze, die den „unabhängigen“ Theoretikern zu verdanken sind, haben nur eine schwache Resonanz gefunden. Einer der vielversprechendsten Ansätze zu einer systematischen Untersuchung der chromatischen Tonalität ist der von Lefèvre, dessen atypische Ideen zur Akkordalteration in seiner kurzen Harmonielehre leider zu wenig theoretisch unterfüttert werden. Wahrscheinlich hat die institutionelle Randstellung ihres Autors ihre Verbreitung gebremst, und das vollständige Lehrbuch, das Lefèvre im Falle eines Erfolgs seiner Abhandlung zu veröffentlichen versprach, erblickte deshalb nie das Licht der Welt. Theoretiker wie Vivier und Loquin wiederum, die die theoretischen Traditionen hätten ins Wanken bringen können, entwickelten Systeme, die sich durch ihr zu geringes didaktisches Potenzial selbst disqualifizierten.

Die Harmonielehre der 1840er bis 1870er Jahre erscheint stark geprägt vom Einfluss Fétis', der durch seine unaufhörlichen Bemühungen, sich als der Theoretiker seiner Zeit durchzusetzen, eher ein Hindernis als ein Vertreter des theoretischen Fortschritts war. Sein theoretischer Diskurs bleibt während seiner gesamten Laufbahn sehr konstant, da er auf einer einfachen Leitidee beruht, die zudem so allgemein ist, dass man sie nicht ausschließlich ihm zuschreiben kann. Sein Wissen über Musikschriften ist zwar außergewöhnlich umfassend, aber seine Sicht der Geschichte der Musiktheorie ist deutlich von dem Wunsch beeinträchtigt, selbst als ihr Zielpunkt zu erscheinen.¹⁶⁸

In der Mitte des Jahrhunderts erforscht Durutte den Weg einer mathematischen Formalisierung der Harmonielehre, scheidet aber aufgrund sei-

¹⁶⁸ Vgl. Marc Rigaudière, Rezension von Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 17, Nr. 1, 2020, www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1039.aspx.

ner schwer verständlichen Darstellung, der es nicht gelingt, zwischen seiner Theorie und den empirischen Kenntnissen der Musiker zu vermitteln. Die häufigen Verweise auf den polnischen Mathematiker Hoëné Wronski sowie der Wunsch, „universale Gesetze“ zu formulieren, machen Duruttés Theorie eher esoterisch als wirklich rational.

Einer der interessantesten Beiträge aus der späteren Phase des untersuchten Zeitraums stammt von dem Belgier Gevaert, der die Einbeziehung historischen Wissens mit einer originellen und rationalen Herangehensweise an harmonische Phänomene verbindet und sich bemüht, seine Ideen auf ein breites Repertoire musikalischer Werkbeispiele zu gründen.

BIBLIOGRAPHIE

Französischsprachige Harmonielehren ca. 1840–1920 in chronologischer Abfolge

- Elwart, Antoine: Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de la transposition musicale, Paris: Colombier 1839.
- Dourlen, Victor: Traité d'accompagnement contenant les notions d'harmonie nécessaires pour accompagner la basse chiffrée et par suite la partition, Paris: Cendrier 1840.
- Fétis, François-Joseph: Esquisse de l'histoire de l'harmonie, Paris: Bourgoigne und Martinet 1840.
- : Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, Paris und Berlin: Schlesinger 1844.
- Morin-Dériaz, Louis: Traité de musique théorique et pratique comprenant la mélodie et l'harmonie simple, Genf und Paris: Cherbuliez 1844.
- Barbureau, Auguste: Traité d'harmonie théorique et pratique, 2 Bde., Paris: Lemoine 1845.
- Moncouteau, Pierre-François: Traité d'harmonie, Paris: Grus 1845.
- Chevé, Emile (et Nanine): Méthode élémentaire d'harmonie, Paris: Selbstverlag 1846.
- Colet, Hippolyte Raymond: Conseils à mes élèves, Paris: Legoux 1847.
- Giuliani, Nicolas: Introduction au code d'harmonie, St. Petersburg und Paris: Hauer 1847.
- Andrevi, Francisco: Traité théorique et pratique d'harmonie, Paris und Lyon: Perisse 1848.
- Kalkbrenner, Frédéric: Traité d'harmonie du pianiste, Paris: Selbstverlag 1849.
- Barbureau, Mathurin-Auguste-Balthasar: Études sur l'origine du système musical, Paris und Metz: Bachelier u. a. 1852.
- Savard, Augustin: Cours complet d'harmonie théorique et pratique, Paris: Maho 1853.
- Durutte, Camille: Esthétique musicale: technie ou lois générales du système harmonique, Paris und Metz: Mallet-Bachelier und Girod 1855.
- Paneron, Auguste: Traité de l'harmonie pratique et des modulations à l'usage des pianistes, Paris: Brandus 1855.
- Bazin, François: Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire, Paris: Escudier 21857.
- Weber, Johannes: Traité analytique et complet de l'art de moduler, Paris: Brandus und Dufour 1858 und 1866.
- Savard, Augustin: Manuel d'harmonie, abrégé du cours complet d'harmonie théorique et pratique, Paris: Girod 1859.
- Mercadier, Philippe Louis: L'harmonie vulgarisée. Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre l'origine et l'emploi de tous les accords, Paris: Perrotin 1861.
- Loquin, Anatole: Notions élémentaires d'harmonie moderne, Bordeaux: Gounouillou 1862.
- Reber, Henri: Traité d'harmonie, Paris: Colombier 1862.

- Vivier, Albert-Joseph: *Traité complet d'harmonie théorique et pratique contenant les principes fondamentaux*, Paris: Katto 1862.
- Bienaimé, Paul-Émile: *École de l'harmonie moderne*, Paris: Harand 1863.
- Ward, Jules: *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Lyon: Storck 1863.
- Loquin, Anatole: *Essai philosophique sur les principes constitutifs de la tonalité moderne*, 3 Bde., Bordeaux: Sauvot und Féret 1864–1869.
- Franck, Joseph: *Traité d'harmonie*, Paris: Repos 1866.
- Wolff, Pierre-E.: *Cours d'harmonie élémentaire pratique et théorique à l'usage des pianistes*, Genf: Soullier 1866.
- Vincent, R.: *L'étude de l'harmonie rendue facile à l'aide d'un nouvel exposé du système musical*, Paris: Renaud (ehemals Choron) 1867.
- Deldevez, Edmé-Marie-Ernest: *Principes de la formation des intervalles et des accords*, Paris: Richault 1868.
- Weber, Johannès: *Traité élémentaire d'harmonie*, Paris: Selbstverlag 1869.
- Marchand, Alexandre: *Du principe essentiel de l'harmonie*, Paris: Imprimerie nationale 1872.
- Loquin, Anatole: *Tableau de tous les effets harmoniques de une à cinq notes inclusivement, au nombre de cinq cent soixante deux, précédé d'une table servant à trouver, de suite, la formule de composition de chaque accord et suivi de notes sur différents points d'harmonie*, Bordeaux: Féret 1873.
- Coche, Victor: *Cours d'harmonie préparatoire élémentaire d'après l'école moderne avec exemples tirés des meilleurs auteurs français, allemands, italiens et espagnols*, Paris: Lemoine 1876.
- Street, Georges: *Traité d'harmonie op. 5*, Paris: Durand 1876.
- Girard, Louis: *Traité d'harmonie*, Paris: Selbstverlag 1879.
- Müller, Louis: *Petit traité d'harmonie ou leçons élémentaires et pratiques pour accompagner le plain-chant*, Paris: Colombier 1880.
- Durand, Émile: *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Leduc 1881.
- Battmann, Jacques-Louis: *Manuel pratique d'harmonie*, Paris: Henri Tellier 1882.
- Loquin, Anatole: *Algèbre de l'harmonie, traité complet d'harmonie moderne, sans notes de musique ni signes équivalents*, Paris: Richault 1884.
- Hugounenc, Jean: *Cours complet d'harmonie : présenté sous une forme nouvelle et contenant quelques notions d'instrumentation lyrique et militaire*, Paris: Enoch und Costallat 1887.
- Thielemans, Pierre-Léo: *Nouveau traité d'harmonie fondamentale*, Paris und Brüssel: Schott 1888.
- Dubois, Théodore: *Notes et études d'harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber*, Paris: Heugel 1889.
- Lefèvre, Gustave: *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'école*, Paris: [École Niedermeyer] 1889.
- Philipot, Jules: *Traité populaire d'harmonie, de composition et d'orchestration*, Paris: Grus 1890.
- Loquin, Anatole: *L'Harmonie rendue claire et mise à la portée de tous les musiciens. Traité général des traités d'harmonie*, Paris: Richault 1895.
- Gevaert, François-André: *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Lemoine 1907.
- Ratez, Émile: *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Leduc 1908.
- Dubois, Théodore: *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Ménéstrel/Heugel 1921.

Weitere erwähnte Quellen

Choron, Alexandre-Etienne: Principes de composition des écoles d'Italie, 3 Bde., Paris 1808–09.

Colet, Hippolyte Raymond: La Panharmonie musicale ou cours complet de composition théorique et pratique, Paris 1837.

Derode, Victor: Introduction à l'étude de l'harmonie, Paris und Lille 1828.

Encyclopédie méthodique. Musique, Bd. 2, hrsg. von Nicolas-Étienne Framery, Pierre-Louis Guiguené und Jérôme Joseph de Momigny, Paris 1818.

Fétis, François-Joseph: Littérature musicale. Cours complet d'harmonie théorique et pratique. Par Augustin Savard, in: Revue et gazette musicale de Paris 20, 17.7.1853, S. 249 ff.

–: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 8 Bde., Brüssel 1837–1844, 21860–68.

Hostinský, Otakar: Die Lehre von den musikalischen Klängen, Prag 1879.

Jelensperger, Daniel: L'harmonie au commencement du 19^e siècle et méthode pour l'étudier, Paris 1830.

Koechlin, Charles: Traité de l'harmonie, 3 Bde., Paris 1928.

Louis, Rudolf, und Thuille, Ludwig: Harmonielehre, Stuttgart 1907.

Momigny, Jérôme-Joseph de: La seule vraie théorie de la musique, Paris 1821.

Rameau, Jean-Philippe: Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels, Paris 1722.

Reicha, Antoine (Anton): Traité de haute composition musicale, 2 Bde., Paris 1824.

Roussier, Pierre-Joseph: Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale, Paris 1764.

Weber, Gottfried: Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 3 Bde., Mainz 1817–1821.

Literatur

- Chailley, Jacques: Momigny, Maleden et l'École Niedermeyer, in: *Logos musicae. Festschrift für Albert Palm*, hrsg. von Rüdiger Görner, Wiesbaden 1982, S. 8–18.
- Christensen, Thomas: *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, Chicago 2019.
- Cohn, Richard: Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations, in: *Journal of Music Theory* 41, 1997, S. 1–66.
- Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 22).
- Helbing, Volker: ‚Tonalität‘ in der französischen Musiktheorie zwischen Rameau und Fétis, in: *Musiktheorie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), S. 171–202.
- Holtmeier, Ludwig: 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, S. 5–49.
- Meeüs, Nicolas: Théories françaises de l'harmonie et de la tonalité au XIX^e siècle, in: *Le Conservatoire de Paris: Deux cents ans de pédagogie, 1795–1995*, hrsg. von Anne Bongrain, Paris 1999, S. 259–268.
- Rigaudière, Marc: *La théorie musicale germanique du 19^e siècle et l'idée de cohérence*, Paris 2009.
- : Einleitung zu: Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Hildesheim 2015 (Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft), S. 11*–13*.
- : Rezension von Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17, Nr. 1, 2020, www.gmth.de/zeitschrift/artikel/1039.aspx.
- Sanguinetti, Giorgio: *The Art of Partimento*, New York 2012.
- Schellhous, Rosalie: Fétis's Tonality as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science, in: *Music Theory Spectrum* 13, 1991, S. 219–240.
- Simms, Bryan R.: Choron, Fétis, and the Theory of Tonality, in: *Journal of Music Theory* 19, 1975, S. 112–139.
- Wangermée, Robert: Le concept de tonalité selon Fétis, in: *Revue belge de musicologie* 52, 1998, S. 35–45.