

Wozu noch Harmonielehre?

Hans Aerts

Dieser Beitrag plädiert für eine Unterrichtsmethodik, die Einsicht in die Prinzipien der Organisation dur-moll-tonaler Mehrstimmigkeit anhand historischer Kontextualisierungen zu vermitteln versucht. Somit basiert sie auf der Rekonstruktion einer Tradition des Kontrapunkts, die ins 14. Jahrhundert zurückreicht, allmählich um verschiedene Konzepte angereichert wurde und noch im 19. Jahrhundert relevant war. Der Ansatz wendet sich gegen eine Didaktik, die wie selbstverständlich bei den Setzungen von Harmonielehren des 19. und 20. Jahrhunderts ansetzt. Skizziert werden die ersten Schritte eines entsprechenden Lehrgangs. Es folgt eine exemplarische Analyse eines Abschnitts aus dem Hornkonzert KV 495/1 von Wolfgang Amadeus Mozart, die Konzepte wie ›Semidissonanz‹ und ›Verwechslung‹ illustriert.

This article proposes a curriculum that introduces the organizing principles of tonal music through historical contextualization. It aims to reconstruct a tradition of counterpoint that dates back to the 14th century, gradually evolved over the centuries, and was still relevant in the 19th century. The stance opposes a didactic approach that takes the conventions of nineteenth- and twentieth-century harmonic theories for granted. In outlining the proposed curriculum, concepts such as 'semidissonance' and 'Verwechslung' are illustrated via an analysis of a short passage of Mozart's Horn Concerto K. 495/1.

Ein problematisches Gemisch

Zum Titel dieses Beitrags habe ich mich durch den Untertitel der Tagung, die dieser Band dokumentiert, herausgefordert gefühlt: »Kontinuitäten und Wandlungen einer kompositorischen Disziplin«. Kontrapunkt – eine ›kompositorische Disziplin‹?

Als »kompositorische Disziplin« wird der Begriff ›Kontrapunkt‹, jahrhundertlang gleichbedeutend mit Satzlehre im umfassenden Sinn, hier nach meinem Empfinden etwas zu nonchalant in die Nische gestoßen, in die ihn das 19. Jahrhundert hineingezwängt hat, damit er Platz mache für die ›Harmonielehre‹, und in der er verkam als Synonym von Polyphonie und imitatorischem Satz, von Kanon und Fuge oder von bloßen satztechnischen Übungskonstrukten.¹ Das Wort ›Harmonielehre‹ wurde dafür aufgebläht zu einem problematischen Homonym: einem Schmelztiegel kosmologischer Ideen (die *harmonía* als Einheit von Verschiedenem oder gar Entgegengesetztem), ästhetischer Prämissen (z. B. organische Einheit), mathematischer und naturwissenschaftlicher Vorstellungen (u. a. die Herleitung von Akkorden und tonalem Zusammenhang als Postulate der Natur) sowie praktischer Satzlehre, deren Methodik von diesen Vorstellungen geprägt war. Dies aber häufig derart implizit, dass Lernende den Eindruck bekommen mussten, eine solche Methodik sei unausweichlich.

1 Siehe Sachs 1982.

Ich rede z. B. von

- der Annahme von Stammakkorden als (mehr oder weniger) unmittelbaren Entitäten
- der Ableitung von Zweiklängen aus diesen Dreiklängen und Septakkorden
- der scheinbar zwingenden Frage nach dem Grundton eines Klangs, oder gar nach seiner ›Funktion‹ im Sinne Hugo Riemanns
- der Vorstellung, dass die Grundtonfortschreitung das bestimmende Moment einer Klangfortschreitung sei
- der Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenakkorden
- der Idee von ›Kadenz‹ als Prinzip musikalischer Form.

Wozu dies u. a. geführt hat, zeigt etwa der noch stets aktuelle Aufgabentyp »Vierstimmiger Tonsatz« der Abiturprüfung in Baden-Württemberg:

Für die Aufgabenstellung gilt: [...] es müssen mindestens eine *spezielle Subdominante*, eine *spezielle Dominante* und eine *Zwischendominante* enthalten sein[;] erwartet werden außerdem *Nebendreiklänge*, Umkehrungen und mindestens eine *Vorhaltbildung*[;] Durchgang und Vorhalt gelten nicht als eigenständiger Akkord. Die Ausarbeitung [...] richtet sich nach *den* Regeln der Stimmführung [...]. [Hervorhebungen d. Verf.]²

2f. Vierstimmiger Tonsatz

Aufgabe:

T Dp S⁹ - 8 Sp Dp⁷ D⁹ - 8 Dp [D⁹] Tp S⁶ D⁶ - 5 T

Lösung:

T Dp S⁹ - 8 Sp Dp⁷ D⁹ - 8 Dp [D⁹] Tp S⁶ D⁶ - 5 T

Musteraufgabe für die Abiturprüfung Musik in Baden-Württemberg³

2 Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2015), 8. In der Fassung von 2021 finden sich diese Ausführungen unverändert wieder, vgl. Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2021), 8–9.

3 Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2015), 19; unverändert auch in Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2021), 19.

Eine solche Aufgabe lässt sich lösen durch ein strikt regelgeleitetes Übertragen einer Symbolsprache in eine andere, ohne Hörvorstellung, ohne Abwägen von Möglichkeiten und ohne Einsicht in die historische und situative Bedingtheit satztechnischer Prinzipien (was sind ›die‹ Regeln der Stimmführung?). Zudem werden dort verwässerte und mitunter sogar falsch verstandene (siehe das Symbol »Dp« in Takt 1) Surrogate ehemals anspruchsvoller philosophisch und naturwissenschaftlich inspirierter Theorien als absolut hingestellt, so dass der Eindruck entstehen muss, sie (und nur sie) enthüllten und benannten das ›Wesen‹ dessen, was da klanglich stattfindet.

Ein Blick in die baden-württembergischen Bildungspläne für das Schulfach Musik lehrt, dass diese Richtung schon früh vorgegeben wird.⁴ Dabei wäre einiges nicht so problematisch, wenn es gelänge, sinnvoll zwischen den Kategorien Intervall (als Zweiklang!), Akkord und Klangprogression zu vermitteln. In den mir bekannten Lehrplänen und Schulbüchern geschieht dies aber nicht, sondern stehen die Themen Intervall, Akkord und Kadenz lose nebeneinander. Ohnehin werden Intervalle dort vor allem als Tonfolgen und kaum als Zweiklänge thematisiert.

Schon in den 1970er Jahren wies Carl Dahlhaus auf den unkritischen äquivoken Gebrauch der Begriffe ›Harmonie‹ und ›Harmonik‹ in der musiktheoretischen Umgangssprache hin und hielt fest, »dass die Disziplin, die man praktische Harmonielehre nennt, in Wahrheit eine Unterweisung im Kontrapunkt – wenn auch im freien statt im strengen Satz« darstelle.⁵ Dass dies auch auf Hochschulebene heute eben leider oft gerade *nicht* der Fall ist, zeigte mir ein Seminar im April 2018 in Brüssel, bei dem Vertreterinnen und Vertreter verschiedener europäischer Musikhochschulen ihre musiktheoretischen Curricula vorstellten.⁶ Auch dort wurden etwa der Erkenntniswert und didaktische Nutzen von Stufen- und Funktionssymbolen kaum hinterfragt, geschweige denn die Prämissen, die diesen Symbolen zugrunde liegen.

Einführung in die dur-moll-tonale Mehrstimmigkeit

Natürlich geht es mir nicht darum, die spekulativen Entwürfe zur Begründung von Spielarten europäischer Mehrstimmigkeit als irrelevant beiseitezuschieben. Erstens sind sie ästhetische Werke eigenen Rechts, die zeigen, auf welch raffinierte Weise in verschiedenen Epochen Kulturprodukte auf vermeintlich natürliche Gegebenheiten zurückgeführt worden sind. Und zweitens wäre es falsch zu leugnen, dass die *musica practica* an manchen, auch entscheidenden Punkten von der *musica theorica* geprägt worden ist. Wenn wir unseren Schülerinnen, Schülern und Studierenden Einsicht vermitteln wollen

4 »Die Schülerinnen und Schüler [der Klassen 7/8] können [...] harmonische Eigenschaften von Musik erkennen und beim Musizieren anwenden: [...] Tonika, Dominante, Subdominante, Kadenz, Dominantseptakkord.« (*Bildungsplan des Gymnasiums für das Fach Musik* 2016, 20).

5 Dahlhaus 2001, 442.

6 *Harmony and Music Analysis Seminar Event (HarMA)*, 25.–27. April 2018 am Conservatoire royal de Bruxelles.

in die historisch gewachsenen Prinzipien der Organisation europäischer Mehrstimmigkeit, müssen wir also unbedingt die Momente herausstellen, bei denen *musica speculativa* und Satzlehre, theoretischer Entwurf und kompositorische Praxis miteinander verquickt sind. Dort aber, wo die Phänomene aus einem Diskurs heraus erklärt werden können, geprägt von *usus*, also der Tradition handwerklicher Anweisungen, sowie von *imitatio* und *aemulatio*, erscheinen sie mir hingegen weniger zwingend – zumal wenn sich herausstellen sollte, dass aus dieser Perspektive Differenzierungen aufleuchten und somit Bedeutungen zutage gefördert werden, welche aus dem Blickwinkel spekulativer post-hoc-Interpretationen, die von neu gesetzten Prämissen ausgehen, verdeckt blieben.

Wesentlich für die Tradition des Kontrapunkts, die bekanntlich ins 14. Jahrhundert zurückreicht, sind die Unterscheidung zwischen vollkommener und unvollkommener Konsonanz und die damit verbundenen Stimmführungsregeln (u. a. Verbot der Parallelfortschreitung in gleichen perfekten Konsonanzen, eingeschränkter Gebrauch verdeckter Parallelen, PIP-Prinzip).⁷ Die Qualität des Klangs (der ›Vertikalen‹) ist also ein essenzieller Gesichtspunkt des Kontrapunkts – und die Begriffe ›Kontrapunkt‹ und ›Homophonie‹ bilden mitnichten einen Gegensatz. Hiervon ausgehend stellt sich mir die methodische Frage, welche Konzepte diesem Basisreglement *peu à peu* hinzugefügt werden müssen, damit auch satztechnische Phänomene des späten 18. und des 19. Jahrhunderts nachvollzogen werden können, ohne dabei den auf diese Weise anwachsenden Erfahrungs- und Vorstellungsrahmen plötzlich durch einen völlig anderen zu ersetzen.

Vor diesem Hintergrund kam es zur inhaltlichen Umgestaltung eines zweisemestrigen Pflichtkurses im Studiengang Bachelor Musik an der *Hochschule für Musik Freiburg*, der noch traditionell ›Harmonielehre‹ genannt wurde.⁸ Der neue Parcours beginnt mit Übungen im zweistimmigen *contrapunctus simplex*, u. a. mit Singen, Spielen und Schreiben entsprechender Kanons und Sequenzen. Eingeführt werden die Synkopendissonanz, woraus weitere Sequenztypen abgeleitet werden, und der doppelte Kontrapunkt der Oktave. Kadenzen werden als Kombinationen von Klauseln vermittelt; hier kommen dritte, vierte und fünfte Stimmen hinzu. Es folgen Fauxbourdon-Varianten wie der 3–5-Satz,⁹ transitorische Dissonanzen (Durchgangsnote, Wechselnote usw.), Generalbassregeln ohne Dur-/Moll-Skalenbezug (z. B. die *mi*-Regel),¹⁰ Generalbassregeln mit Dur-/Moll-Skalenbezug, darunter die Oktavregel (die wiederum als Konglomerat kadenzieller Fortschreitungen erörtert wird), Ausweichungen, Varianten von Oktavregelklängen sowie weitere Satzmodelle und satztechnische Phänomene.

7 Sachs 1984. Zum PIP-Prinzip siehe u. a. Menke 2015, 81.

8 Die Ausgestaltung dieser Lehrveranstaltung (bestehend aus einer einstündigen Vorlesung und einer einstündigen Übung in Kleingruppen) im Sinne einer historisch informierten Musiktheorie wurde zuvor bereits von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke, Thomas Müller, Juliane Brandes und Nathalie Meidhof vorangetrieben. Den von ihnen eingeschlagenen Kurs versuche ich konsequent weiterzudenken.

9 Vgl. Menke 2015, 133.

10 Vgl. Arlettaz u. a. 1996.

All das ist fünfzig Jahre nach Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* und nach dem *historic turn*, der in vielen Theorieabteilungen deutscher, österreichischer und Schweizer Musikhochschulen stattgefunden hat, natürlich überhaupt nicht neu. Trotzdem ist, wie eingangs gezeigt, in der heutigen Lehre die Vorstellung noch sehr verbreitet, eine Einführung in die Organisationsprinzipien dur-moll-tonaler Mehrstimmigkeit müsse bei Dreiklängen, Septakkorden und deren Umkehrungen sowie einer von Hugo Riemann geprägten Vorstellung von ›Kadenz‹ ansetzen, anstatt die Aufgabe darin zu sehen, solche Perspektiven historisch zu kontextualisieren, ihren Erkenntniswert und didaktisches Potenzial zu überprüfen und andere Sichtweisen ihnen gegenüber gegebenenfalls deutlich aufzuwerten.

Analysebeispiel

Da die Analyse eines Beispiels aus dem späteren 19. Jahrhundert den hiesigen Rahmen sprengen würde, möchte ich im Folgenden anhand eines kurzen Abschnitts aus dem Kopfsatz des Hornkonzerts Es-Dur KV 495 von Wolfgang Amadeus Mozart zeigen, wie eine Analyse im Sinne des skizzierten Konzepts aussehen kann.

Der Abschnitt stammt aus der Solo-Exposition und führt zu einem Ganzschluss in der Oberquinttonart B-Dur, in die bereits zuvor ausgewichen wurde. Die römischen Zahlen im Notenbeispiel bezeichnen die Relation der Tonarten, in denen die jeweiligen Akkorde leitereigen sind, zu dieser lokalen Haupttonart. »VI« bedeutet also: g-Moll als Tonart der VI. Stufe von B-Dur. Die römischen und arabischen Zahlen implizieren somit, dass in dieser Musik eine Dur- oder Moll-Tonleiter, hier die B-Dur-Skala, als Struktur betrachtet werden kann, auf die die Klänge direkt oder indirekt bezogen sind.

71

♭7 ♯4/3 ?! 7/♯ ♭7 ?! ♯6/♭5 ♯6/4 7/♯

VI: ⑦ I: ⑥ II: ④ VI: ⑤ ⑥ ⑦ ⑥ ⑤ ①

Beispiel 1: W. A. Mozart, Hornkonzert Es-Dur KV 495 (1786), erster Satz, T. 71–75, Reduktion mit provisorischer Skalenzuordnung der Basstöne

Unbefriedigend sind aber die Annotationen zu den Fortschreitungen beim Übergang von Takt 71 zu 72 und in Takt 73, da sie die merkwürdige Dissonanzbehandlung in den dortigen Progressionen unkommentiert lassen. Die übermäßige Quarte *f-h* in Takt 71 müsste regulär zur Sexte *es-c¹*, die verminderte Septime *h-as¹* zur Quinte *c¹-g¹* fortschreiten. Analog müsste sich in Takt 73 das *es¹* in ein *d¹* und das *c¹* in ein *b* auflösen.

Intervalle wie diese übermäßige Quarte und verminderte Septime bedürfen im Rahmen einer Einführung in die dur-moll-tonale Mehrstimmigkeit gesonderter Beachtung. Denn einerseits können sie, wie die bereits im 15. Jahrhundert beschriebene Synkopen-dissonanz, auf betonten Taktpositionen verwendet werden und erfolgt auch bei ihnen die Auflösung des jeweils dissonierenden Tons durch einen Sekundschrift abwärts; andererseits muss dieser dissonierende Ton aber nicht der hintere Teil einer synkopierten Note sein.¹¹ Solche Dissonanzen ließen sich als ›Semidissonanzen‹ bezeichnen, da sie (wie Konsonanzen) frei eintreten können, doch (wie Dissonanzen) einem bestimmten Fortschreitungsdruck unterliegen.¹² Seit dem 16. Jahrhundert erhöht sich allmählich die Anzahl jener Intervalle, die nach traditioneller Kontrapunktlehre als dissonant gelten (die bassbezogene Quarte, die Sekunde/None, Septime, alle übermäßigen und verminderten Intervalle) und zunehmend im beschriebenen Sinne als Semidissonanzen verwendet werden.¹³ Johann David Heinichen, einer der ersten, die diese Art von Dissonanzbehandlung theoretisch reflektiert haben, erklärt solch »unpraeparirte« Dissonanzen als *Anticipatio Transitus* (Vorausnahme des Durchgangs). Diese Erklärung lässt allerdings offen, wann eine solche Vorausnahme üblich ist und wann nicht: Sie bezieht die Semidissonanzen auf die herkömmliche Durchgangsdissonanzen, liefert aber keine Bestimmung der Situationen, in denen diese Art von Vorausnahme gängig ist. Die Septime in einem Mollseptakkord etwa wird zu seiner Zeit nicht als Semidissonanz verwendet, obwohl ja auch in solch einem Fall von *Anticipatio Transitus* gesprochen werden könnte.

Ohne Zweifel ist das Konzept der Stamm-Dreiklänge und Stamm-Septakkorde (etwa die Annahme des ›hart verminderten‹ Dreiklangs zur Begründung des Gebrauchs der übermäßigen Sexte als Semidissonanz oder der Begriff des Dominantseptakkords zur Begründung des Gebrauchs der darin enthaltenen verminderten Quinte und kleinen Septime samt deren Umkehrungsintervallen) zumindest teilweise als Antwort auf dieses Problem zu verstehen.¹⁴ Scheut man sich aber vor diesem Konzept wegen der Konsequenzen, die es nach sich zieht (etwa das Umkehrungsprinzip, der damit verbundene Begriff eines Grundtons und die Vorstellung einer satztechnischen und stilistischen Äquivalenz aller Umkehrungsformen), lassen sich alternativ zumindest einige der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geläufigen Semidissonanzen auf eine Terzfall-Altklausel beziehen. Allgemein akzeptierte Semidissonanzen sind demnach zu dieser Zeit:

- die verminderte Quinte über einem Leitton, deutbar als Resultat einer vorweggenommenen Durchgangsnote innerhalb einer Terzfall-Altklausel,
- die Septime über dem Leitton als Austerung dieser Quinte,

11 Tintoris 1975, 121–124; Heinichen 1728, 602.

12 Vgl. Aerts 2019.

13 Vgl. hierzu ausführlich Holtmeier 2017, 147–317.

14 Vgl. ebd., sowie Meidhof 2016, 149–181.

- die Septime unter dieser Quinte
- und die Verwechslungen dieser Intervalle.¹⁵

Anders als gemäß dem Konzept der Stammakkorde bildet in dieser Ableitung also die verminderte Quinte über einem Leitton, der bereits im 16. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Dichotomie ›Konsonanz-Dissonanz‹ eine Zwischenstellung zuerkannt wurde,¹⁶ den Ausgangspunkt. Zudem klammert die Definition die bassbezogene Quarte in der zweiten Umkehrung des Dominantseptakkords, mit der manche Musiker noch im späten 18. Jahrhundert ihre Schwierigkeiten hatten und die von vielen statt als Akkordgrundton vielmehr als (nicht immer erstrebenswerter) Klangzusatz betrachtet wurde, aus.¹⁷

Vor dem Hintergrund einer regulären Auflösung des Terzquartakkords in Takt 71 zeigt Beispiel 2, dass der Septakkord in Takt 72 drei Appoggiaturen enthält und dass der Witz dieser Fortschreitung darin liegt, dass die vermeintliche Septime c¹ vielmehr die einzige konsonante Note in diesem Klang ist. Ein solches Spiel mit Mehrdeutigkeiten wird im 19. Jahrhundert ein zentrales Merkmal romantischer Harmonik. Ähnliche Kombinationen von Appoggiaturen verwendet Mozart in diesem Satz bereits in Takt 49 und in Takt 61.

II: (4) (3)
I: (4)

Beispiel 2: a) reguläre Dissonanzauflösung; b) Appoggiaturen nach Verwechslung; c) Appoggiaturen vor Ganzen statt vor Halben; d) Konsonanz als Septime und Appoggiaturen als Konsonanzen getarnt

›Verwechslung‹ zielt im 18. Jahrhundert zum einen auf die Oktavierung einzelner Töne eines Klangs, so dass diese in eine andere Stimme wandern, ganz im Sinne des doppelten Kontrapunkts der Oktave.¹⁸ Ein Quintsextakkord kann somit als Verwechslung eines Sekundakkords gelten, ein Terzquintakkord als Verwechslung eines Sextakkords. Anders als der Umkehrungsbegriff vieler Harmonielehren impliziert ›Verwechslung‹ also keine Priorität einer Terzschichtung. Anhand dieses Begriffs lässt sich nachverfolgen, wie im Laufe der Kompositionsgeschichte herkömmliche Fortschreitungen zu (zu-

¹⁵ Vgl. Aerts 2019, 45.

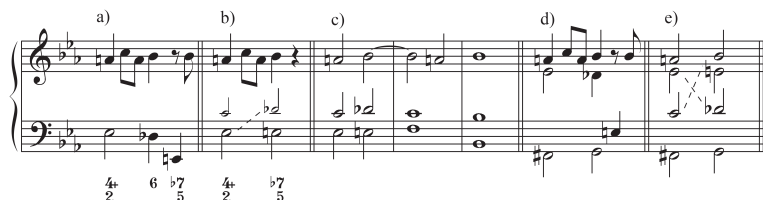
¹⁶ Zarlino 1558, La terza parte, 180.

¹⁷ Riepel 1786, 54: »[...] der Satz bey No.3 [die zweite Umkehrung eines Dominantseptakkords] ist meinen Ohren verhaßt.«

¹⁸ Heinichen 1728, 622.

nächst) besonderen Formulierungen variiert worden sind. In einer durch Verwechslung bewirkten »Lösung von der Ursprungsstellung« sah Ernst Kurth eine der Entwicklungstendenzen romantischer Harmonik.¹⁹ Zum anderen erklärt Heinichen mit dem Begriff »Verwechslung« Formen der Dissonanzbehandlung, bei denen die Dissonanzen entweder in eine andere Stimme wandern und sich dann auf herkömmliche Weise auflösen, oder aber sofort in einer anderen Stimme aufgelöst werden.

Die Klangfortschreitung in Takt 73 lässt sich vor dem Hintergrund einer von Heinichen beschriebenen »besondere[n] Art der verwechselten Resolution«²⁰ erklären, bei der die Auflösung einer Dissonanz in einer anderen Stimme stattfindet²¹ und zugleich ein Ton aus einer anderen Skala als Semidissonanz eingeführt wird. Auf diese Weise leitet Heinichen eine Fortschreitung wie im Beispiel 3b, die »im Recitativ oder sonst bey Expression harter Worte« vorkomme,²² aus Beispiel 3a ab.²³



Beispiel 3: Annäherungen an W.A. Mozarts Klangfortschreitung in KV 495, T. 73

Beispiel 3c zeigt, dass diese Fortschreitung auch als Bassdiminution im Rahmen einer *cadenza doppia*, mit der auch der Abschnitt bei Mozart schließt, ein seit dem 17. Jahrhundert vertrautes Phänomen ist.²⁴ Mozarts Formulierung (Bsp. 3e) geht noch einen Schritt weiter, indem hier die Fortschreitung aus Beispiel 3b mit der Basstonfolge *Fis-G* unterlegt wird (siehe Bsp. 3d), die das *es*¹ im ersten Akkord als 6. Stufe von g-Moll einfärbt. Das *c*¹ wird dadurch zur Dissonanz, die sich per Verwechslung in die Oberstimme auflöst (Bsp. 3e). Diesen Kniff, den 4. Ton einer Durskala als 6. Stufe der Paralleltonart zu harmonisieren, verwendet Mozart bereits in Takt 70, wo er dem Melodieton *es*¹ den Basston *fis* unterlegt hat, und (bezogen auf die Tonart der IV. Stufe Es-Dur) in Takt 71, wo er unter den Melodieton *as*¹ ein *h* gesetzt hat (siehe Bsp. 1).

Beispiel 4 zeigt eine Reduktion des Abschnitts in Beispiel 1, vor deren Hintergrund alle beschriebenen Manipulationen hervortreten: einen dreistimmigen Satz, der dem späten 17. Jahrhundert entstammen könnte, und der infolge des beschriebenen Parcours vom *contrapunctus simplex* bis zur Oktavregel ohne Weiteres verstanden werden kann.

19 Kurth 1920, 128–131.

20 Heinichen 1728, 692.

21 Zur »Verwechslung der resolution« vgl. Heinichen 1728, 662–685.

22 Ebd., 693.

23 Die Beispiele 3a und 3b entsprechen Exempla bei Heinichen 1728, 693 f. (transponiert; bei 3b Mittelstimme und Linie hinzugefügt).

24 Vgl. Menke 2011, Bsp. 5, Variante 1e.

6 5 6 5 4 2 6 4 3

I: (7) (1) (4) IV: (7) (1) (4) (3) (5) (1)

Beispiel 4: Reduktion

Um auf die Fragestellung des Kongresses zurückzukommen: »Unerlässlich« erscheint mir Kontrapunkt auf allen Ebenen der musikalischen Ausbildung, auch an Schulen und Musikschulen. »Spielen mit Intervallen« oder Ähnliches dürfte vielleicht jene weniger abschrecken, für die »Kontrapunkt« sofort nach altem Zopf und anstrengenden Trockenübungen klingt. Vermutlich sind aber Kinder und Jugendliche, die neugierig sind zu erfahren, »wie etwas geht« und gemacht wird bzw. wurde, hier unbefangener als manche ihrer Lehrerinnen und Lehrer. Jede der Stationen ab den Grundspielregeln der *Contrapunctus*-Lehre lässt sich anhand von Musizieraktionen unter Beteiligung von Hören, Singen und Spielen vermitteln. Und historische Kontextualisierungen fördern die Einsicht, dass es »auch anders hätte kommen können«, öffnen also die Ohren für Arten von Musik, in denen die Unterscheidung zwischen vollkommener Konsonanz, unvollkommener Konsonanz und Dissonanz keinen Sinn (mehr) generiert.

Literatur

- Aerts, Hans (2019), »Semidissonanzen. Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 29–50. <https://doi.org/10.31751/1023>
- Arlettaz, V. [Vincent] / J.-M. [Jean-Marc] Belvisi / M. I. [Maria Inês] Guimarães / N. S. [Nae Sung] Lee / N. [Nicolas] Meeus (1996), »Les règles des sixtes. Un moment du développement de la théorie tonale au XVIIe siècle«, in: *Musurgia* 3, 67–79.
- Bildungsplan des Gymnasiums für das Fach Musik* (2016), hg. vom Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg, Villingen-Schwenningen: Neckar-Verlag.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Relationes harmonicae«, in: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber: Laaber, 426–444.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden: Selbstverlag, Reprint Hildesheim 1969: Olms.
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 23: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 13), Hildesheim: Olms.
- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin: Hesse.

- Menke, Johannes (2011), »Die Familie der cadenza doppia«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3, 389–405. <https://doi.org/10.31751/654>
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Meidhof, Nathalie (2016), *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre: Konzepte, Quellen, Verbreitung* (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg 4), Hildesheim: Olms.
- Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2015), *Fachpraktische Abiturprüfung Kernfach Musik. Durchführungsbestimmungen. Gültig ab dem Schuljahr 2015/2016*. <https://de.readkong.com/page/fachpraktische-abiturpr-fung-kernfach-musik-6459235> (03. 04. 2025)
- Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg (2021), *Fachpraktische Abiturprüfung Kernfach Musik. Durchführungsbestimmungen. Gültig ab dem Schuljahr 2021/2022*. https://km.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-km/intern/PDF/Dateien/Gymnasium/Dokumente_Abitur/Abitur_2024/Durchf%C3%BChrungsbestimmungen_Musik_ab_Abitur_2023.pdf (27. 03. 2025)
- Riepel, Joseph (1786), *Baßschlüssel, das ist Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst [...]*, hg. von Johann Caspar Schubarth, Regensburg: Montag's Erben.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1982), »Contrapunctus/Kontrapunkt«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, F. Alberto Gallo, Max Haas und Klaus-Jürgen Sachs (Geschichte der Musiktheorie 5), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.
- Tintoris, Johannes (1975), »Liber de arte contrapuncti« [1477], in: ders., *Opera theoretica*, Bd. 2 (Corpus scriptorum de musica 22), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology, 11–157.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le institutioni harmoniche*, Venedig.