

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ

MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK BASEL

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

MASTERARBEIT

**Pierre-Joseph Roussiers *Traité des Accords et de leur
Succession selon le système de la Basse-Fondamentale***

Zum Akkordbegriff in der Rezeption von Jean-Philippe Rameau

von

Iris Domine

Hauptfach: Theorie der Alten Musik

Betreuung: Prof. Dr. Johannes Menke

Datum des Masterkonzerts: 5. Juni 2023

Abgabedatum der Masterarbeit: 8. Mai 2023

Abstract

Pierre-Joseph Roussier: ein Theoretiker im Schatten Jean-Philippe Rameaus.

Wie entwickelte sich der Akkordbegriff in der direkten Rezeption Jean-Philippe Rameaus? Dies untersucht diese Arbeit am Beispiel des 1764 erschienenen *Traité des Accords* von Pierre-Joseph Roussier.

Das musiktheoretische Werk Pierre-Joseph Roussiers (1716-1792) ist bis heute wenig erforscht und rezipiert, insbesondere im deutschsprachigen Raum ist er ein kaum bekannter Autor. Dabei handelt es sich um einen Autor, der die Ideen seines berühmten Kollegen Jean-Philippe Rameau in seinem eigenen musiktheoretischen Abhandlungen nicht nur explizit aufgriff, sondern auch weiterentwickelte, und der zugleich in den lebhaften Diskussionen und der Musikforschung seiner Zeit mit den Enzyklopädisten eine wichtige Rolle spielte, wie ein an ihn gerichteter Brief von Jean-Jacques Rousseau belegt.

Sein Hauptwerk, der 1764 mehrfach aufgelegte *Traité des Accords et de leur Succession selon le Système de la Basse-Fondamentale*, bietet einerseits eine kompakte Übersicht und Zusammenfassung des musiktheoretischen Systems des späten Rameaus, die auch einen Ansatz der didaktischen Vereinfachung zeigt; andererseits weist er mit der Vorstellung *nouveaux accords* (neuer Akkorde) im letzten Abschnitt, die auch an die Akkordlehre von Georg Andreas Sorge erinnern, einen zukunftsweisenden Blick auf.

Inhalt

Einleitung	1
Warum diese Arbeit?.....	1
Zu Pierre-Joseph Roussier.....	3
Kontextualisierung: der Akkordbegriff im Fokus.....	5
Problematik der Arbeit.....	6
I. Zum Akkordbegriff	9
1. Der accord-Begriff in Frankreich um 1700: Bedeutungen.....	9
2. Konzept der trias harmonica.....	12
2. a. Ursprung des Begriffs und Verbreitung.....	12
2. b. Definition der trias harmonica und miteinbegriffene Konzepte.....	13
2. c. Theologische Symbolik der trias harmonica.....	16
2. d. Trias harmonica: geografische Verbreitung über den Rhein hinaus.....	18
2. e. Trias harmonica im 18. Jahrhundert.....	19
3. accord bei Rameau und Rezeption seines Akkordbegriffs.....	19
3. a. Schwierigkeit einer einheitlichen Definition bei Rameau.....	19
3. b. accord und progrès obligé.....	24
3. c. Akkordbegriff in der Rameau-Rezeption.....	27
II. Zum Traité des accords von Roussier	30
1. Allgemeines zum Traité.....	30
2. Aufbau des Traité: eine Übersicht.....	34
3. Genaues Studium des Traité.....	35
3. a. Vorwort.....	35
3. b. Einleitung des Traité.....	38
3. c. Erster Abschnitt: die Accords und die Suspensions.....	41
A. Doppeldeutigkeit des accord-Begriffs und Règle de l’octave.....	42
B. Akkordtypologie, Aufbau des Abschnittes und Grunddissonanzen.....	44
C. Akkord und Modus.....	48
D. Akkord, Stufe und Funktion.....	49
E. Ableitungsprinzipien, um accords dérivés zu erzeugen.....	56
F. Accord de la sixte-dissonante.....	58

G. Übermäßiger Sextakkord und sensible avec fausse quinte.....	59
H. Suspensions de chant ou d'harmonie.....	60
3. d. Zweiter Abschnitt.....	63
3. e. Dritter Abschnitt.....	65
4. Die Beispiele aus L'Harmonie pratique.....	66
5. Rameau und Roussier: Gemeinsamkeiten und Unterschiede.....	67
5. a. Akkordtypen und double emploi.....	68
5. b. Kadenzen.....	70
5. c. Dissonanz.....	70
5. d. Successions.....	72
5. e. Sprache und Stil.....	73
III. «accords extraordinaires».....	75
1. Der 3. Teil des Traité: Akkorde, Gebrauch, Rezeption.....	75
1. a. Akkorde, die aus dem sensible avec fausse quinte abgeleitet werden.....	76
1. b. Akkorde, die aus dem accord de la sous-dominante abgeleitet werden.....	86
1. c. Akkorde, die aus dominantes durch Supposition abgeleitet werden.....	86
1. d. Succession der «neuen Akkorde» und die Frage ihrer Praxistauglichkeit.....	87
2. Parallele zu Sorge.....	89
2. a. Sorge und Rameau.....	89
2. b. Exkurs: Sorges Akkordlehre.....	90
2. c. Vergleich Sorge/Roussier.....	91
2. d. Neue Akkorde: Roussier vs. Sorge.....	93
Conclusio.....	98
Literaturverzeichnis.....	100

Anmerkung zur Orthographie und den Übersetzungen

Als allgemeine Richtlinie wurde bei den originalen Zitaten die ursprüngliche Orthographie beibehalten. Die Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche sind, wenn nicht anders verzeichnet, von der Autorin selbst verfasst.

*Roussier schreibt die meisten Akkordbezeichnungen mit Bindestrich sowie uneinheitlich mit Groß- oder Kleinbuchstaben beginnend. In der Arbeit wurde der Bindestrich beibehalten, jedoch die Großbuchstabe zur Einheitlichkeit zum modernen Französisch angepasst und immer mit Kleinbuchstabe geschrieben, außer von den Originalzitaten. Eine einzige Ausnahme bildet die Schreibweise von Basse-fundamentale, die stets respektiert wurde wenn in dem Kontext von Roussiers *Traité*, dagegen immer in den anderen Fällen als basse fondamentale (die heutzutage übliche Orthographie) erscheint.*

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich beim Schreiben dieser Arbeit unterstützt haben. Ich danke insbesondere Johannes Menke für die Betreuung der Arbeit sowie Jonas Wolf und Tobias Drewelius für ihr äußerst gründliches Gegenlesen und die Anregungen, die in die Arbeit eingeflossen sind.

Verwendete Abkürzungen:

Abb. – Abbildung

Ebd. – Ebenda

Hg. – Herausgeber

S. – Seite

EINLEITUNG

Warum diese Arbeit?

Jean-Philippe Rameau veränderte durch seine unermüdliche, lebenslange Forschungsarbeit und seine Publikationen den musiktheoretischen Diskurs nachhaltig. Sein musiktheoretisches System sorgte sowohl für Faszination und Unterstützung als auch für vehemente Diskussion und Kritik; jedenfalls wurden seine Publikationen noch zu Lebzeiten von seinen Zeitgenossen stark rezipiert, wie es Lucien Chevaillier 1925 so zusammenfasste:

Pour bien des raisons, la théorie de Rameau devait soulever de nombreuses polémiques. [...] Le système de Rameau fut donc l'objet de controverses sans fin. [...] À la vérité, le système raméen ne fut presque jamais accepté dans son ensemble et chacun de ses plus chauds partisans ne manqua pas d'y imprimer sa marque personnelle.¹

Eine solch internationale und langfristige Rezeption ist unter Rameaus Vorgängern in Frankreich beispiellos.

Die Rezeption Rameaus erfolgte im deutschsprachigen Raum hauptsächlich durch die 1757 erschienene Übersetzung von Friedrich Wilhelm Marpurg einer von Jean Rond D'Alembert verfassten Zusammenfassung der Musiktheorie Rameaus.² Dies stellt natürlich ein besonderes philologisches Problem dar: Erstens kann nicht davon ausgegangen werden, dass D'Alembert Rameau nicht auch «seinen persönlichen Stempel aufgedrückt» hat und ausschließlich wissenschaftlich und quellentreu vorgegangen ist, besonders im Hinblick auf seine

-
- 1 «Aus vielen Gründen sollte Rameaus Theorie zahlreiche Polemiken hervorrufen. [...] Rameaus System war daher Gegenstand endloser Kontroversen. [...] Die Wahrheit ist, dass das rameausche System fast nie als Ganzes akzeptiert wurde und jeder seiner stärksten Befürworter dem System seinen persönlichen Stempel aufdrückte.» (Lucien Chevaillier, «Les théories harmoniques», in: Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie, Technique, esthétique, pédagogie. Tendances de la musique, technique générale*, Paris: Delagrave 1925, 551)
 - 2 Jean Le Rond d'Alembert, *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst*, Übersetzung von Friedrich Wilhelm Marpurg, Leipzig 1757 sowie Jean Le Rond d'Alembert, *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris: David 1752

Auseinandersetzungen mit Rameau oder seine Kritik an dessen System.³ Zudem ist bei einer Übersetzung grundsätzlich Vorsicht geboten. Diese Fakten sorgten für eine eigenartige Rezeption der Theorie Rameaus im deutschsprachigen Raum, die in der 2016 erschienenen Reihenpublikation *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau* ausführlich thematisiert wurde.⁴ Besagte Lücke in der deutschen Rezeption erwähnte Fétis selbst schon 1834:

Marpurg avait tenté d'introduire en Allemagne le système de Rameau, mais sans succès.⁵

Im französischsprachigen Raum hingegen stellt Rameau nach wie vor einen Meilenstein dar. Es gibt kaum einen frankophonen Theoretiker, der sich nicht in irgendeiner Form (positiv, kritisch oder gar ablehnend) mit seinen theoretischen Ansätzen auseinandergesetzt hätte.⁶ Dies zeigt sich auch darin, dass noch zu Lebzeiten Rameaus und Jahre nach seinem Tod Dutzende musiktheoretischer Abhandlungen erschienen, die sich auf Rameaus Theorie beriefen – sowie viele weitere, die das System Rameaus teils oder komplett ablehnten.⁷

Unter den Anhängern Rameaus verdient Pierre-Joseph Roussier (1716-1792) besondere Aufmerksamkeit: Sein *Traité des Accords selon le système de la Basse-fondamentale* stellt sich als höchst interessant heraus, um an die Problematik des Akkordbegriffs in der rameauschen Theorie durch den Blick einer direkten Rezeption und eines zeitgenössischen Anhängers heranzugehen, der plakativ den *accord* in den Mittelpunkt stellte.⁸

3 Françoise Escal, «D'Alembert et la théorie harmonique de Rameau», in: *Dix-huitième Siècle* 16 (1984), 156

4 Birger Petersen (Hg.), *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, Mainz: Are Musik Verlag 2016 (Spektrum Musiktheorie 4)

5 «Marpurg hatte versucht, in Deutschland das System Rameaus einzuführen, allerdings erfolglos.» (François-Joseph Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris 1834, 75)

6 Siehe Fußnote 3.

7 Zu diesem Thema siehe auch: Fabian Kolb, «Rameau für jedermann. Denkkulturen, Diskursformen, Präsentationsmodi und Funktionszusammenhänge der Rameau-Rezeption im Frankreich des 18. Jahrhunderts», in: Birger Petersen (Hg.), *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, Mainz: Are Musik Verlag 2016 (Spektrum Musiktheorie 4), 225–231

8 Pierre-Joseph Roussier, *Traité des Accords selon le système de la Basse-fondamentale*, Paris: Bailleux 1764

Zu Pierre-Joseph Roussier

Abbé Pierre-Joseph Roussier wurde 1716 oder 1717 in Marseilles, Südfrankreich geboren.⁹ Wenig ist aus seiner Ausbildungs- oder Jugendzeit bekannt. Fest steht in jedem Fall, dass er den Titel eines *abbé* besaß und ein Kanoniker in Écouis in der Normandie war.¹⁰ Er ist bis heute durch gedruckte Schriften, die teils in den Bereich der Musiktheorie und teils in den Bereich der Musikwissenschaft fallen, als Musiktheoretiker, -forscher und -wissenschaftler bekannt. Von ihm ist außerdem eine einzige Komposition erhalten geblieben: ein *petit motet* auf den 150. Psalm, der auf 1766 datiert ist.¹¹ Sein am meisten rezipierter *Traité des Accords* bildet den Studienkorpus dieser Arbeit. Unter den zeitgenössischen Quellen, die eine direkte Rezeption Roussiers aufweisen, wäre noch die *Méthode de Musique sur un nouveau Plan* von Pierre-Hyacinthe Azaïs (1741-1795),¹² einem Schüler Roussiers und Musiklehrer am *collège de Sorèze*,¹³ zu erwähnen. Diese Schrift ist nicht nur seinem Lehrer gewidmet, sondern beruht auch «auf Roussiers Interpretation von Rameaus System der *basse fondamentale*»,¹⁴ und stellt außerdem «eins der seltenen Beispiele für die Methoden, die in den *collèges* für die musikalische Ausbildung der Schüler verwendet wurden» dar.¹⁵ Azaïs orientiert sich dabei nicht nur an Roussier, sondern übernimmt zum Teil exakt sein System und bis auf seine Formulierungen.

9 Cynthia M. Gessele, Artikel «Roussier, Pierre-Joseph», in: *Grove Music Online* (aufgerufen am 20. April 2023)

10 Cynthia M. Gessele, Artikel «Roussier, Pierre-Joseph», in: *Grove Music Online* (aufgerufen am 20. April 2023)

Die ehemalige Kollegiatkirche Notre-Dame in Écouis wurde 1310 bis 1313 infolge einer Stiftung von Enguerrand de Marigny errichtet. Sie steht heute noch im Ort und ist seit 1913 als *Monument historique* anerkannt.

11 Richard D. Osborne, *The Theoretical Writings of Abbé Pierre-Joseph Roussier*, PhD Dissertation, The Ohio State University 1966, 19

12 Pierre-Hyacinthe Azaïs, *Méthode de Musique sur un nouveau Plan; à l'usage des Élèves de l'École Royale Militaire*, Paris: Bignon 1773-1774. Nicht zu verwechseln mit seinem gleichnamigen Sohn Pierre-Hyacinthe (1766-1845), französischer Philosoph.

13 Charis Iordanou, *La théorie de la basse fondamentale en France. Étude de sa diffusion et de sa didactisation au XVIIIe siècle*, PhD Dissertation, Université Paris-Sorbonne 2011, 207

14 Siehe Fußnote 19.

15 Siehe Fußnote 19.

In der Forschung zur Rameaurezeption ist kurioserweise Roussiers Namen heutzutage fast komplett verschwunden und wird nur noch selten unter den Anhängern von Rameaus Theorie aufgeführt. Bei einigen Autoren wird, wenn er überhaupt erwähnt wird, lediglich kurz auf ihn verwiesen. Die einzige Publikation, die sich exklusiv und extensiv auf sein Werk konzentriert, stellt die 1966 von Richard D. Osborne an der Ohio State University vorgelegte Dissertation dar.¹⁶ Osbornes Arbeit ist einerseits bemerkenswert durch seine Einmaligkeit in der bisherigen Forschung. Andererseits entstand sie in einer Zeit, in der eine historisch bewusste Musiktheorie noch kaum herausgebildet war, und enthält daher einige Ungenauigkeiten und auch einzelne Fehler in der Lektüre von Roussier, von denen später in dieser Arbeit die Rede sein soll.¹⁷

Noch zu erwähnen wäre die Dissertation von Cynthia M. Gesele, die sich mit der Frage der Integration der rameauschen Theorie in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigt, aus der Perspektive ihrer Anwendung in der Praxis durch die Texte von d'Alembert, Rousseau und Roussier auf der einen Seite und mit der Ablehnung des Prinzips des Fundamentalbasses durch den Theoretiker Bemetzrieder auf der anderen Seite.¹⁸ Eine weitere Arbeit, die sich teils mit dem Werk Roussiers beschäftigt, stellt die Dissertation von Charis Iordanou dar, die sich auf die Didaktisierung der *basse fondamentale*-Theorie im Frankreich des 18. Jahrhundert spezialisiert.¹⁹

Roussier ist ein Name, der heutzutage in Frankreich kaum noch bekannt ist. Dabei ist sein musiktheoretisches Schaffen sowohl für seine Zeitgenossen als für die spätere Generation von Theoretikern wie Fétis nicht unerheblich gewesen, insbesondere in der Rezeption und Verbreitung der rameauschen Theorie.²⁰

16 Osborne 1966

17 Siehe den Punkt II. 5. dieser Arbeit.

18 Cynthia M. Gesele, *The Institutionalization of Music Theory in France: 1764-1802*, PhD Dissertation, Princeton University 1989

19 Iordanou 2011

20 Jean-Baptiste Laborde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Paris 1780, 678

Kontextualisierung: der Akkordbegriff im Fokus

Der Name Jean-Philippe Rameaus wird oft mit einem für die moderne Harmonielehre grundlegenden Autoren assoziiert.²¹ Insbesondere für den den heutigen Musiktheoretikern unentbehrlichen Begriff des *accord* (Akkord) gilt er als maßgeblich.²² Mit diesem Begriff gehen mehrere ebenso wichtige Begriffe und Konzepte seiner Theorie einher, wie beispielsweise diejenige von *supposition*, *renversement*, oder *harmonie*, die teils auch in der modernen Musiktheorie noch eine wichtige Rolle spielen.

Der Akkord, obwohl eine Quintessenz von Rameaus Musiktheorie, um die sich viele andere spezifische Begriffe drehen, spielte allerdings in der bisherigen Rameau-Forschung noch keine wesentliche Rolle. Ebenso wurde wenig auf den Ursprung der zukunftsweisenden Theorie Rameaus, bzw. auf ihre Beziehung zu früheren Theoriepublikationen eingegangen, insbesondere wenn diese Theorie als revolutionär vorgestellt wird.²³ Dabei erscheint mir in einem historisch orientierten Ansatz zur Musiktheorie gerade dieser Punkt als wesentlich: Inwiefern baute Rameau auf die zu seiner Zeit bereits existierende Theorie auf? Waren seine oftmals als revolutionär betrachteten Thesen derart neuartig, dass man ihren Ursprung in der früheren Musiktheorie nicht verfolgen kann?

Da die theoretischen Schriften Rameaus bis heute nicht direkt ins Deutsche übersetzt worden sind, ist die Untersuchung seiner Theorie im deutschsprachigen Raum nicht ungehemmt erfolgt. Auch die Fülle an Schriften in den unterschiedlichsten Formaten, von der einfachen Korrespondenz bis hin zu gigantischen Werken wie dem *Traité d'harmonie*, der *Génération harmonique* oder dem *Code de musique*, erschwerte generell die Forschung einer vermeintlich einheitlichen rameauschen Theorie, wie sie oft zu didaktischen Zwecken vereinfacht wird.

21 Jan-Philipp Sprick, «Rameau-Rezeption in der deutschen Harmonielehre des 19. Jahrhunderts», in: Birger Petersen (Hg.), *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, Mainz: Are Musik Verlag 2016 (Spektrum Musiktheorie 4), 261

22 Clemens Kühn, Artikel «Akkord», in: *MGG Online* (aufgerufen am 20. April 2023)

23 Eine Ausnahme dazu ist in folgendem Aufsatz zu bemerken, wobei dort die Nebeneinanderstellung und beinahe Äquivalenz der rameauschen Harmonielehre mit der modernen Harmonielehre der tonalen Musik als eine universell angenommene Auffassung dargestellt wird: Damián Calle, «Influencias filosóficas y antecedentes teóricos y musicales a la teoría armónica de Jean-Philippe Rameau» in: *Música e Investigación* 28 (2020), 27–48

So wird bis heute meist Rameaus bekannteste Schrift, der *Traité d'harmonie*, als die zentralste Grundlage einer neuen Zeit für die Musiktheorie betrachtet – die Zeit der Harmonielehre, die als Lehre von den Akkordfortschreitungen verstanden wird.²⁴ Rameaus Schaffen nur darauf zu reduzieren, eine Art von Vorstadium der modernen Harmonielehre in diesem Frühwerk entworfen zu haben,²⁵ wäre eine Fehleinschätzung der Komplexität seiner musiktheoretischen Konzeptionen, die sich nicht immer auf ein einheitliches System zurückführen lassen. Wenn sie sich im Laufe seines Lebens entwickelten und teils von den früheren Werken distanzieren, sorgten sie stets für Diskussion und Reflexion sowohl unter seinen Zeitgenossen als auch bei den darauffolgenden Generationen: Es sei nur an die zahlreichen öffentlichen Diskussionen zu musiktheoretischen, wissenschaftlichen und philosophischen Themen erinnert, die Rameau im *Mercure de France* mit unterschiedlichen Mitstreitern führte.

Dennoch ist die zentrale Rolle nicht zu leugnen, die der Akkordbegriff in der Arbeit Rameaus stets spielte. Da dieser Begriff von *accord* so wesentlich für das Verständnis anderer Konzepte der Rameauschen Theorie ist, wird er in der folgenden Arbeit auch als zentrales Konzept behandelt. Dabei wird im ersten Teil die Vielfalt in der Begriffs- und Konzeptgeschichte von *accord* sowie vom verwandten Begriff der *trias harmonica* aufgeführt. Daraufgehend werden im zweiten Teil der *Traité* und seine wesentlichen Prinzipien vorgestellt. Schließlich wird auf die «neuen Akkorde», die Roussier im letzten Abschnitt seines *Traité* präsentiert hatte und welche für geteilte Meinungen sorgten, mit einer Parallele zum Akkordfundus von Georg Andreas Sorge näher eingegangen.

Problematik der Arbeit

Die folgende Arbeit beschäftigt sich also mit der Fragestellung, auf welche Wurzeln der Akkordbegriff in der rameauschen Theorie beruht und wie er sich bei einem direkten Anhänger Rameaus wie Roussier entwickelt hat. Dabei ist aber eine kurze Untersuchung und Darstellung der Begriffsgeschichte von *accord* unerlässlich. Eine aufmerksame Beschäftigung mit den musiktheoretischen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts zeigt eine auffallende,

24 Renate Groth, Artikel «Rameau, Jean-Philippe, WÜRDIGUNG, Theoretische Schriften» in: *MGG Online* (aufgerufen am 20. April 2023)

25 Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2017 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 13), 1

epochenspezifische Begeisterung für alles, was mit dem Akkordbegriff zu tun hat. Insbesondere eine parallele Lektüre französischer und deutscher Quellen, die sich aufgrund der Sprachbarriere a priori kaum ausgetauscht haben dürften, zeigt eine bemerkenswerte Parallele in der Beschäftigung mit verschiedenen Konzepten, die alle mit demjenigen des Akkords – wie auch immer dieser bezeichnet wird – in Verbindung stehen.

Diese Situation scheint insbesondere in Frankreich zu kulminieren, als Roussier 1764 eine Schrift publiziert, die ausschließlich von Akkorden handeln soll, wie der Titel es ja direkt verrät (*Traité des Accords*). Was könnten die Gründe sein, die ihn dazu bewogen, eine solche Vorgehensweise für seine Schrift auszuwählen? Dies soll hier untersucht werden.

I. ZUM AKKORDBEGRIFF

Der bedeutende Beitrag Jean-Philippe Rameaus zur Geschichte der Musiktheorie wurde in der Vergangenheit gerne darauf reduziert, dass er der «Erfinder» einer Harmonielehre gewesen sei, die auf dem Dreiklang als umkehrbarer Figur basiert.²⁶ Die neuere Forschung, die sich auf die Musiktheorie der Renaissance und des Barock spezialisiert hat, hat jedoch gezeigt, dass Rameau keineswegs der erste Theoretiker war, der in seiner Harmonielehre das Primat des Dreiklangs vertrat.²⁷ Ihm ging eine lange Reihe von Theoretikern anderer Nationalitäten voraus, die einen ähnlichen Ansatz verfolgten.²⁸

Im Folgenden wird zunächst auf den Begriff des Akkords in Frankreich um die Zeit der Wende zum 18. Jahrhundert und auf die verschiedenen Bedeutungen eingegangen, die dieser Begriff angenommen hat. Im zweiten Punkt wird der Begriff der *trias harmonica* näher beleuchtet. Abschließend wird die Frage nach der Neuartigkeit des Ansatzes von Rameau und seinen Anhängern behandelt.

1. Der *accord*-Begriff in Frankreich um 1700: Bedeutungen

Eine einheitliche Definition des *accord*-Begriffs gibt es im Frankreich des 18. Jahrhunderts nicht. In seinem 2017 erschienenen Aufsatz zum Thema Akkordbegriff fasst Ludwig Holtmeier die Problematik einer eindeutigen Begriffsdefinition – sei sie historisch oder modern – sehr pointiert zusammen.²⁹ Dabei greift er exemplarisch auf zwei grundlegende Autoren zurück, deren Traktate beide um 1700 erschienen sind: Michel de Saint-Lambert und Denis Delair. Obwohl beide Werke zeitgleich entstanden sind, zeugen sie von sehr

26 Joel Lester, «Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600», in: *Journal of the American Musicological Society* 27/1 (1974), 111

27 Benito V. Rivera, «The 'Isagoge' of Johannes Avianus: An Early Formulation of Triadic Theory», in: *Journal of Music Theory* 22/1 (1978), 43–64

28 Lester 1974, 112

29 Ludwig Holtmeier, «'Accord', 'disposition', 'face', 'Griff', 'Trias harmonica'. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts», in: Martin Skamletz u. a. (Hgg.), *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Beiträge des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, Bern: Argus 2017b, 171–188

unterschiedlichen Definitionen des Begriffs *accord*, die Holtmeier dann in seinem Aufsatz aufführt.³⁰

Grundsätzlich lassen sich in der französischen Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts drei Hauptbedeutungen des Begriffs unterscheiden: der Akkord als Zweiklang (modern: Intervall), der Akkord als haptisches Ergebnis (deutsch: Griff) und der Akkord als Drei- oder Vierklang – jene Bedeutung, die sich im modernen Französisch durchgesetzt hat.³¹

Einige Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts verwenden den Terminus ausschließlich in einer dieser drei Bedeutungen, so z. B. Saint-Lambert: Bei ihm kann das Wort etwa als Synonym für den deutschen *Griff* verstanden werden – ein Begriff, der später unter anderen von Georg Muffat übernommen wird.³² Damit ist der haptische Griff gemeint, der aus der Praxis der *basse continue* bekannt ist:

On jouë la Basse de la main gauche, et à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note. [...] Sur une note simple on fait pour accompagnement l'accord qu'on appelle parfait, ou naturel, lequel est composé de la Tierce, de la Quinte et de l'Octave de cette note.³³

30 Ebd., 183–185

31 Le Petit Robert 1995 definiert z. B. das Wort *accord* in einem musikalischen Kontext folgendermaßen: «Association de plusieurs sons (au moins trois) simultanés ayant des rapports de fréquence (codifiés par les lois de l'harmonie classique)» («Verbindung mehrerer (mindestens dreier) gleichzeitiger Töne mit Frequenzverhältnissen (kodifiziert durch die Regeln der klassischen Harmonielehre)», Le Nouveau Petit Robert, Paris 1995, 16)

32 Georg Muffat, *Regulae Conventuum Partiturae* 1699, Nachdruck Bologna: Associazione clavicembalista bolognese 1993 (mit ital. Übersetzung, ediert von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti)

33 «Man spielt mit der linken Hand den Bass, und jeder Note, die man anschlägt, fügt man drei weitere mit der rechten Hand hinzu und macht so einen Akkord auf jeder Note. [...] Eine einfache [unbezahlte] Note begleitet man mit einem vollkommenen oder natürlichen Akkord, der aus der Terz, Quinte und Oktave dieser Note zusammengesetzt ist.» (Michel de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris: Ballard 1707, 10, Übersetzung L. Holtmeier)

Demgegenüber verstehen zahlreiche zeitgenössische Theoretiker unter *accord* ausschließlich einen Zweiklang, so z. B. Antoine Cousu,³⁴ La Voye-Mignot,³⁵ Charles Masson³⁶ oder noch Marc-Antoine Charpentier.³⁷

Andere Theoretiker verwenden den Begriff von *accord* mit all seinen verschiedenen Bedeutungen. So z. B. Denis Delair, der den Terminus *accord* mehrdeutig zuerst im Sinne von Zweiklang (modern: Intervall), später jedoch im Sinne von Griff, manchmal aber auch im Sinne von Mehrklang verwendet:³⁸ so z. B. in dem inzwischen viel übernommenen Ausdruck der «*accompagnement*» oder «*accords extraordinaires*».³⁹

Zur Veranschaulichung der «verwirrenden Komplexität des Akkordbegriffs des 18. Jahrhunderts» zitiert Holtmeier folgenden Satz aus Delairs Traktat, in welchem diese Komplexität «auf engstem Raum greifbar» ist:⁴⁰

On souhaiteroit peut estre, que j'eusse mis les exemples en tablature de Clavessin, mais j'ay jugé que cela seroit d'autant moins util, que tous les accords se reduisent à quatre diferens par la disposition des notes qui les composent comme l'on verra dans les exemples suivans, apres avoir remarqué qu'il y à [sic] vingtrois accords diferens tant en nature, qu'en leurs acompagnemens.⁴¹

34 Antoine du Cousu, *La Musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* 1658, Nachdruck Genf: Minkoff 1972, 24

35 Sieur de La Voye-Mignot, *Traité de Musique*, Paris: Robert Ballard 1666, 25

36 Charles Masson, *Nouveau traité des règles pour la composition de musique*, Paris: Ballard 1699, 31

37 Marc-Antoine Charpentier, *Règles de Composition* 1707, Online-Ausgabe (aufgerufen am 20.04.2023) https://chmtl.indiana.edu/tfm/17th/CHAREG_MPB6355.html

38 Delair, Denis: *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le clavessin*, Paris 1690, Nachdruck Genf: Minkoff 1972

39 Siehe dazu Johannes Menke, «Französische Satzmodelle des Grand Siècle» (Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2020)

<https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/publikationen/menke-franzosische-satzmodelle.html> (abgerufen am 25.04.2023)

40 Holtmeier 2017b, 185

41 «Man hätte sich vielleicht gewünscht, dass ich die [vorausgehenden] Beispiele ausgesetzt [in *tablature de clavessin* gesetzt] hätte. Aber ich fand das umso weniger nützlich, als sich alle Akkorde aufgrund der Disposition der Noten, aus denen sie sich zusammensetzen, auf vier verschiedene reduzieren lassen, wie man in den folgenden Beispielen wird sehen können, nachdem [zuvor] aufgezeigt wurde, dass es in Hinsicht auf die schlichten (einfachen) Akkorde (*en nature*) und in Hinsicht auf ihre Begleitstimmen

Die Gegenüberstellung all dieser Interpretationen des Akkordbegriffs zeigt eine komplexe Begriffswandlung, die einem grundlegenden Wandel im harmonischen Denken entspricht. Dieser wird bei Jean-Philippe Rameau besonders greifbar: Als er seine Theorie der *basse fondamentale* entwarf, war es noch keine Selbstverständlichkeit, den Akkord im Sinne eines Drei- oder Vierklangs in den Mittelpunkt einer theoretischen Schrift zu stellen.⁴² Theoretiker der früheren Generation beschäftigten sich hauptsächlich mit den anderen Bedeutungen von *accord*, die von ihnen nicht einmal konsequent als solcher bezeichnet werden, das heißt, entweder mit Intervallfortschreitungen (z. B. Nivers, Masson, de la Voye-Mignot) oder mit Griffakkorden (z. B. Delair, Boyvin oder Dandrieu). Dennoch ist das Konzept, welches Rameau unter dem Namen von *accord* popularisiert hat, nicht grundsätzlich neu – sondern vielmehr bereits bekannt unter dem Namen *trias harmonica* – ein Begriff, der im nächsten Punkt näher untersucht wird.

2. Konzept der *trias harmonica*⁴³

2. a. Ursprung des Begriffs und Verbreitung

Schon im 16. Jahrhundert entstand das Konzept der *trias harmonica*. Die erste Verwendung dieses Begriffs wird meist Johannes Lippius (1585-1612) in seinen Schriften *Disputatio musica tertia* (Wittenberg 1610) und *Synopsis musicæ novæ* (Straßburg 1612) zugeschrieben.⁴⁴ Vor ihm erwähnte zwar schon Gioseffo Zarlino in seinen Abhandlungen das Konzept des aus geschichteten Terzen entstehenden Dreiklangs, aber das Phänomen und seine möglichen Implikationen blieben dort beiläufig.⁴⁵ Auf seiner Suche nach den Wurzeln des

(*accompagnemens*) dreiundzwanzig unterschiedliche Akkorde gibt» (Delair 1690, 29, Übersetzung L. Holtmeier)

42 Clemens Kühn, Artikel «Akkord», in: *MGG Online* (aufgerufen am 20. April 2023)

43 Der richtige Allgemeinbegriff in Lippius' Definition wäre eigentlich *trias musica*. Er wird aber oft als Synonym zu *trias harmonica* verwendet, obwohl letzterer nur konsonante Dreiklänge bezeichnet, *trias musica* dafür jede Art von Dreiklang. Ich habe mich im Sinne der Einheitlichkeit und Verständlichkeit für *trias harmonica* entschieden. Um mehr zur Unterscheidung zu erfahren, siehe Florian Vogt, *Die 'Anleitung zur musikalischen Setzkunst' von Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749)*, Neumünster: von Bockel 2018, 85

44 Lester 1974, 114

45 Lester 1974, 110

triadischen Denkens nennt Joel Lester neben Lippius noch drei weitere deutsche Theoretiker, die in der Diskussion «über die Grundstellung und umgekehrte Dreiklänge als grundsätzliche harmonische Einheiten» vorgetreten sind:⁴⁶ Joachim Burmeister (1564-1629), Otto Siegfried Harnisch (ca. 1568-1623) und Johann Magirus (ca. 1550-1631).

Der Begriff *trias harmonica* (Französisch: *triade harmonique*, Englisch: *harmonic triad*) scheint sich hauptsächlich im deutschsprachigen Raum verbreitet und dauerhaft durchgesetzt zu haben. Zahlreiche deutsche Theoretiker knüpfen an Lippius' Konzept an,⁴⁷ unter welchen die Namen von Heinrich Baryphonus⁴⁸ sowie von Johannes Crüger, Johann Andreas Herbst, Wolfgang Caspar Printz oder noch Andreas Werckmeister angeführt werden können,⁴⁹ die alle in der *trias harmonica*-Tradition stehen. Später im 18. Jahrhundert greifen unter anderen auch Johann Gottfried Walther, Gottfried Heinrich Stölzel und Georg Andreas Sorge auf diese Tradition zurück. Die Theorie des Letztgenannten, die grundsätzlich auf der *trias harmonica* aufbaut, wird im dritten Teil dieser Arbeit näher besprochen.

2. b. Definition der *trias harmonica* und miteinbegriffene Konzepte

Der Begriff der *trias musica* erscheint sehr nah am modernen Dreiklangsbegriff zu liegen.⁵⁰ Entscheidend bei der *trias musica* ist, dass sie aus drei unterschiedlichen Tönen (den *soni* oder *voces radicales*) sowie aus drei unterschiedlichen Intervallen (den *dyades radicales*) besteht.⁵¹ Die *trias harmonica* ist dabei die konsonanteste Unterkategorie der *trias musica*. Ihre Definition ist bei Johannes Lippius an die Unterscheidung zwischen harmonischer und arithmetischer Proportion gebunden, welche die Aufeinandererschichtung einer großen (um

46 «[...] at least four German theorists discussed root-position and inverted triads as fundamental harmonic units [...]» (Lester 1974, 112)

47 Lester 1974, 119

48 Zu den Ursprüngen der *trias harmonica*-Tradition bei Lippius und Baryphonus siehe die Studie von Benito V. Rivera (Benito V. Rivera, *Johannes Lippius and His Musical Treatises. A Study of German Musical Thought in the Early Seventeenth Century*, PhD Dissertation, Rutgers University 1974) sowie die Dissertation von Moritz Heffter (Moritz Heffter, *Die Plejades Musicae des Henricus Baryphonus. Edition, Übersetzung und Kommentar*, PhD Dissertation, Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau 2020).

49 Benito V. Rivera, «The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its Application in Contemporaneous Rules of Composition», in: *Music Theory Spectrum* 6 (1984), 65–66

50 Vogt 2018, 69

51 Vogt 2018, 85

genauer zu sein: *ditonus*) und einer kleinen Terz (*semiditonus*), in der modernen Harmonielehre als Dur- und Molldreiklang entsprechend, ergeben.⁵² Wie im modernen Konzept der Dreiklänge wird «ein Modus von der jeweiligen zugrunde liegenden *trias harmonica* bestimmt».⁵³

Aus dieser Definition geht hervor, dass eine *trias* nicht unbedingt einen konsonanten Zusammenklang bezeichnet. Dies wird spätestens klar, als Lippius den Begriff der *trias anarmonica* einführt, der einen dissonanten Dreiklang bezeichnen soll. Schon in seiner anfänglichen Definition integriert also die Theorie der *trias musica* Klänge, die später Rameau (mit seiner Theorie der Ableitung des *accord* aus einem *son fondamentale*) stets große Schwierigkeiten bereiten sollten: der verminderte Dreiklang (*trias deficiens*) sowie der übermäßige Dreiklang (*trias superflua*). Wie Florian Vogt oder Nathalie Meidhof jedoch gezeigt haben, sind die *triades anarmonicæ* bei Lippius nicht ganz den *triades harmonicæ* gleichgestellt:⁵⁴ Sie gehören demnach nur dem «ausgeschmückten Stil» (*compositione ornata*) an,⁵⁵ und können im Gegenteil zu den konsonanten Dreiklängen nur einen Modus bestimmen, der «falsch» (*spurius modus*) ist und «deswegen verworfen werden muss».⁵⁶

Vergleicht man diese ursprüngliche mit der deutlich späteren Definition von Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* (1732), scheint die zweite recht lakonisch auf die Bezeichnung eines selbstverständlichen Phänomens hinzuweisen, die so üblich und verbreitet war, dass keine genauere Erklärung mehr nötig erscheint:

Trias harmonica oder musica [...] ist eine Zusammensetzung dreyer verschiedenen Klänge, die rein zusammen klingen.⁵⁷

Walther unterscheidet außerdem zwischen der «*trias harmonica major, naturalis* und *perfecta*» und der «*trias harmonica minor, mollis* und *imperfecta*», welche der Differenzierung des Dur- und Molldreiklages in der modernen Musiktheorie entsprechen.

52 «Radix haec Unitrisona [...] Prior tenens Proportionalitatem Harmonicam Ditonum infrà Semiditonum habet. [...] Posterior habens Proportionalitatem Arithmeticam contrà Ditonum suprà Semiditonum obtinet.» (Johannes Lippius, *Synopsis Musicae Novæ*, Argentoratum: Ledertz 1612)

53 Vogt 2018, 87 ff.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Nathalie Meidhof, *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, in: *Schriften der Hochschule für Musik Freiburg* 4, Hildesheim: Olms 2016, 32

57 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Wolffgang Deer 1732, 615

Diese Unterscheidung scheint dem Begriff *trias harmonica* innewohnend zu sein, da sie bei den meisten Autoren vorhanden ist.

Etwas genauer fällt im Vergleich zu Walther die Definition Johann Kuhnaus (1703) aus:

Trias harmonica, ist das fundament einer vollkommenen zusammen stimmung, und wird daher also genennet, weil sie aus denen wohl-klingenden Sonis, als der Quinta und zweyen Tertijs bestehet, wobey vornehmlich dreyerley zu beobachten: die Eintheilung (2) die Veränderung (3) die Verdoppelung.⁵⁸

Grundlegend für das Konzept der *trias harmonica* erscheinen also außer ihrem Aufbau in zwei aufeinander geschichtete Terzen, die zusammen die reine Quinte ergeben, drei weitere Elemente: ihre mögliche Versetzung (modern: Umkehrung), welche auch die Existenz einer «Grundstellung» (*trias radicalis*) nach sich zieht, die mögliche Verdoppelung der einzelnen Tönen in anderen bei der Aussetzung, und der Fakt, dass sie eine in sich vollständige Einheit bildet.⁵⁹

Um die *soni radicales* zu bezeichnen, aus denen die *trias harmonica radicalis* besteht (Grundton, Terzton sowie Quintton der Grundstellung), werden je nach Autor unterschiedliche Begriffe verwendet:⁶⁰ für den Grundton *Fundamental-Clave*,⁶¹ *infima*, *prima*, *basis* oder *sonus fundamentalis*, für den Terzton *sonus medius*, *media* oder *tertia*, und für den Quintton *suprema*, *ultima*, *summa*, *sonus supremus*.

2. c. Theologische Symbolik der *trias harmonica*

Mit dem Konzept der *trias harmonica* ist auch ein gewisser Bezug zur christlichen Theologie verbunden, den Johannes Lippius folgendermaßen formulierte:⁶²

58 Derek Remeš / Johann Kuhnaus, »Edition: Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2 (2020), 193

59 Rivera 1984, 64

60 Rivera 1978

61 Andreas Werckmeister, *Harmonologia musica*, 1702

62 Chiara Bertoglio, «Accordo perfetto. La Trinità nella musica, la musica nella Trinità» (2011) *Elaborare l'esperienza di Dio* [in linea], Atti del Convegno «La Trinità», Rom 2009, <https://mondodomani.org/teologia/bertoglio2011.htm> (aufgerufen am 21.04.2023)

Triadem harmonicam, magni istius mysterii, Divinæ solum adorandæ Trinitatis imaginem et umbram [...]»⁶³

Durch diese Verbindung wird die *trias harmonica* zum musikalischen Symbol der heiligen Dreifaltigkeit. Dieser theologische Bezug wird von allen Anhängern der *trias harmonica* weiterhin beibehalten und vertreten, so z. B. Andreas Werckmeister:

Trias harmonica gibt eine schöne Abbildung oder Gleichnuß von der heiligen Drey-Einigkeit... Kan wohl etwa ein Gleichnuß deutlicher vorgestellt werden, welches uns das Drey-Einige Göttliche Wesen gleichsam in einem Spiegel zeige, als dieses?⁶⁴

Auch Georg Andreas Sorge drückt sich 1745 noch in ähnlichen Worten aus:

Es bleibet dahero wohl eine Wahrheit, dass in der ganzen Natur kein deutlicher Bild von der Heil. Dreyeinigkeit zu finden, als in der *Triade harmonica perfecta*⁶⁵

Eine solche allegorische Symbolik ist in einer musiktheoretischen Abhandlung nicht grundsätzlich neu,⁶⁶ und kann bis auf Augustinus zurückgeführt werden, der in seinem Traktat *De Trinitate* die Auffassung vertrat, dass «Spuren der heiligen Dreieinigkeits in der natürlichen Welt und in der Struktur der menschlichen Seele zu erkennen sind».⁶⁷ Manchmal wird auch der Ursprung der allegorischen Deutung der musikalischen *trias* bei einem früheren Kunstwerk aus dem 15. Jahrhundert gesehen: dem Genter Altar von Jan van Eyck, auf welchem es eine Abbildung eines an der Orgel spielenden Engels gibt, in der zu erkennen ist, dass dieser die Tasten C, G und E anspielt.⁶⁸ Dies wird jedoch bis heute diskutiert, da es eher

63 «Die Trias harmonica, Bild und Schatten des großen Mysteriums der anzubetenden Göttlichen Dreifaltigkeit [...]» (Lippius 1612)

64 Andreas Werckmeister, *Musicae Mathematicæ Hodegus Curiosus*, Frankfurt & Leipzig: Theodor Philipp Calvisius 1686, 147

65 Georg-Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein: [Selbstverlag] *Erster Theil* (1745), *Zweiter Theil* (1746), *Dritter Theil* (1747), 14

66 Zum Thema Allegorie und Symbolik in der Musik der Renaissance siehe Willem Elders, *Symbolic Scores. Studies in the Music of Renaissance*, Leiden: Brill 1994.

67 Grantley McDonald, «Proportions of the Divine: Nicola Vicentino and Augustine's Theology of the Trinity», in: Sabine Rommeneaux, Philippe Vendrix und Vasco Zara (Hgg.), *Proportions. Science, Musique, Peinture & Architecture*, Turnhout: Brepols (2012), 188

68 Bradley K. Broadhead, «The Triune Triad: A Musical Analogy Concerning the Trinity and Humanity», in *Imaginatio et Ratio. A Journal of Theology and the Arts* 3 (2014), 23–33 sowie Elders 1994, 188

unwahrscheinlich erscheint, in musikalischem Kontext schon so früh eine Darstellung einer *trias* zu finden, da ja dieser Terminus in der Musiktheorie noch gar nicht vorhanden war.⁶⁹

Dass einige bedeutende Musiktheoretiker mit der Zahlensymbolik vertraut waren, zeigt Zarlinos Beispiel,⁷⁰ und Nicola Vicentino ging so weit, «die Verbindung der Triade von Einklang, Oktave und Doppeloktave in eine Konsonanz» als eine Erinnerung an das «drei-in-eins Konzept der christlichen Trinität» zu betrachten.⁷¹

Es darf auch nicht vergessen werden, dass die Musik (im Sinne von Musiktheorie) ursprünglich neben der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie Teil des Quadriviums war und somit den vier «mathematischen» (*reales*) Fächern angehörte, wie sie Boethius um 500 beschrieb.⁷² Diese Einordnung wurde im frühen 9. Jahrhundert durch den gegenübergestellten Begriff «Trivium» für die drei «sprachlichen» (*sermonicales*) Fächer ergänzt. Zusammengefasst wurden die sieben Fächer dann mit dem übergeordneten Begriff der *septem artes liberales* modellhaft bezeichnet.⁷³ Außerdem erschien einer der grundlegenden Texte der Zahlensymbolik, Pietro Bongos *Numerorum mysteria* (1591) in großer zeitlicher Nähe zur Entstehung der *trias harmonica*-Tradition. In dieser für die Zahlensymbolik grundlegende Schrift, die auch von der katholischen Kirche mit einer *imprimatur* (Druckerlaubnis) versehen worden war, stützt sich Bongo auf zahlreiche Quellen der unterschiedlichsten Strömungen der Zahlensymbolik um einen Versuch zu unternehmen, die pythagoräische Lehre mit der christlichen in Übereinstimmung zu bringen.⁷⁴ Bongos Schrift steht noch im Zeichen des Aufschwungs, welchen die Zahlensymbolik ein Jahrhundert früher erlebte, auch infolge der Publikation von Luca Paciolis Schriften wie *Summa de arithmetica* oder *De divina proportione*, deren Theorien vermutlich den niederländischen Musikern bekannt waren.⁷⁵ Wie durch diese knappe Darstellung klar wird, werden seit der

69 Elders 1994, 188

70 Elders 1994, 7

71 «This observation leads Vicentino to his fundamental observation : that the union of the triad of unison-octave-double octave into one consonance recalls the three-in-one of the Christian Trinity» (McDonald 2012, 190)

72 Klaus-Jürgen Sachs, Artikel «Artes liberales», in: *MGG Online* (aufgerufen am 25. April 2023)

73 Ebd.

74 Zu weiterführende Literatur über Pietro Bongo siehe: Valerio Valeri, Art. Bongo, Pietro, in: Alberto M. Ghisalberti (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* (12), Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana 1970.

75 Elders 1994, 7

Spätantike Zahlen und Musik miteinander verbunden. Der Gedanke, sowohl in den Zahlen als auch in der Musik eine mystische Symbolik zu suchen, liegt in einem solchen Kontext von Verbreitung und Aufleben der Zahlensymbolik sehr nah.⁷⁶

2. d. *Trias harmonica*: geografische Verbreitung über den Rhein hinaus

Das Konzept der *trias harmonica* ist in zwei wichtigen französischen lexikographischen Quellen des 18. Jahrhunderts zu finden: dem *Dictionnaire de Musique* von Sébastien de Brossard⁷⁷ sowie der ersten Auflage der bedeutenden *Encyclopédie* in einem gesonderten Artikel von Jean-Jacques Rousseau.⁷⁸ Auffälligerweise kommt bei Brossard keine einzige Definition des *accord*-Begriffs vor, dafür wird der Begriff der *trias harmonica* definiert. Rousseau definiert dagegen die *triade harmonique* als einerseits die harmonische Proportion, die mathematisch den Dreiklang darstellt, und andererseits als ein einfaches Synonym zu *accord parfait*.

Das Konzept der *trias harmonica* scheint jedoch, abgesehen von diesen zwei Quellen, den französischen Musiktheoretikern im 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts (vor der Erscheinung von Rameaus *Traité*) im Wesentlichen unbekannt zu sein. Die Idee der Umkehrung ist ebenfalls in den meisten Quellen des frühen 18. Jahrhunderts schlicht nicht vorhanden, was von einer quasi inexistenten Rezeption der deutschen *trias harmonica*-Tradition zeugt.

2. e. *Trias harmonica* im 18. Jahrhundert

Wie im zweiten Kapitel des dritten Abschnittes dieser Arbeit gezeigt wird, basiert Georg-Andreas Sorge die ganze Akkordlehre, die er in seinem *Vorgemach* entfaltet, auf der *trias harmonica*. Das Phänomen, das er unter diesen Begriff fasst, ist jedoch breiter angelegt als die ursprüngliche Definition von Lippius. In seiner Dissertation zu Gottfried Heinrich Stölzels «Anleitung zur musikalischen Setzkunst» weist Florian Vogt außerdem auf die wesentliche

76 Ebd.

77 Sébastien de Brossard, Artikel «Trias harmonica», in: Sébastien de Brossard (Hg.) *Dictionnaire de musique*, Paris: Ballard 1705

78 Jean-Jacques Rousseau, Artikel «Triade harmonique», in: Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (Hgg.) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*

Rolle hin, die die *trias harmonica* in der Theorie Stölzels spielt.⁷⁹ Dort wird aber ebenfalls gezeigt, dass Stölzel die Vielfalt an Begriffen, die in anderen Quellen vorhanden ist jeweils zu einer feinen Differenzierung der bezeichneten Phänomene nutzt.⁸⁰

Es wäre legitim, sich die Frage zu stellen, was die *trias harmonica* vom rameauschen Akkordbegriff unterscheidet, und ob sie nicht den direkten Ursprung von Rameaus *accord parfait* darstellt. Um diese Fragestellung zu klären, ist es aber nötig, sich zuerst der rameauschen Definition von *accord* zu widmen.

3. *accord* bei Rameau und Rezeption seines Akkordbegriffs

3. a. Schwierigkeit einer einheitlichen Definition bei Rameau

Die größte Herausforderung bei einer Beschäftigung mit der rameauschen Musiktheorie liegt in der Tatsache, dass eine einheitliche, standardisierte Rameau-Theorie schlichtweg nicht vorhanden ist. Die rameausche Theorie stellt viel mehr als ein System einen Entwicklungsprozess dar, der aber seit Anfang den Anspruch einer systematischen Theorie hat. Die zahlreichen Widersprüche, die sich beim Blick über die gesamten Schriften Rameaus ergeben, können außerdem auf einen ideologischen Wandel in der französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts zurückgeführt werden:⁸¹ Der rationalistische Cartesianismus, inspiriert von Descartes und seinem *Discours de la Méthode*, wird langsam von der empirischen Philosophie verdrängt, welche sich an Newton orientiert. Damián Calle fasst den Einfluss dieses philosophischen Wandels auf Rameaus eigenen Wandel in seiner Theorie folgendermaßen zusammen:

En un primer momento, Rameau se inspiró en el cartesianismo, pero luego, lentamente se vió seducido por las nuevas teorías y el nuevo paradigma empírico, por las que tomaría partido en sus futuros escritos.⁸²

79 Vogt 2018

80 Vogt 2018 68–69

81 Calle 2020, 28–35

82 «Zunächst ließ sich Rameau vom Cartesianismus inspirieren, doch dann wurde er allmählich zu den neuen Theorien und dem neuen empirischen Paradigma hingezogen, für das er in seinen späteren Schriften eintritt.» (Calle 2020, 35)

Ein gutes Beispiel für diesen Wandel in Rameaus Haltung – oder besser: für seinen lebenslangen Zwiespalt zwischen Cartesianismus und Empirismus – bietet Thomas Christensen, der die Entstehung des Begriffs des *corps sonore* verfolgt und untersucht.⁸³ In der ersten Darstellung des Prinzips des *corps sonore* in der *Génération harmonique* (1737) geht Rameau recht empirisch vor und untermauert seine Aussagen immer wieder durch praktische Experimente.⁸⁴ Die spätere *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) hingegen, deren Text der Vorstellungsrede Rameaus vor der *Académie Royale des Sciences* entspricht und mit der er die «offizielle Approbation der *Académie*» für seine Erfindung des Prinzip des *corps sonore* erhalten sollte,⁸⁵ ist ein rein wissenschaftlicher Text und zeigt eine bestimmte Rückkehr zu den Prinzipien des Cartesianismus:

For now it is appropriate to emphasize that no publication of Rameau's was as blatantly a *scientific* text as the *Démonstration*. Even the *Génération harmonique*, for all its experimental apparatus, was still largely a practical work, containing as it does a lengthy chapter on the rules of composition (Chapter 18). There is nothing in the *Démonstration*, however, that can be considered as remotely practical.⁸⁶

Diese widerspruchsvolle Seite Rameaus zeigt sich aber auch an seiner (fehlenden) Definition eines so essenziellen Begriffs wie demjenigen des *accord*. Auch wenn das Konzept des Akkords eine solche zentrale Rolle in seinem musiktheoretischem System spielt, legt er nicht allzu viel Wert darauf, den Begriff *accord* überhaupt präzise zu definieren. In dem *Traité de l'Harmonie* (1722) ist er zwar omnipräsent, jedoch ohne eindeutig definiert zu werden. Das, was am nächsten an eine Definition herankommt, könnte diese Aussage in dem dem *Traité* vorausgehenden Glossar darstellen:

83 Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 (Paperback Edition, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 4, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 133–168)

84 Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris: Prault fils 1737

85 Christensen 2004, 160

86 Christensen 2004, 161

Il n'y a qu'un seul *Accord* dont les autres proviennent, ils peuvent-tous se réduire en une division par Tierces, au moyen du Renversement [...] Le principe de tous les *Accords* reside dans un son unique.[...] Il n'y a que l'Accord parfait et celui de la Septième.⁸⁷

Damit sind schon einige Schlüsselideen des rameauschen Akkordbegriffs geklärt: Ein Akkord ist nicht ausschließlich ein haptisches Erlebnis (der *accord*, der in der rechten Hand gegriffen wird) sondern auch gleich der Ursprung anderer Zusammenklänge, was auf die später wesentliche Idee der Ableitung schon hinweist. Dennoch werden im rameauschen Akkordverständnis nicht einzig Zusammenklänge aus einem «*accord fondamental*» abgeleitet, sondern das Ableitungsprinzip wird spätestens ab der *Génération harmonique* auf den *accord* selbst übertragen: mit der Idee des *corps sonore*, die das Prinzip der Akkordgenerierung auf den *son fondamental* anwendet und die Entstehung des Akkordes durch die Existenz der harmonischen Obertöne des *son fondamental* erklärt.

Wirft man einen Blick in spätere Kapitel des *Traité de l'Harmonie*, klärt sich allmählich Rameaus Akkordbegriff. Als Idee eines Akkordes ist für ihn «*l'union des deux Tierces*», die Verbindung von zwei Terzen, aus der die Quinte besteht, wesentlich.⁸⁸ Damit wäre eine direkte Analogie zur *trias harmonica*-Theorie vorhanden. Bei Rameau ist allerdings ausschließlich die reine Quinte gemeint; diese Einstellung stellt einen wesentlichen Unterschied zur *trias harmonica*-Theorie dar, denn die *triades anarmonicæ* waren ja, wie im vorherigen Kapitel beschrieben, ein fester Bestandteil von der Theorie Lippius'.

Im *Nouveau Système de musique théorique* (1726) befindet sich eine etwas klarere Definition:

On appelle Accord l'union de trois ou quatre Sons differents. L'ordre que ces trois ou quatre Sons doivent tenir entr'eux se borne dans son origine à une division par Tierces; c'est à dire qu'ils doivent être arrangez à la distance d'une Tierce les uns des autres.⁸⁹

87 «Es gibt nur einen einzigen Akkord, von dem alle anderen abstammen, und sie können alle durch Umkehrung auf eine Teilung durch Terzen reduziert werden [...] Das Prinzip aller Akkorde liegt in einem einzigen Ton.[...] Es gibt nur den perfekten Akkord und den der Septime.» (Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard 1722, ix)

88 «Il n'y a point d'Accord complet sans la Quinte, ni par consequent sans l'union des deux Tierces qui la composent» («Es gibt keinen vollständigen Akkord ohne die Quinte und folglich auch nicht ohne die Vereinigung der beiden Terzen, aus denen sie sich zusammensetzt.»), Rameau 1722, 30)

89 «Man bezeichnet die Verbindung von drei oder vier verschiedenen Tönen als Akkord. Die Reihenfolge, in der diese drei oder vier Töne zueinander stehen müssen, beschränkt sich in ihrem Ursprung auf eine Teilung nach Terzen, d.h. sie müssen im Abstand von eine Terz angeordnet sein.» (Jean-Philippe Rameau,

Der *Plan abrégé* (1730) bietet einige Einsichten zu Schlüsselbegriffen, die bei der Forschungsarbeit zur Rameauschen Theorie unvermeidlich sind, wie beispielsweise, diejenige der *succession*, der *mécanique des doigts*, des *progrès obligé*, oder der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen *accord consonant* und *accord dissonant*, welche Rameau im Laufe seines Lebens nie aufgeben wird:

Un Accord est primitivement l'assemblage de plusieurs sons disposés par 3es [tierces]. Il n'y a que deux Accords ; le Consonant et le Dissonant.⁹⁰

In der *Carte Générale de la Basse Fondamentale*, die ein Jahr später als der *Plan abrégé* erschien, stellt Rameau auf einmal neben den Dreiklang und den Dominantseptakkord zwei weitere Akkorde, die zu den *quatre accords fondamentaux du Mode* (vier Hauptakkorde des Modus) werden:⁹¹ der *accord parfait* (Dreiklang mit reiner Quinte), der *accord sensible* (Dominantseptakkord), der *accord de la seconde* (leitereigener Vierklang der zweiten Stufe eines gegebenen *mode*) und der *accord de septième diminuée* (verminderter Septakkord). Bemerkenswert ist dort die Idee, jeden Akkord auf die *Note tonique* zu beziehen und somit innerhalb des Modus‘ einzuordnen.

In der späteren *Génération harmonique* (1737) gewinnt der Akkordbegriff außerdem auf einmal eine empirische Eigenschaft:

[...] l'Expérience journaliere que nous en faisons d'ailleurs dans l'Accord appelé *Parfait*, ou *Naturel*, et qui est justement composé des trois Sons différens {ut./1. sol./1/3 mi./1/5} doit y mettre le comble, puisque c'est l'Accord qui nous affecte le plus agréablement, auquel tendent tous nos desirs, et après lequel nous ne souhaitons plus rien.⁹²

Nouveau Systême de musique théorique, Paris: Ballard 1726, 4)

90 «Ein Akkord ist ursprünglich die Zusammenstellung von mehreren Tönen, die nach Terzen angeordnet sind. Es gibt nur zwei Akkorde: den Konsonanten und den Dissonanten.» (Jean-Philippe Rameau, *Plan abrégé d'une Méthode d'accompagnement pour le Clavecin*, in: *Mercure de France*, März 1730, 490)

91 Holtmeier 2017b, 174

92 «[...] Die tägliche Erfahrung [dass der Ton der Resonanz seiner Obertöne bedarf, damit er wahrgenommen werden kann] die wir mit dem sogenannten perfekten oder natürlichen Akkord machen, der aus den drei verschiedenen Tönen {c./1. g./1/3 e./1/5} besteht, sollte es auf die Spitze treiben, da dies der Akkord ist, der auf uns die angenehmste Wirkung hat, auf den alle unsere Wünsche gerichtet sind und nach dem wir uns nichts mehr wünschen.» (Rameau 1737, 27–28)

Gleichzeitig ist in dieser Schrift eine gewisse Verwirrung in Bezug auf die Verwendung von *accord* zu bemerken: Rameau benutzt das Wort im Verlauf des ganzen Traktates sowohl mit der Bedeutung von «Akkord» als auch für «Stimmung» oder sogar «Übereinstimmung».

Etwas knapper fällt schließlich die *accord*-Definition aus, wie sie im späteren *Code de musique* (1760) zu finden ist:⁹³

L'harmonie se distingue sous le nom d'accord: il n'y en a fondamentalement que deux, un consonant et un dissonant. L'accord fondamental consonant s'appelle parfait, et consiste dans trois notes à une tierce l'une de l'autre, comme sol, si, ré; et le dissonant consiste dans une tierce de plus, ainsi, sol, si, ré, fa, et s'appelle accord de septième [...].

Auffällig bei dem rameauschen Akkordbegriff in Vergleich zur *trias harmonica*-Tradition ist die Aufnahme des Septakkordes und somit der Vierklänge unter dem, was mit Akkord gemeint ist: Obwohl die *trias musica* ja dissonante Dreiklänge anerkannte (die *trias deficiens* und die *trias superflua*), wurden sie nicht gleichgestellt.⁹⁴ Der Septakkord hingegen ist für Rameau von großer Bedeutung, da er für das Konzept des *progrès obligé* notwendig ist.

3. b. *accord* und *progrès obligé*

Paradoxerweise wurde Rameaus Theorie oft als eine Lehre der Vertikalität verstanden. Doch bildet die Idee der harmonischen Fortschreitungen (akso ein Phänomen musikalischer Horizontalität) einen wichtigen Bestandteil davon.

Die Theorie einer harmonischen Prozessualität, wie sie im *Traité de l'Harmonie* vorhanden war (jene Lehre, die Holtmeier als «autonome Kadenzlehre» bezeichnet),⁹⁵ wird noch 1751 von Jean-Jacques Rousseau bei seiner Definition der Kadenz übernommen und vertreten:

93 «Die Harmonie wird als Akkord bezeichnet: Es gibt grundsätzlich nur zwei Akkorde, einen Konsonanten und einen Dissonanten. Der konsonante Grundakkord wird vollkommen genannt und besteht aus drei Noten, die eine Terz voneinander entfernt sind, wie g, h, d; der dissonante besteht aus einer weiteren Terz, also g, h, d, f, und wird Septakkord genannt [...].» (Jean-Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Paris: L'Imprimerie royale 1760, 25)

94 Siehe Punkt I. 2. b. auf S. 12.

95 Holtmeier 2017b, 171

[...] tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de cadence. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences.⁹⁶

Obwohl diese «autonome Kadenzlehre», wie Rousseaus Worte sinngemäß belegen, nach Rameaus Tod immer noch eine gängige Denkweise waren, löst sie sich allmählich in seinen späteren Schriften auf, um der Idee des *progrès obligé* (Zwangsfortschreitung) mehr und mehr Raum zu geben.⁹⁷ Damit ist hier der Gedanke gemeint, dass die Dissonanz der Septime durch ihre Präsenz die Fortschreitung beeinflusst und sogar «zwingt» (*oblige*). Somit gewinnt diese Dissonanz, die beim *Traité de l'Harmonie* noch ein Zusatz war, eine gewisse Relevanz: Ohne sie gibt es keinen *progrès*, keine Fortschreitung mehr. Im *Traité* stellte Rameau den *Accord parfait* noch dem *accord de la Septième* als übergeordnet dar, weil er aus der Teilung der Saite entsteht, und der Septakkord als eine ästhetische Veränderung des ersten:

En un mot, l'Accord parfait étant le premier et le seul qui se forme de la division de la corde, doit être aussi le seul qui convienne à chaque Son de cette Basse fondamentale; et si l'accord de la Septième ne peut en être excepté, ce n'est pas à dire que la Tierce ajoutée à un accord parfait, dont celui de la Septième est formé, ne pût être retranchée des accords, sans alterer pour cela la perfection de l'Harmonie; mais la diversité que cet accord y cause en y introduisant une certaine amertume, qui relève en même temps la douceur de l'accord parfait, doit nous le faire souhaiter, bien loin de le rejeter, ne pouvant nous dispenser pour lors de la mettre au nombre des accords fondamentaux, puisqu'il ne détruit point le principe qui subsiste toujours dans le Son grave de l'Accord parfait.⁹⁸

96 «[...] jeder Übergang von einem dissonanten Akkord zu einem beliebigen Akkord; denn aus einem dissonanten Akkord kann man nur durch einen Kadenzvorgang herauskommen. Da nun jede harmonische Phrase notwendigerweise durch ausgesprochene oder angedeutete Dissonanzen verbunden ist, folgt daraus, dass die gesamte Harmonie eigentlich nur eine Folge von Kadenzen ist.» (Jean-Jacques Rousseau, Artikel «Cadence», in: Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (Hgg.) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 2. Band, 512-515, Paris 1751)

97 Holtmeier 2017b, 171

98 «In einem Wort: Da der vollkommene Akkord der erste und einzige ist, der aus der Teilung der Saite entsteht, muss er auch der einzige sein, der für jeden Ton dieses Fundamentalbasses geeignet ist; und wenn der Akkord der Septime nicht davon ausgenommen werden kann, heißt das nicht, dass die Terz, die zu einem vollkommenen Akkord hinzugefügt wird, aus dem der Akkord der Septime besteht, nicht aus den Akkorden herausgenommen werden könnte, ohne die Vollkommenheit der Harmonie zu verändern;

Wird diesem obigen Zitat folgendes aus dem *Nouveau Système* gegenübergestellt, so wird klar, dass die Septime als «Ursprung aller Dissonanzen» zu einem notwendigen Element der harmonischen Fortschreitung geworden ist:

Je fais voir pour lors que la Melodie et l'Harmonie nous sont naturelles. Que la Melodie naît de l'Harmonie. Que la Dissonance est necessaire pour entretenir dans chaque Modulation la même liaison qu'on remarque dans chaque phrase d'un discours, et même pour y conserver aux Consonances leur progrès le plus naturel. Que la Septième est la seule Dissonance Harmonique.⁹⁹

In dem oben schon erwähnten Aufsatz stellt Holtmeier die akkordische Theorie Rameaus mithilfe der Vorstellung von drei unterschiedlichen Ebenen dar,¹⁰⁰ so wie sie schon im *Traité de l'Harmonie* «relativ unvermittelt nebeneinander» stehen:¹⁰¹ die schon erwähnte Kadenzverknüpfungslehre, die *Règle de l'octave* sowie der sogenannte *enchaînement des dominantes* (auch: *règle des septièmes*),¹⁰² welcher als Synonym für Quintfall verstanden werden kann. Somit wird die Problematik des Dreiklanges, die Rameau in seiner Erklärung der Akkordfortschreitungen findet, klar: Obwohl der Dreiklang als ein «dominierendes und hierarchisch übergeordnetes Prinzip» im *Traité de l'Harmonie* erscheint,¹⁰³ müssen bei den Fortschreitungen die konsonanten Akkorde zu dissonanten erklärt werden. Dies wird durch das Prinzip der «*dissonance sous-entendue*» möglich: eine Dissonanz, die nicht wirklich erklingt, sondern «unterschwellig mitgehört werden» muss.¹⁰⁴

Aber die Verschiedenheit, die dieser Akkord verursacht, indem er eine gewisse Bitterkeit einführt, die gleichzeitig die Süße des vollkommenen Akkordes erhöht, sollte uns dazu veranlassen, ihn zu wünschen, weit davon entfernt, ihn zu verwerfen, und wir können uns daher nicht davon befreien, ihn unter die Grundakkorde zu zählen, da er das Prinzip nicht zerstört, das immer im tiefen Ton des vollkommenen Akkordes bleibt.» (Rameau 1722, 52)

99 «Ich zeige daher, dass Melodie und Harmonie für uns natürlich sind. Dass die Melodie aus der Harmonie entsteht. Dass die Dissonanz notwendig ist, um in jeder Modulation die gleiche Verbindung aufrechtzuerhalten, die man in jedem Satz einer Rede bemerkt, und sogar um den Konsonanzen ihren natürlichsten Fortschritt zu erhalten. Dass die Septime die einzige harmonische Dissonanz ist.» (Rameau 1726, vi)

100 Holtmeier 2017b, 172

101 Ebd., 172

102 «Verkettung der Dominanten» oder «Regel der Septimen».

103 Holtmeier 2017b, 173

104 Ebd., 173

Ebenfalls wesentlich für das Verständnis ist die Idee der *trois successions fondamentales*, die aus der Unterscheidung zwischen konsonanten und dissonanten Akkorden entsteht:

Pour ce qui est de la succession des Accords, il est clair qu'étant tous consonans ou dissonans, elle ne peut consister que dans celle des consonans entre eux, des dissonans entre eux, et des consonans mêlés avec les dissonans.¹⁰⁵

Rameaus Akkordtheorie ist letztendlich eine Dynamisierungstheorie: Obwohl der vertikale Aufbau der Akkorde suggerieren kann, die rameausche Theorie sei eine Theorie der Vertikalität, scheint sie bei genauerem Studium seiner Schriften ganz im Gegenteil ein Ansatz zu sein, der die horizontalen Dynamiken mit der *harmonie*, mit der Idee des Akkords zu vereinbaren versucht. Dies geschieht durch einer Übertragung des Dissonanzkonzepts auf die Akkorde sowie durch eine komplexe Akkordsystematik, die auch den Anspruch hat, sich in eine Tonart zu integrieren.¹⁰⁶

Diese Theorie wurde jedoch nicht von jedem Theoretiker gleich in ihrer Komplexität verstanden und übernommen. Inwiefern die verschiedenen Elemente, die aus dem rameauschen Akkordbegriff in den obigen Zeilen knapp dargestellt wurden, in der zeitgenössischen Theorie sowie in der Theorie der nächsten Generation aufgenommen wurde, wird im letzten Kapitel untersucht.

3. c. Akkordbegriff in der Rameau-Rezeption

Rameaus Theorie erfreute sich breiter Rezeption, die allerdings sehr verschieden ausfiel. Dies zeigt sich auch daran, wie differenziert das rameausche Akkordverständnis in den zeitgenössischen Quellen, die sich auf Rameau beriefen, fortgeführt wurde. Jean-Claire Vançon fasst es gut zusammen:

Si la lecture des traités d'harmonie publiés en France entre 1764 et 1809 confirme la prophétie de Charles-Henri de Blainville – qui prévoit en 1767 que le *Traité de l'harmonie* 'servira toujours de base à tous ceux qui pourront écrire après lui en ce genre'

105 «Was die Akkordfolge, die *succession des accords* anbelangt, so ist klar, dass sie, da es nur konsonante und dissonante Akkorde gibt, nur aus jener der konsonanten Akkorde untereinander, der dissonanten Akkorde untereinander und der *succession* bestehen kann, in der sich konsonante und dissonante Akkorde mischen.» (Rameau 1730, 495, Übersetzung L. Holtmeier)

106 Holtmeier 2017b, 175

–, elle vérifie également l’assertion de Lucien Chevaillier – pour qui ‘le système raméen ne fut presque jamais accepté dans son ensemble et chacun de ses plus chauds partisans ne manqua pas d’y imprimer sa marque personnelle’¹⁰⁷

Um den Überblick in diesem Kapitel zu gewährleisten, werden im folgenden nur die Werke einer Auswahl von Autoren betrachtet, die der rameauschen Theorie nahe standen – entweder indem sie sich darauf direkt oder indirekt bezogen haben: Jean le Rond D’Alembert (*Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, 1752), Michel Corrette (*Prototypes* 1754), Jean-Laurent Béthizy (*Exposition de la théorie et de la pratique* 1754, 2. Auflage 1764), und schließlich Pierre-Joseph Roussier (*Traité des accords*, 1764).

Viele der implizit oder explizit von Rameau beeinflussten musiktheoretischen Veröffentlichungen weisen einen ähnlichen Gebrauch des *accord*-Begriffs auf, wie er in den zwei vorigen Abschnitten definiert wurde. So wird die Unterscheidung von zwei *accords fondamentaux* zwischen *consonant* oder *parfait* und *dissonant* weiterhin geführt, wie bei Michel Corette in den *Prototypes* gleich zu Beginn zu lesen ist:

Combien y a t-il d’accords primitifs? - Deux. L’accord parfait et l’accord dissonant, par la combinaison desquels on trouve tous les autres.¹⁰⁸

D’Alembert liefert mit seinen *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* eine Zusammenfassung der rameauschen Musiktheorie, die ihr zwar »Klarheit, Simplität und Systemcharakter« verschafft,¹⁰⁹ dennoch sind viele Facetten des vieldeutigen Akkordbegriffs von Rameau bei ihm schlicht nicht mehr vorhanden, so z. B. der

107 «Wenn die Lektüre der zwischen 1764 und 1809 in Frankreich veröffentlichten Harmonieabhandlungen die Prognose von Charles-Henri de Blainville bestätigt - der 1767 voraussagte, dass der *Traité de l’harmonie* ‘immer als Grundlage für alle dienen wird, die nach ihm in diesem Genre schreiben können’, so bestätigt sie auch die Behauptung von Lucien Chevaillier, für den ‘das rameausche System fast nie in seiner Gesamtheit akzeptiert wurde und jeder seiner glühendsten Anhänger nicht versäumte, ihm seinen persönlichen Stempel aufzudrücken’.» (Jean-Claire Vançon, «Après Rameau, avec lui et contre lui : théoriser la musique en France entre 1764 et 1809», in: *Revue de la BNF* 46/1 (2014), 33–40)

108 «Wie viele ursprüngliche Akkorde gibt es? - Zwei. Der perfekte und der dissonante Akkord, durch deren Kombination man alle anderen Akkorde findet. (Michel Corette, *Prototypes contenant des leçons d’accompagnement*, Paris: [Selbstverlag] 1754, 1)

109 Kolb 2016, 185

progrès obligé oder die Idee einer Systematik der *successions*. Dafür sind das Prinzip des *corps sonore*, oder die Idee, die Harmonie sei eine «*progression d'accords*»¹¹⁰ sind bei ihm wieder als deutlich von Rameau beeinflusst zu erkennen.

In der Abhandlung von Béthizy ist die Rückkehr zu einem weiteren Verständnis von *accord* als Zweiklang auffällig: «*Deux sons suffisent pour former un accord.*».¹¹¹ Dagegen übernimmt er Rameaus Idee des *corps sonore* um die Erzeugung des Dur-Dreiklages zu erklären, erkennt aber gleichzeitig, dass das Prinzip nicht ohne weiteres auf die Erzeugung des Moll-Dreiklages anwendbar ist.¹¹² Auch scheint das Ableitungsprinzip zur Erzeugung der Akkorde ebenfalls bei ihm vorhanden zu sein:

«L'accord parfait majeur et l'accord parfait mineur sont les deux sources d'où dérivent tous les autres accords.»¹¹³

Pierre-Joseph Roussiers *Traité des Accords* nimmt im Verhältnis zum Akkordbegriff der anderen Theoretiker, welche ihre Abhandlungen in direkter Anlehnung an Rameaus System verfasst haben, schließlich einen besonderen Platz ein: Während bei seinen Zeitgenossen der Akkordbegriff immer eine relativ wichtige Rolle gespielt hat, hatte noch keiner diesen selben Begriff so zentral in seinem theoretischen Denken platziert. Welche Folgen diese Einstellung Roussiers hatte, wird im kommenden Teil untersucht.

110 «Akkordfortschreiten»

111 «zwei Töne reichen aus, um einen *accord* zu bilden» (Jean-Laurent Béthizy, *Exposition de la théorie et de la pratique* 2. Auflage 1764, 58)

112 Ebd., 70 sowie 74

113 «L'accord parfait majeur et l'accord parfait mineur sont les deux sources d'où dérivent tous les autres accords.» («Der perfekte Dur-Akkord und der perfekte Moll-Akkord sind die beiden Quellen, aus denen sich alle anderen Akkorde ableiten», Béthizy 1764, 76)

II. ZUM *TRAITÉ DES ACCORDS* VON ROUSSIER

1. Allgemeines zum *Traité*

Pierre-Joseph Roussiers *Traité des Accords et de leur Succession, selon le système de la Basse-fondamentale* (ab hier: *Traité*) wurde gleich in seinem Erscheinungsjahr 1764 sowohl in Paris als auch in Lyon mehrmals aufgelegt.¹¹⁴ Dies zeugt von einer erfolgreichen Rezeption, die gleichzeitig eine auffällige Diskrepanz zur heutigen nur geringen Bekanntheit Roussiers bildet. Auch in Lyon war die Nachfrage nach Exemplaren des *Traité* groß, wie Roussier selbst in einer späteren Schrift anmerkt:

Pendant un assez long séjour à Lyon j'ai été obligé d'en faire souvent des copies manuscrites pour différentes personnes qui y attachoient un certain mérite [...]¹¹⁵

Dass Roussiers *Traité* ausgerechnet 1764, im Todesjahr Jean-Philippe Rameaus, erschien, mag ein historischer Zufall sein, dennoch trägt dieser Zufall eine bestimmte Symbolik mit sich. Der *Traité* enthält nämlich weitgehende und deutliche Bezüge zu Rameaus damals weit verbreiteten musiktheoretischen Schriften. So enthält z. B. bereits der Titel eine implizite Referenz auf die rameausche Theorie («*selon le système de la Basse-fondamentale*»). Auch die Systematik, an die sich Roussier für die Darstellung seiner musiktheoretische Gedanken orientiert, ist dem rameauschen System entliehen bzw. aus den von ihm formulierten Prinzipien der Harmonielehre weiterentwickelt. Dieser Bezug ist spätestens ab den abschließenden Zeilen des Vorwortes unverkennbar:

La découverte de Monsieur Rameau est sans contredit l'unique raisonnable qu'on ait encore faite pour ranger en un système lié tout ce qu'une expérience aveugle avoit appris jusqu'à présent au Musicien; cela suffit sans doute pour qu'on doive applaudir à cette

114 So sind mir im Laufe meiner Arbeit Exemplare des *Traité* begegnet, die von folgenden Verlegern herausgebracht worden sind: Bailleux (Paris 1764), Duchesne (Paris 1764), Dessain (Paris 1764), Bruyset (Lyon 1764)

115 «Während eines ziemlich langen Aufenthaltes in Lyon musste ich oft handschriftliche Kopien davon [vom Traktat] für verschiedene Personen fertigen, die ihn hoch schätzten» (Roussier, Pierre-Joseph: *Observations sur différens points d'harmonie*, Genf: Bailleux 1765, 105)

découverte. En un mot, depuis plusieurs siècles, L'Harmonie erroit sans Principes; c'est de nos jours, c'est parmi Nous, qu'un de Nos compatriotes lui en a trouvé [...]. Peut-être découvrira-t-on dans la suite d'autres Principes plus certains et plus généraux; mais dans ce cas, l'Harmonie n'en restera pas moins redevable à Monsieur Rameau.¹¹⁶

In den späteren *Observations sur différens points d'harmonie* ist dieselbe Referenz zu erkennen:¹¹⁷

J'ai adopté le systême de M. Rameau ; mais je n'ai point adopté tout ce qu'a écrit M. Rameau. J'ai cru, en suivant seulement son systême, être en droit de rejeter les conséquences qui y sont étrangères, et encore plus celles qui y sont opposées. Aussi le morceau qui m'a retenu le plus long-temps, lors de mon travail, c'est le frontispice.¹¹⁸

Der *Traité* ist als Lehrwerk konzipiert. Dabei rutscht der Begriff *accord* aber im Vergleich zu anderen zeitgenössischen musiktheoretischen Traktaten untypischerweise in den Mittelpunkt, wie schon sein Titel verrät. Obwohl der *accord* in allen Schriften Rameaus eine wesentliche Rolle spielt, ist er als Begriff bei ihm noch nicht zum Titel erhoben worden und auch in keiner seiner Abhandlungen so offensichtlich zum zentralen Studienobjekt geworden wie bei Roussier. Der *Traité* wird 1775 um eine weitere Schrift ergänzt, die Roussier unter dem Titel *L'Harmonie pratique* publiziert.¹¹⁹ Diese enthält Notenbeispiele zu den zweiten und dritten Teilen des *Traité*. Zusammen mit der 1765 in Genf gedruckten Abhandlung *Observations sur*

116 «Die Entdeckung des Herrn Rameau ist zweifellos die einzig vernünftige, die man bisher gemacht hat, um alles, was blinde Erfahrung den Musiker bisher gelehrt hat, in ein zusammenhängendes System einzuordnen; das reicht wahrscheinlich aus, um diese Entdeckung zu würdigen. In einem Wort irrte seit mehreren Jahrhunderten die Harmonie ohne Prinzipien umher; und erst in unseren Tagen, unter uns, hat einer unserer Landsleute ein solches gefunden [...]. Vielleicht wird man in der Zukunft andere, sicherere und allgemeinere Prinzipien entdecken; aber in diesem Fall wird die Harmonie Herrn Rameau nicht weniger zu Dank verpflichtet bleiben.» (Roussier 1764, xxvii–xxviii)

117 Der Druck der *Observations* gibt fälschlicherweise 1755 als Erscheinungsjahr an (fast 11 Jahre früher als der *Traité*). Osborne datiert das Werk auf 1765, was hier übernommen wurde.

118 «Ich habe das System von Herrn Rameau übernommen; aber ich habe nicht alles übernommen, was Herr Rameau geschrieben hat. Ich war der Meinung, dass ich, indem ich nur seinem System folgte, das Recht habe, die Konsequenzen, die ihm fremd sind, abzulehnen, und noch mehr die, die ihm entgegenstehen. Das Stück, das mich bei meiner Arbeit am längsten aufgehalten hat, ist das Frontispiz.» (Roussier 1765)

119 Pierre-Joseph Roussier, *L'Harmonie pratique*, Paris: Bailleux 1775

différens points d'harmonie,¹²⁰ in welcher es um die detaillierte Erklärung verschiedenster Punkte aus dem *Traité* sowie um dessen Verteidigung gegenüber der zeitgenössischen Kritik geht, bilden diese drei Schriften den Kern von Roussiers musiktheoretischem Werk.

Die Rezeption der von Roussier entwickelten theoretischen Ansätze fiel nicht immer positiv aus. So äußerte sich François-Joseph Fétis mehrfach vehement negativ über seine Person:

La France vit éclore presque dans le même temps ceux [les systèmes de théorie] de Baillièrre, de Jamard, de l'abbé Roussier et beaucoup d'autres qui sont maintenant ignorés et qui méritent de l'être.¹²¹

In der später erschienenen Schrift mit dem Titel *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* zeigt Fétis jedoch eine etwas positivere Sicht auf Roussiers Werk:¹²² Er erkennt die Neuartigkeit seines Ansatzes an, welcher die *succession des accords* in den Vordergrund stellt, und geht sogar so weit, in ihm «viel mehr *esprit de méthode* [Geist der Methode] als [bei] dem Erfinder des Systems [Rameau]» zu erkennen. Auch weiß er Roussiers visionäre Ideen zu schätzen, wie z. B. beim Gebrauch des übermäßigen Sextakkordes. Fétis' positive Äußerungen sind jedoch stets überschattet von der Abwertung von Roussiers mangelhafter Ausbildung und dessen fehlenden musikalischen Fähigkeiten – ein Kritikpunkt, der allgemein in der Rezeption sehr verbreitet war, wie folgende Passage aus dem *Dictionnaire historique des musiciens* von Choron und Fayolle (1810) zeigt:

Cet homme, qui à l'âge de vingt-cinq ans ne connaissait pas une note de musique [...] incapable de lire une ligne de musique, d'imaginer la moindre phrase de mélodie, de placer sous un trait de chant une basse convenable, et d'écrire correctement deux mesures d'harmonie [...] également étranger à la physique et à la géométrie, et sachant tout au plus les premières règles de l'arithmétique [...] ¹²³

120 Roussier 1765

121 «In Frankreich erblühten fast zur gleichen Zeit diejenigen [Theoriesysteme] von Baillièrre, Jamard, Abbé Roussier und vielen anderen, die heute nicht mehr beachtet werden – was sie auch verdienen» (Fétis 1834, 75)

122 François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Maurice Schlesinger 1844, 212–213

123 «Dieser Mann, der im Alter von fünfundzwanzig Jahren keine einzige Musiknote kannte [...] unfähig, eine Notenzeile zu lesen, sich auch nur die kleinste Phrase einer Melodie vorzustellen, unter eine Melodie

Auch der dritte Teil des *Traité* sowie die späteren Abhandlungen Roussiers stoßen bei Fétis wieder auf Kritik: Die im dritten Teil vorgestellten *nouveaux accords* werden zunächst als «*inconnus jusqu'alors*» («bisher unbekannt»), einige Zeilen später sogar als «*harmonies intolérables*» («unerträgliche Harmonien») bezeichnet. Aus diesen Gründen bleibt Fétis in seiner Rezension insgesamt zurückhaltend.

Auch Jean-Jacques Rousseaus Rezeption der Schriften Roussiers an verschiedenen Stellen seines eigenen Werkes ist zwiespältige. Seine Kritik ist oft direkt und scharf, in einem Brief an Roussier ändert er allerdings seine Haltung ziemlich radikal und lobt ihn ausführlich:

J'ai eu depuis, (et j'en remercie la fortune) occasion de prendre une toute autre idée de vous, Monsieur: j'ai entendu parler avec tant de distinction de votre caractere, de vos moeurs, de votre savoir, et de votre modestie, que j'ai conçu pour vous une estime qui ajoute beaucoup au regret, que j'aurois même sans elle, de m'être trompée un instant sur votre compte. J'ajouterai avec le plus grand plaisir que, si comme le prétend l'auteur de l'Essai sur la musique, le Dictionnaire de cet art a besoin d'être refondu (ce que je ne puis admettre d'après son jugement, ni nier d'après le mien), je pense que vous êtes le seul de nos savans qui sachiez de quel ton il convient de relever les erreurs d'un grand homme; le seul dont l'envie ne dirige pas la critique; le seul enfin à qui l'honnêteté de ses intentions, et la supériorité de ses lumieres donnent le droit de perfectionner l'ouvrage de J. J. Rousseau, Je pense encore que, si vous tenez de la nature autant de goût, que l'étude vous a fait acquérir de connoissances, c'est grand dommage que vous vous soyez borné à écrire sur la musique.¹²⁴

einen passenden Bass zu setzen und zwei Takte Harmonie richtig zu schreiben [...] ebenso fremd in Physik und Geometrie und allenfalls mit den einfachsten Regeln der Arithmetik vertraut [...].» (Alexandre Choron und François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans... 2*, Paris: Valade 1810, 243–244)

124 «Ich habe seitdem (und ich danke dem Schicksal dafür) Gelegenheit gehabt, mir eine ganz andere Meinung über Sie zu machen. Ich habe so vornehm von Ihrem Charakter, Ihren Sitten, Ihrem Wissen und Ihrer Bescheidenheit sprechen hören, dass ich eine Hochachtung für Sie empfunden habe, die viel zu dem Bedauern beiträgt, das ich auch ohne sie hätte, wenn ich mich nur einen Augenblick über Sie geirrt hätte. Ich werde mit dem größten Vergnügen hinzufügen, dass, wenn, wie der Autor des *l'Essai sur la musique* behauptet, das *Dictionnaire* dieser Kunst einer Neufassung bedarf (was ich weder nach seinem Urteil zugeben noch nach meinem leugnen kann), ich glaube, dass Sie der einzige unserer Gelehrten sind, der weiß, in welchem Ton es angebracht ist, die Fehler eines großen Mannes aufzuzeigen; der einzige, dessen Kritik nicht von Neid geführt wird; der einzige, dem schließlich die Ehrlichkeit seiner Absichten und die

Jean-Benjamin Laborde (1734-1794) scheint dagegen derjenige zu sein, der sich entschieden und eindeutig «für Roussier einsetzt».¹²⁵ Er tut dies mit einer spürbaren Begeisterung, die aus seinen ungebremst positiven Worten über Roussier und sein Werk hervorgeht:

Roussier [...] est le Théoricien le plus étonnant qui ait jamais existé, et le seul qui ait connu de nos jours les véritables principes de la musique.¹²⁶

Der Eintrag zu Roussier in Labordes *Essai sur la Musique* liefert auch ein Indiz zur umfangreichen Rezeption des *Traité* in Frankreich: Laborde bezeichnet ihn ohne weiteres als «Klassiker».¹²⁷

Im nahen Ausland aber scheint Roussier zu Lebzeiten kaum Einfluss ausgeübt zu haben. Es finden sich lediglich einige Erwähnungen in englischsprachigen Quellen,¹²⁸ wie z. B. bei Charles Burney,¹²⁹ der Roussier auf seiner Reise durch Frankreich begegnet ist, oder den Eintrag in Bakers *A Biographical Dictionary of Musicians*, der jedoch eher musikwissenschaftlich angelegt sowie knapp gehalten ist und ausschließlich Roussiers wichtigsten Schriften auflistet.¹³⁰

2. Aufbau des *Traité*: eine Übersicht

Roussiers zentrale Schrift gliedert sich in drei Hauptabschnitte, denen ein ausführliches Vorwort sowie eine umfangreiche Einleitung vorangestellt sind, in der alle im Folgenden verwendeten Grundbegriffe erläutert werden.

Überlegenheit seiner Einsichten das Recht geben, das Werk von J. J. Rousseau zu verbessern. Ich denke außerdem, dass, wenn Sie von Natur aus so viel Geschmack haben, wie das Studium Sie an Kenntnissen hat gewinnen lassen, es sehr schade ist, dass Sie sich darauf beschränkt haben, über die Musik zu schreiben.» (Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. L'Abbé Roussier*, in: Collection complète des œuvres, Genève, 1780-1789, vol. 15, in-4°, 558)

125 «It is Jean-Benjamin Laborde [...] who champions M. Abbé Pierre-Joseph Roussier» (Osborne 1966, 7)

126 «Roussier [...] ist der erstaunlichste Theoretiker, der je gelebt hat, und der einzige, dem heutzutage die wahren Prinzipien der Musik bewusst sind.» (Laborde 1780, 678)

127 «Son *Traité* des accords est devenu un ouvrage classique» (Laborde 1780, 678)

128 Osborne 1966, 6

129 Osborne 1966, 18

130 Theodore Baker, *A Biographical Dictionary of Musicians*, New York: Schirmer 1900, 500

Im ersten Abschnitt werden die Akkorde nach einer an Rameau orientierten Systematik vorgestellt: Aus sogenannten «*accords fondamentaux*» (grundlegenden Akkorden) werden nacheinander alle anderen existierenden Akkorde durch verschiedene Prinzipien abgeleitet («*dérivés*») und «durchdekliniert» sowie das Phänomen der *suspension* vorgestellt. Im mittleren Abschnitt wird anschließend die sogenannte «*succession d'accords*» (Fortschreitung der Akkorde) behandelt. Mit diesem Ausdruck meint der Autor harmonische Phänomene, die ein moderner Theoretiker schlichtweg unter den Begriff von «Harmonielehre» zusammenfassen könnte: bestimmte typische Fortschreitungen und harmonische Muster. Dabei werden auch der Gebrauch einiger der zuvor dargestellten Akkorde zentral sowie die rameausche Idee des «*progrès obligé*» mit ins Spiel gebracht. Abschließend stellt Roussier im dritten und letzten Abschnitt «*quelques nouveaux accords*» (einige neue Akkorde) vor, die er als Inspiration für angehende Komponisten und Musiker rechtfertigt.

Somit weist der *Traité* eine gewisse Didaktik in seiner Struktur auf: Auch wenn mit den einfachsten und selbstverständlichsten Konzepten angefangen wird, wird die Theorie bis hin zu den komplexesten Akkorden entwickelt. Auffällig ist dabei auch, dass der erste Abschnitt über die Akkorde und die *suspensions* deutlich länger ist als die beiden anderen Abschnitte. Dies hängt aber auch unter anderem mit der geradezu pedantischen Systematik Roussiers zusammen, der für jeden Akkord minutiös jedes wissenwertes Detail aufzählt.

Nach dem ersten Teil wird der Text um eine Akkordtabelle unter dem Titel «*Méthode d'Accompagnement*» ergänzt, nach dem zweiten Abschnitt gibt es eine *Carte des Accords de Musique selon le système de la Basse-fondamentale*. *Méthode* und *Carte* sind bis auf ganz wenige Ausnahmen die einzigen Notenbeispiele im *Traité*. Jene Sparsamkeit an musikalischen Beispielen könnte erklären, warum eine auf den *Traité* bezogene Beispielsammlung wie *L'Harmonie pratique* einige Jahre später notwendig wurde.

3. Genaues Studium des *Traité*

3. a. Vorwort

Im Vorwort rechtfertigt Roussier seine Publikation mit der Behauptung, dass die «*harmonie pratique*» noch «im Allgemeinen ziemlich verkannt» sei.¹³¹ Da die Bedeutung von «*harmonie pratique*» nicht unmittelbar klar ist, definiert er sie gleich näher: Damit solle der Teil der Harmonielehre bezeichnet werden, «der die Akkorde, ihre Form, ihre Aufeinanderfolge betrifft».¹³² Dieses In-den-Mittelpunktstellen der Akkordlehre ist für die zeitgenössische Musiktheorie in Frankreich relativ einmalig: Viel verbreiteter sind die Lehre der *règle des octaves*, oder eine haptische Generalbasslehre, in der es jedoch kaum um die Entstehung, die Verwandtschaft oder die Ableitung der unterschiedlichen Griffakkorde geht. An dieser Stelle sei nur auf die hohe Anzahl von Abhandlungen im 18. Jahrhundert hingewiesen, die in direkter Anlehnung an Rameaus Werke erscheinen oder einen inhaltlichen Bezug auf sein Theoriesystem aufweisen, wie sie z. B. Fabian Kolb in einem kürzlich erschienenen Aufsatz auszugsweise auflistet.¹³³ Die meisten Schriften darunter sind bloße Lehren und Traktate des *Accompagnements*, und die allerwenigsten haben einen wirklich theoretisch-systematischen Anspruch.

Auch wenn die Akkordlehre im Allgemeinen eine zunehmend wichtige Rolle spielt, stellte noch kein Autor vor Roussier sie so dezidiert in den Vordergrund. Verwirrend und widersprüchlich mag die Tatsache einem modernen Leser vorkommen, dass Roussier eine an sich sehr systematisierte und theoretische Lehre als «*harmonie pratique*» bezeichnet. Es reicht, an Jean-François Dandrieus *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* zu denken, eine Abhandlung, die mit ihrem Reichtum an Notenbeispielen, welche dazu didaktisch nach einem Fortschreitungsprinzip angeordnet sind, im Vergleich zu Roussiers *Traité* viel praxisorientierten erscheint. In dem oben schon erwähnten Aufsatz bezeichnet Fabian Kolb den Ansatz Roussiers sogar als «'etymologisch'-taxonomische, kategorisierend-

131 «assez généralement ignorée» (Roussier 1764, vii)

132 «celle qui regarde les Accords, leur forme, leur succession» (Ebd., vii)

133 Kolb 2016

klassifikatorische Darreichung eines klar definierten Akkordfundus» und betrachtet sein *Traité* wie ein «quasi-lexikalisches Katalog- oder Nachschlagewerk».¹³⁴

Ausgangspunkt für die Verfassung des *Traité* scheint aber gerade Roussiers Wahrnehmung gewesen zu sein, dass die allgemeine musiktheoretische Ausbildung seiner Zeit mangelhaft war. So kritisiert er beispielsweise die «Unwissenheit» (*ignorance*) sowie die Verschwommenheit, an der viele seiner zeitgenössischen Musiker Gefallen zu finden scheinen.¹³⁵ Der *Traité* wird dagegen als eine Schrift präsentiert, in der es vor allem um Akkorde und die *succession des accords* gehen soll, und in der «jede Theorie und alles, was wesentlich zur Kunst der Komposition oder derjenigen des *Accompagnements* gehört» schlicht weggelassen wäre.¹³⁶ Die Bedeutung dieser Aussage ist nicht ganz klar aus Roussiers Zeilen herauszulesen und scheint widersprüchlich: Einerseits wehrt er sich «gegen die Theorie», andererseits erscheint aber gerade seine Publikation als besonders «theoriebelastet». Eine mögliche Deutung wäre, dass er sich genau gegen das wehren wollte, was der lebenslange Ehrgeiz Rameaus zu sein schien: seine *principes* äußerst wissenschaftlich zu belegen, was in Rameaus Schriften meist zu einer gewissen «*prolixity and obscurity*» (Weitschweifigkeit und Unklarheit) führte, über welche sich Rousseau selbst beklagte.¹³⁷

Wie auch immer man diese enigmatische Aussage deutet, das Ziel Roussiers scheint jedenfalls zu sein, einen direkten Weg zum Erlernen der Harmonielehre anzubieten, der Musiker nicht mehr durch seine Länge und Schwierigkeit abschreckt, sondern im Gegenteil durch die Abkürzung der *Basse-fondamentale* eine zeitsparende Aneignung der Regeln der Harmonielehre ermöglicht:

[...] j'ai pensé [...] qu'un pareil *Traité* pourroit rendre l'étude de l'Harmonie moins longue et sur-tout moins rebutante.¹³⁸

134 Ebd., 231 bzw. 227

135 Roussier 1764, vii–viii

136 «[...] un *Traité* particulier sur les Accords, où l'on supprimerait toute théorie et tout ce qui appartient essentiellement à l'Art de la Composition ou à celui de l'Accompagnement, et dans lequel on rassemblerait tout ce qui peut concerner la succession des accords [...]» (Ebd., x)

137 Christensen 2004, 22

138 «ich habe gedacht, dass ein solcher Traktat das Studium der Harmonielehre weniger lang und vor allem weniger abstoßend machen könnte» (Ebd., x–xi)

Roussiers Ansatz ist also in erster Linie ein didaktischer Ansatz der pädagogischen Reduktion. Dabei hat er aber das Ziel nicht aus den Augen verloren, auf ein kurz gehaltenes Prinzip (die *Basse-fondamentale* mitsamt ihrer Voraussetzungen) sein ganzes System aufzubauen.¹³⁹ Zugleich hat er auch den Anspruch, möglichst keinen Punkt außer Acht zu lassen.

Gleichzeitig sind aber auch gewisse Widersprüche in der Vorrede zu erkennen. So ist z. B. die Zielgruppe der Publikation nicht eindeutig: Auch wenn die Schrift sich an die «Liebhaber der Harmonielehre» richten soll,¹⁴⁰ ist eine deutliche Kritik an den mangelhaften Kenntnissen der Komponisten seiner Zeit zu erkennen – was wiederum impliziert, dass der *Traité* auch für solche Musiker von Nutzen sein könnte. Schließlich richtet sich der *Traité* also an jeden Amateur- oder Berufsmusiker, der sich in der Harmonielehre unterrichten möchte.

Roussier gibt sich schließlich auch als kritikbewusster Autor: In den vielen Fußnoten und Anmerkungen, die über den ganzen *Traité* verstreut sind, geht es ihm oft darum, seine Ansätze vor möglicher Kritik der Zeitgenossen zu verteidigen:

Quant au Public qui sera juge de cet Ouvrage, je dois le prévenir que mes idées n'étant pas toujours conformes à certaines opinions reçues, que même leur étant quelquefois opposées, j'ai été obligé d'attacher à ce Traité plusieurs Notes, dont j'ai fait servir les unes à ma justification, et les autres à l'instruction du Lecteur.¹⁴¹

139 Dieser Punkt wurde auch von seinen polemischen Kritikern kritisiert. Siehe dazu Choron/Fayolle 1810, 243: «*Il prit pour sa devise: 'La basse fondamentale, toute la basse fondamentale, rien que la basse fondamentale'*» («Sein Motto lautete: 'Die *basse fondamentale*, die ganze *basse fondamentale*, nichts als die *basse fondamentale*.'»)

140 «persuadé qu'il pourroit être utile aux amateurs de l'Harmonie [...]» (Roussier 1764, xii)

141 «Was das Publikum betrifft, das dieses Werk beurteilen wird, muss ich es darauf hinweisen, dass meine Ideen nicht immer mit bestimmten gängigen Meinungen übereinstimmen und ihnen manchmal sogar entgegengesetzt sind, so dass ich gezwungen war, dieser Abhandlung mehrere Anmerkungen beizufügen, von denen ich die einen zu meiner Rechtfertigung und die anderen zur Belehrung des Lesers dienen sollen.» (Ebd., xiv)

3. b. Einleitung des *Traité*

In der Einleitung zu seinem *Traité* liefert Roussier Definitionen für alle Grundbegriffe, die im weiteren Verlauf des Werkes verwendet werden. Diese sind meist in einer klaren Sprache formuliert, die dem didaktischen Ansatz der Schrift entspricht und sich deutlich von Rameaus Schreibstil unterscheidet.¹⁴²

Die definierten Begriffe sind teils von anderen, früheren Autoren oder Theorietraditionen schon bekannt, wie z. B. *intervalles* (Intervalle) sowie ihre Benennungen vom *unisson* (Einklang) bis zur *dixième* (Dezime), die *gamme* oder *échelle* (Skala oder Leiter), die Unterscheidung zwischen *intervalles simples* und *intervalles composés*, sowie die verschiedenen Arten von Intervallen (*majeur, mineur, superflüe, juste, diminuée*), ihre Umkehrung (*renversement des intervalles*), die Tonarten (*modes*) oder die *tons* und *demi-tons* (Ganz- und Halbtöne). Andere Begriffe dagegen stützen sich auf die rameausche Theorie, auf welche auch offen verwiesen wird, wie z. B. *accord, son fondamentale, son par supposition* oder noch *Basse-fondamentale*. Zum Schluss werden einige Begriffe, obwohl sie schon längst vorhanden sind, auf neue Weise definiert, so etwa das Begriffspaar *consonance* und *dissonance*, um ein Beispiel zu nennen.

Die Dissonanzdefinition von Roussier ist singulär: So ist ihm zufolge jedes Intervall dissonant, das aus zwei Tönen besteht, die in der Tonleiter aufeinanderfolgen.¹⁴³ Diese außergewöhnliche Definition birgt jedoch einige Problemen mit sich: Die Quarte scheint somit direkt als Konsonanz aufgefasst zu werden, und ebenso die *dissonance majeure* (die Sexte) als auch die *dissonance mineure* (die Septime) – Begriffe, die Roussier später einführt und aus der rameauschen Theorie stammen.¹⁴⁴

Richard Osborne löst die heikle Problematik der Septime folgendermaßen auf: Er deutet Roussierts Definition so, dass die entscheidende Dissonanz der Septime in einem Septakkord, die ja bei Rameau noch «*l'origine de toutes les Dissonances*» war,¹⁴⁵ nicht zum Grundton,

142 Dieser Punkt wird im Kapitel 5 dieses Teiles ausführlicher behandelt.

143 Roussier 1764, 5–6

144 Iordanou untersucht in seiner Dissertation mehrere Zeitgenossen Roussierts und stellt mehrmals eine ähnliche Dissonanzdefinition fest (Dubreuil 1767, Gauzargues 1797).

145 Rameau 1722, xx

sondern zu seiner Oktavverdoppelung gebildet wird.¹⁴⁶ So wird Roussiers Definition der Dissonanz erfüllt, und gleichzeitig können dem System Rameaus folgend Sexte und Septime weiterhin als *dissonance majeure* und *dissonance mineure* behandelt werden.

In den *Observations* wird Osbornes These bestätigt: Dort befindet sich gleich in der *Première Observation* eine ausführliche Aufklärung des Dissonanzbegriffs inklusive Beispiele.¹⁴⁷ Die Doppeldeutigkeit der Dissonanzdefinition Roussiers stellt sich dort zum ersten Mal heraus: Obwohl eine Dissonanz der Definition nach nur gebildet wird, wenn ein Intervall aus zwei Tönen besteht, die «in der Tonleiter direkt aufeinanderfolgen», ist damit nicht gemeint, dass die Sekunde als Intervall eine Dissonanz ist, sondern dass eine Dissonanz durch einen Sekundabstand zu einem der Akkordtöne gebildet wird. In der *Première Observation* heißt es dann: Die beiden einzig möglichen Dissonanzen in einem *accord parfait* werden jeweils zur Quinte und zum Oktavton gebildet, und das sind dann die Sexte oder die Septime. Entscheidend scheint es für Roussier zu sein, dass keine Dissonanz «doppelt dissonant», anders gesagt, gleichzeitig zu zwei Akkordtönen dissonant sein darf: Die Sekunde zum Grundton wäre z. B. gleichzeitig dissonant zum Terzton und fällt daher aus der Betrachtung heraus.



Abb. 1. Beispiel für Dissonanzen aus Roussiers *Observations*; die Noten mit Kreuzkopf bilden die jeweilige Dissonanz im Sinne Roussiers.

Ein anderes Beispiel für diese Erneuerung älterer Konzepte bilden die sogenannten *notes essentielles du mode*. Dieses Konzept taucht in zahlreichen früheren französischen Quellen auf, wie z. B. bei Denis Delair,¹⁴⁸ Marc-Antoine Charpentier,¹⁴⁹ Michel L’Affilard,¹⁵⁰ Charles

146 Osborne 1966, 39

147 Roussier 1765, 1–3

148 Delair 1690

149 Charpentier 1692

150 Michel L’Affilard, *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris: Ballard 1697 (2. Auflage)

Masson,¹⁵¹ oder noch Jean-Jacques Rousseau,¹⁵² dem jahrlangen Gegenspieler Rameaus. Sie werden dort teils auch als «*cordes essentielles*» bezeichnet.¹⁵³ Allerdings waren die *notes essentielles* bei diesen Autoren immer die *tonique*, *médiate* und *dominante*, anders gesagt: die erste, dritte und fünfte Stufe.

Als einziger spaltet Rousseau die Definition in seinem *Dictionnaire de Musique* auf. So nutzt er im Artikel über den *mode* noch die ältere Aufteilung der *cordes essentielles* auf *tonique*, *médiate* und *dominante*:

Les cordes essentielles au Mode sont au nombre de trois, et forment ensemble un Accord parfait: 1°. La Tonique, qui est la Corde fondamentale du Ton et du Mode. [...] 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. [...] 3°. Enfin la Médiate qui constitue proprement le Mode, et qui est à la Tierce de cette même Tonique.¹⁵⁴

Dagegen bezieht er sich aber - inklusive Autorangabe - auf Rameau im Artikel über *dissonance* aus demselben Werk:

Supposant qu'on connaisse les cordes essentielles du ton selon le système de Monsieur Rameau, savoir, dans le ton d'ut, la tonique ut, la dominante sol, et la sous-dominante fa [...]¹⁵⁵

Bei Roussier ist im Vergleich zu den Definitionen seiner Zeitgenossen die Wichtigkeit der *médiate* scheinbar komplett verschwunden: An ihre Stelle tritt die *sous-dominante*. Dieser wesentliche Unterschied betont erneut den Einfluss des rameauschen Systems auf Roussier: Bei Rameau spielte die *médiate* schon seit dem frühen *Traité de l'Harmonie* keine Rolle mehr, dagegen übernahm die *sous-dominante* eine zunehmend wichtigere Funktion.

151 Masson 1699

152 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris: Duchesne 1768

153 Die Orthographie ist hier umstritten: Manchmal wird *chordes*, manchmal *cordes* geschrieben. Der Einheitlichkeit wegen habe ich mich für die modernere Schreibweise entschieden.

154 «Es gibt drei Saiten, die für den Modus wesentlich sind und zusammen einen perfekten Akkord bilden: 1. Die Tonika ist die grundlegende Saite der Tonart und des Modus. [...] 2°. Die Dominante in der Quinte der Tonika. [...] 3°. Schließlich die Mediate, die den Modus bildet, und die sich auf der Terz der Tonika befindet.» (Rousseau 1768, 287)

155 «Angenommen, man kennt die wesentlichen Saiten der Tonart nach dem System von Monsieur Rameau, nämlich in der Tonart C die Tonika C, die Dominante G und die Subdominante F [...]» (Ebd., 157)

Roussier schließt die Einleitung des *Traité* mit einer Überlegung zur Bezeichnung der Stufen, welche laut ihm bisher verwirrend organisiert war, da die Theoretiker durch die Begriffe von *tonique*, *dominante* und *sous-dominante* für die Verwechslung des «Charakters» der Stufen mit ihrem «Platz in der Skala» gesorgt hätten.¹⁵⁶ Diese Thematik sowie eine genauere Erklärung, was Roussier mit «Charakter» gegenüber «Platz in der Skala» meint, wird allerdings später im Laufe des ersten Abschnittes des *Traité* klarer dargestellt, weshalb es hier auch nur erwähnt und erst bei Paragraph 3. c. ausführlicher behandelt werden soll.

3. c. Erster Abschnitt: die *Accords* und die *Suspensions*

Mit seiner erheblichen Länge (fast 90 Seiten gegenüber ca. 40 für den zweiten oder ca. 30 für den dritten Abschnitt) bildet der erste Abschnitt aus Roussiers *Traité* einen umfangreichen Studienkorpus, der außerdem fast ausschließlich aus Fließtexterklärungen besteht. Um den Überblick trotz dieser Länge zu bewahren, werden hier grundsätzliche theoretische Punkte, die im Original zwischen den Zeilen nur verstreut herauszulesen sind, thematisch angeordnet und besprochen. Gleichzeitig wird versucht, die Systematik des Abschnitts und dessen Inhalt knapp und übersichtlich darzustellen.

A. Doppeldeutigkeit des *accord*-Begriffs und *Règle de l'octave*

Bei der älteren Definition von *accord* wurde eine ähnliche haptische Bedeutung wie im deutschen Begriff von *Griff* mitgedacht. Diese Unterscheidung ist auch bei Roussier zwischen den Zeilen vorhanden. Die weiter vorhandene Doppeldeutigkeit des Begriffs wird beispielsweise in folgender Bemerkung zum *Accompagnement* (Begleitung) klar:

Quant à ce qui regarde les Accompagnateurs, ils n'ont qu'à laisser faire au Compositeur comme il l'entend, rien n'empêche qu'en accompagnant ils ne fassent toujours des accords complets.¹⁵⁷

An der Stelle am Ende der *Première partie*, an der er die Unterscheidung von zwei *Accompagnement*-Stilen thematisiert, ist besagte Doppeldeutigkeit zwischen dem *accord* im

156 Im Original «caractère» und «rang dans la gamme».

157 «Was die Begleiter betrifft, so sollen sie den Komponisten einfach machen lassen, wie er es für richtig hält, und nichts hindert sie daran, beim Begleiten immer vollständige Akkorde zu machen.» (Roussier 1764, 62)

Sinne von Drei- oder Vierklang und dem *accord* in einem haptischen Sinn von «Griff» erneut zu beobachten:

A l'égard de ceux qui accompagnent selon l'ancienne maniere, c'est-à-dire, à trois doigts de la main droite, si, pour acquérir l'habitude de trouver promptement les accords, ils veulent s'épargner une grande partie du tems qu'ils perdent à chercher chaque accord Dérivé par les intervalles qui le composent, ils n'ont qu'à se servir de la même Méthode, en observant seulement à l'égard des accords dissonans, de retrancher toujours, dans la main droite, l'octave de la note qu'ils touchent à la Basse.

In sich widersprüchlich mag folgende Aussage wirken, in welcher der Begriff *accord* in beiden unterschiedlichen Bedeutungen (Drei-/Vierklang und haptischer Akkord) innerhalb desselben Satzes verwendet wird:

Pour augmenter le petit nombre de Sons qui composent cet Accord, on y ajoute ordinairement, dans la pratique, l'octave du Son fondamental, comme on peut ajouter celle de sa Tierce, ou même celle de sa Quinte, sans qu'aucune de ces octaves puisse jamais être regardée comme partie essentielle et constitutive de l'Accord.¹⁵⁸

In einer Fußnote scheint außerdem Roussiers Haltung zur *Règle de l'octave* durch: Er kritisiert sie scharf, weil sie laut ihm die Auswahl der möglichen Harmonien oder Akkorde erheblich einschränkt:

Ces sortes de Regles ont d'abord un défaut essentiel: celui d'appauvrir l'Harmonie, en la restreignant à un petit nombre d'Accords, comme on peut s'en convaincre en jettant les yeux sur les Phrases monotones et les tournures ressemblantes qu'on trouve dans presque tous les Ouvrages composés d'après la Règle de l'Octave¹⁵⁹

In einer sehr ausführlichen Fußnote erläutert er außerdem seine Gründe:

158 «Um die geringe Anzahl von Tönen, aus denen der Akkord besteht, zu erhöhen, fügt man in der Praxis gewöhnlich die Oktave des Grundtons hinzu, wie man auch die Oktave der Terz oder sogar die der Quinte hinzufügen kann, ohne dass eine dieser Oktaven jemals als wesentlicher Bestandteil des Akkordes betrachtet werden kann.» (Ebd., 32)

159 «Diese Art von Regeln haben zunächst einen wesentlichen Fehler: Sie machen die Harmonie ärmer, indem sie sie auf eine kleine Anzahl von Akkorden beschränken, wie man sich davon überzeugen kann, wenn man einen Blick auf die monotonen Sätze und ähnlichen Wendungen wirft, die man in fast allen Werken findet, welche nach der Oktavregel verfasst wurden.» (Ebd., 35–36)

Il ne seroit pas difficile de prouver, premier que ce qu'on appelle le Ton, dans un trait de chant, peut n'être pas toujours connu, puisque, selon les loix de la vraie Harmonie, ce Ton est très-souvent arbitraire; second que cet arbitraire se communiquant nécessairement au rang que doit occuper chaque note de ce chant, relativement à la Tonique, la Regle qui prescrit tel accord sur tel degré, ne sera plus qu'une regle frivole et de nul usage, toutes les fois que le Ton, c'est-à-dire, la Tonique, et conséquemment tous les degrés qui en dépendent, pourront être méconnus.¹⁶⁰

Als problematisch sieht er also, dass die *Règle de l'Octave* tonart gebunden ist und somit schwierig praktisch anzuwenden, wenn der *Ton* (die Tonart) nicht stets bekannt und auch keinesfalls festgelegt ist.

Roussiers Ansatz im *Traité* ist außer didaktischer Vereinfachung auch von dem Bestreben geprägt, die harmonischen Möglichkeiten seiner Zeit durch einen vielfältigeren Akkordfundus zu erweitern. Wie er auf diese große Zahl möglicher Akkorde und schließlich auf die *nouveaux accords* kommt, die im dritten Teil dieser Arbeit thematisiert werden, wird im Folgenden untersucht.

B. Akkordtypologie, Aufbau des Abschnittes und Grunddissonanzen

Die Typologie Roussiers basiert auf einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen zwei Akkordtypen: den *accords fondamentaux* und den *accords dérivés*, welche wiederum Ableitungen der Akkorde der ersten Kategorie sind. Auf dieser Aufspaltung beruht auch die weitere Organisation des ersten Abschnittes des *Traité*, der wie folgt strukturiert ist: Das erste Kapitel behandelt die *accords fondamentaux*, die in *consonans* und *dissonans* aufgeteilt werden. Im zweiten Kapitel geht es anschließend um diejenigen *accords dérivés*, welche «in die [traditionellen] Harmonielehre aufgenommen» worden sind.¹⁶¹ Dieser Ausdruck kann auch

160 «Es wäre nicht schwer zu beweisen, dass erstens die sogenannte Tonart in einer melodische Passage nicht immer bekannt sein kann, da diese Tonart nach den Regeln der wahren Harmonie sehr oft willkürlich ist; Zweitens, dass diese Willkür sich notwendigerweise auf den Platz auswirkt, den jede Note dieses Liedes in Bezug auf die Tonika einnehmen muss, und dass die Regel, die einen bestimmten Akkord auf einer bestimmten Stufe vorschreibt, nur noch eine leichtfertige und unbrauchbare Regel sein wird, wann immer die Tonika und folglich alle Stufen, die von ihr abhängen, nicht erkannt werden können.» (Ebd., 35 Fußnote 9)

161 «tous les Accords dérivés reçus dans l'Harmonie [...]» (Ebd., 31)

als Hinweis auf den kommenden dritten Abschnitt des *Traité* verstanden werden, in dem es nämlich um Akkorde geht, die als eine Art avantgardistisches Weiterspinnen der Theorie vorgestellt werden. Im dritten Kapitel werden dann «einige besondere/spezielle Akkorde»¹⁶² vorgestellt und im vierten Kapitel schließlich die *suspensions* erklärt.

Die Aufteilung der Akkorde in *consonans* und *dissonans* im ersten Kapitel erfolgt zunächst auf eher unspektakuläre Weise: Der *accord-parfait* (der perfekte Dreiklang) ist der einzige konsonante Akkord, alle anderen Akkorde sind dissonant. Jedoch ist bei der weiteren Aufzählung der unterschiedlichen *accords dissonans* neben dem *accord-sensible* (Dominantseptakkord) und dem *accord de simple-septième* (einfacher Septakkord) die Rede von zwei weiteren Akkorden auf, die zu *accords fondamentaux* befördert werden: der *accord de septième-diminuée* (verminderter Septakkord) und der *accord de sixte* (Quintsextakkord der vierten Stufe).¹⁶³ Bemerkenswert ist, dass in dieser Logik die drei Septakkorde, die Roussier als *fondamentaux* auffasst – der *sensible*, die *simple-septième* und die *septième-diminuée*¹⁶⁴ – ein und derselben Kategorie angehören.

Der *sensible* und die *septième-diminuée* bedürfen hier keiner weiteren Erklärung, da sie den modernen Begriffen von Dominantseptakkord und vermindertem Septakkord entsprechen. Dagegen stellt sich eine klare Deutung der *simple-septième* als schwieriger heraus. Roussier schreibt:

Tout autre accord de Septieme, dont la tierce n'est pas majeure, ou dont la septieme n'est pas mineure, est appelé Simple-septieme, ou, pour le dire en un mot, la Simple-septieme est celle qui n'est pas l'Accord-sensible¹⁶⁵

162 «quelques accords particuliers» (Ebd., 31)

163 Charis Iordanou setzt 2011 in seiner Dissertation der Ursprung der Auffassung des *accord de grande sixte* bei Levens (1743). Diese Auffassung wurde aber von zahlreichen Theoretikern nach ihm übernommen.

164 Für die Bezeichnung der Akkorde mit den Namen, die Roussier ihnen verleiht, folge ich bei der Genuswahl dem Originalfranzösisch (*le sensible* Maskulinum, *la simple-septième* und *la septième-diminuée* Femininum). Auch habe ich die Orthographie von *Septieme* zur modernen Entsprechung *Septième* angepasst, um das Lesen zu erleichtern.

165 «Jeder andere Septakkord, deren Terz nicht groß ist, oder deren Septime nicht klein ist [...] oder um es mit einem Wort auszudrücken, die *Simple-septième* ist diejenige, die nicht der *Sensible* ist» (Roussier 1764, 40)

Laut dieser ungenauen Definition wären aber nicht nur die unten abgebildeten Akkorde *simple-septième*, sondern jeder Septakkord, der kein Dominantseptakkord ist. In der späteren *Méthode d'Accompagnement* (Abbildung zu den Akkorden am Ende des ersten Abschnittes) erklärt Roussier darüber hinaus, dass «*Ces intervalles se prennent tels que les donnent les Dièses ou les Bémols placés à la Clef ou parmi les Chiffres*»:¹⁶⁶ Damit wird klar, dass nur eine begrenzte Auswahl an Septakkorden gemeint ist.

Hier zur Übersicht die fünf *accords fondamentaux* von Roussier (mit den drei möglichen Akkorden, die unter dem Begriff von *simple-septième* zusammengefasst werden):

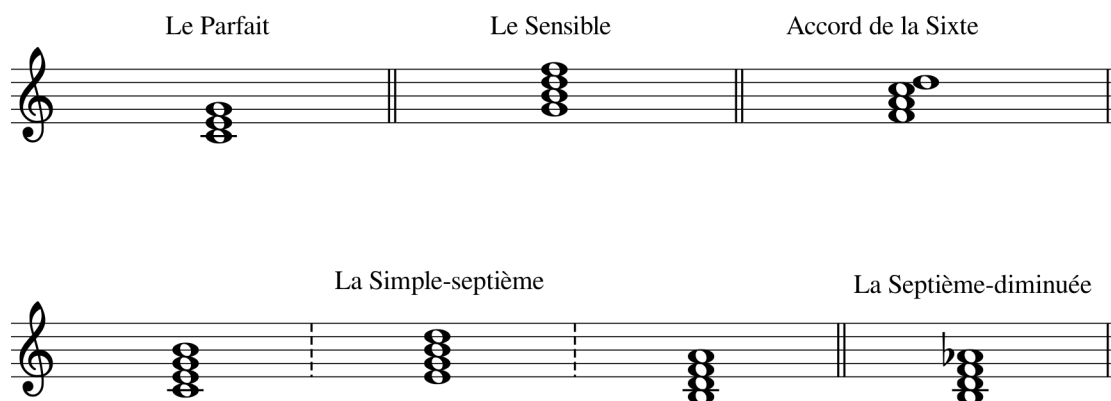


Abb. 2. Accords fondamentaux bei Pierre-Joseph Roussier

Somit unterscheidet Roussier zwischen zwei grundsätzlichen Dissonanzen: die Sexte und die Septime. Die Sexte ist zur Quinte dissonant, die Septime zum *Son fondamental* – in Erinnerung an die Dissonanzdefinition Roussiers ist mit Fundamentaltone in dem Fall die Oktavverdoppelung gemeint, da die Dissonanz aus zwei benachbarten Tönen entstehen muss. Beide Dissonanzarten haben auch ihre eigene Bezeichnung: Die Sexte ist die *dissonance majeure*, die Septime die *dissonance mineure*. Die Auflösungsrichtungen dieser Dissonanzkategorien (*majeure* nach oben, *mineure* nach unten) sind fix. Dieses Vokabular erinnert an die Begriffe von Rameaus *Traité de l'Harmonie*, wobei es grundsätzliche Definitionsunterschiede gibt, die im fünften Abschnitt dieses Teiles (II. 5.) behandelt werden. Hier noch zur Veranschaulichung beide Dissonanztypen dargestellt:

166 «Diese Intervalle werden so genommen, wie sie die Kreuze oder Bs am Schlüssel oder unter den Ziffern ergeben.» (Ebd., inter 116–117, 1)

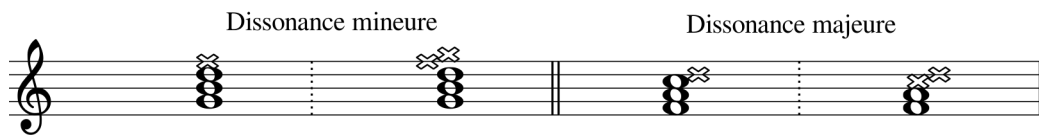


Abb. 3. Dissonance majeure und Dissonance mineure bei Roussier

Die *Carte des Accords de Musique selon le système de la Basse-fondamentale*, die Roussier seinem *Traité* anhängt (siehe Abb. 4), bietet einen guten Überblick darüber, wie das Ableitungsprinzip ihm erlaubt, ausgehend von den fünf *accords fondamentaux* zu den unterschiedlichsten Zusammenklängen zu kommen. Sie ist äußerst präzise und verfügt über Verweise auf die jeweilig erklärenden Textabschnitte. Außerdem liefert sie über jeden einzelnen Akkord die wichtigsten Informationen: *son fondamentale*, *accord fondamentale*, ggf. *mode*, assoziierter *caractère* oder *rang*,¹⁶⁷ Sitz der jeweiligen Dissonanz (oder der Dissonanzen)... Die Tabelle erinnert ein wenig an Rameaus *Carte Générale de la Basse Fondamentale*, welche im September 1731 im *Mercure de France* erschien. Diese *Carte générale* war im Vergleich zu Roussiens *Carte* jedoch schlicht gehalten: Sie enthielt die Darstellung des *accord parfait*, des *sensible* (hier heißt er bei Rameau *la septième de la dominante*), der *seconde* und der *septième diminuée* – also der «*quatre accords fondamentaux du Mode*» («vier Grundakkorde einer Tonart»).

¹⁶⁸

167 Siehe Kapitel über Akkord, Stufe und Funktion, S. 48.

168 Holtmeier 2017b, 174

CARTE DES ACCORDS DE MUSIQUE, Selon le Système de la Basse-Fondamentale.

Accords Consonans.

Accords Dissonans.
Article-Premier.

Article Second.

Article Troisième.

**Accords Dissonans et par Substitution,
Propres au seul Mode Mineur.**

**Accords Dissonans Altérés,
Propres au seul Mode Mineur.**

Abb. 4. Carte des Accords de Musique aus Roussiers Traité

C. Akkord und Modus

Die Vorstellung, die Roussier diesbezüglich vertritt, mag frappierend klingen, besonders in ihrer Formulierung: Der Akkord «bildet» den *mode* («*l'accord constitue le mode*»). Jedoch ist diese Denkweise nicht ganz neuartig, sondern bereits verbreitet, wie es das Kapitel über die *trias harmonica* gezeigt hat: Es genügt ein Blick in die *trias harmonica*-Tradition zurück, um festzustellen, dass dort die *triades* ebenfalls den Modus bestimmen.¹⁶⁹ So wird der Einfluss des Akkordgeschlechtes als entscheidend für den Modus in Roussiers *Traité* definiert:

On distingue l'Accord-parfait en Majeur et Mineur: le Majeur est celui dont la tierce est Majeure; et le Mineur, celui dont la tierce est Mineure. Le premier constitue le Mode, appelé Majeur; le second constitue le Mode, appelé Mineur.¹⁷⁰

Es ist vielleicht nötig, hier kurz darauf hinzuweisen, dass der Begriff *mode* (hier mit Modus übersetzt) auf Französisch nicht unbedingt etwas mit dem älteren System der klassischen acht Modi (bzw. der zwölf Modi in den von Zarlino und Glarean erweiterten Systemen) zu tun hat. Auch in der modernen französischen Fachsprache bezeichnet *mode* schlicht die Organisation des Tonsystems in Ganzton- oder Halbtonschritten, von Olivier Messiaen z. B. dann in seinen *modes* um weitere Intervalle ergänzt.

Nach Roussier wird der *mode* als Anordnung der Ganz- und Halbtonabstände zwischen den Stufen, die eine Tonleiter bilden, aus der Harmonie selbst abgeleitet und ergibt sich dabei aus der Kombination der Akkordtöne, die die *notes essentielles du mode* (*tonique, sous-dominante, dominante*) in ihren Akkorden tragen.¹⁷¹

169 Vogt 2018, 89 bzw. Joel Lester, *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1989, 41

170 «Der perfekte Akkord wird in Dur und Moll unterschieden: Dur ist der, bei dem die Terz groß ist, und Moll ist der, bei dem die Terz klein ist. Der erste bildet den Modus, der als Dur bezeichnet wird, der zweite den Modus, der als Moll bezeichnet wird.» (Roussier 1764, 33)

171 «La disposition des Tons et des Demi-tons, dans une Gamme, est tirée de l'Harmonie même, et cette disposition ne doit être considérée que comme le résultat des différens Sons que portent dans leurs Accords les trois Notes essentielles du Mode, lesquelles, comme je l'ai déjà dit, sont la Tonique, la Dominante et la Sous-dominante.» (Ebd., 33, Fußnote 8)

D. Akkord, Stufe und Funktion

Mehrmals im Laufe des *Traité* problematisiert Roussier die Bezeichnungen von *tonique*, *sous-dominante* und *dominante*. In der heutigen Forschung wird Rameaus Verwendung dieser Begriffe manchmal unbedacht zu den modernen Termini äquivalent gesetzt. Jedoch wird eine Bedeutungsschicht außer Acht gelassen, die Roussier als so wesentlich empfindet, dass er den Versuch macht, diese Doppeldeutigkeit gleich mit einem Begriffsunterschied darzustellen.

Als problematisch sieht er nämlich, dass der Charakter (*caractère*) der Stufen, den sie aus den *harmonies* (Akkorde), die sie tragen, bekommen, mit ihrem Platz (*rang*) in der Tonleiter verwechselt wird, der dagegen unabhängig der von ihnen getragenen Akkorden ist. Aus diesem Grund verwendet er unterschiedliche Begriffe, wie ich anhand folgender Tabelle (Abb. 4) zu verdeutlichen versuche. Obwohl diese Systematik nicht komplett im *Traité* aufgeführt wird, ist es jedoch möglich, dort eine gewisse Logik herauszulesen, die ich unten darstelle.

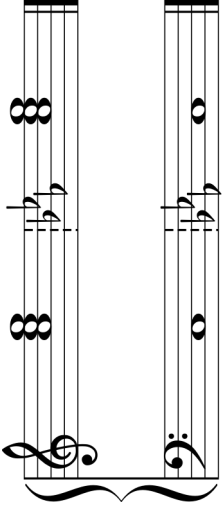
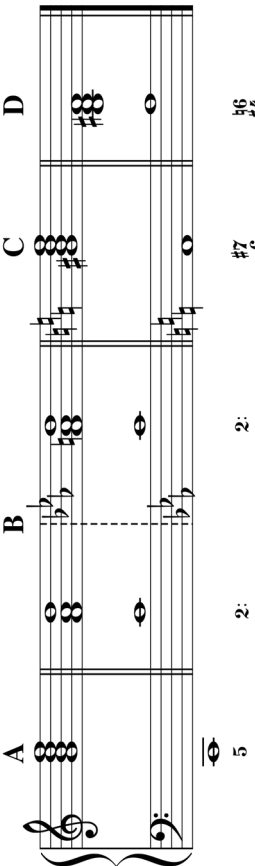
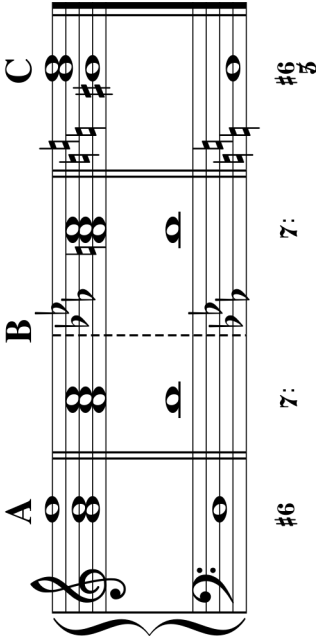
<i>Degré</i>	<i>Rang</i>	<i>Caractère</i>
1er	Note-principale	Tonique/Note-principale
2ème	Seconde-note	Seconde-note
3ème	Médiate	Médiate
4ème	Quatrième-note	Sous-dominante ¹⁷² /Quatrième-note
5ème	Cinquième-note	Dominante-tonique/Cinquième-note
6ème	Sixième-note	Sixième-note
7ème	Note-sensible / Septième-note	Note-sensible / Septième-note

Abb. 5. Tabelle der unterschiedlichen degrés, rangs sowie entsprechende caractères¹⁷³

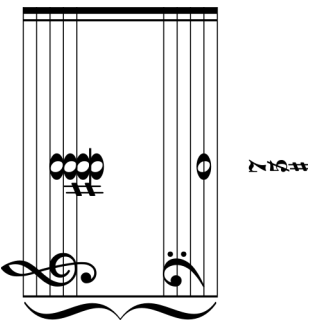
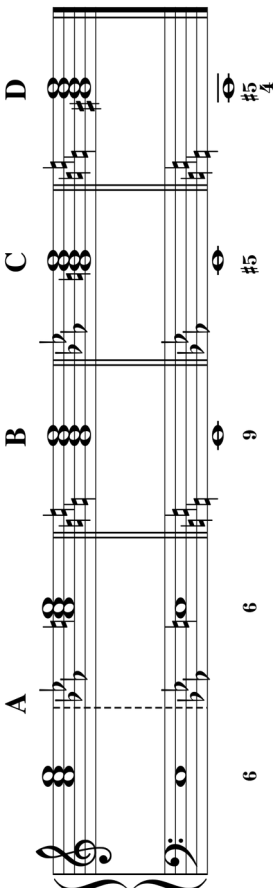
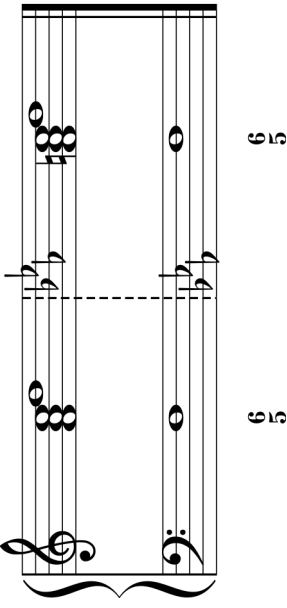
Ein genaues Studium der Akkorde und der dazugehörigen *caractères* hilft ein wenig, Roussiers Unterscheidung zwischen *caractère* und *rang* zu verstehen. Im Folgenden eine solche Untersuchung in der Form einer Tabelle (Abb. 6):

172 Manchmal auch: *soûdominante*.

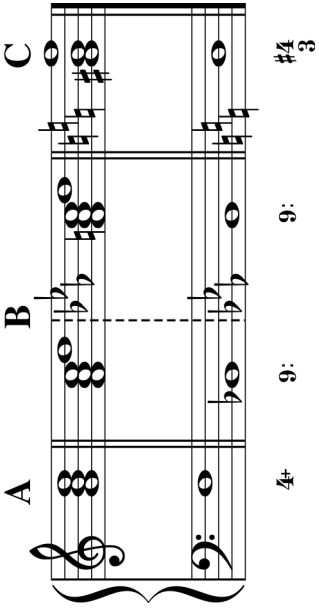
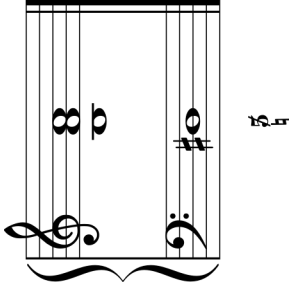
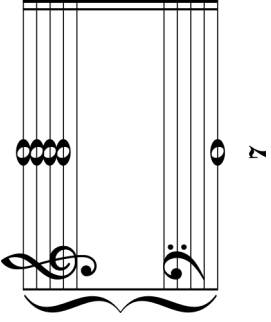
173 Die Orthographie, für welche ich mich hier entschieden habe, wurde dem modernen Französisch angepasst. Im Original wird *quatrieme*, *cinquieme*, *sixieme* und *septieme* akzentlos geschrieben.

Caractère	Assoziierte Accords	Notenbeispiele
Tonique	Accord-parfait ^a	
Note-principale	Septième-superflue ¹⁷⁴ (A) Seconde-dissonante ^a (B) Septième-superflue avec sixte mineure ^b (C) Triton avec sixte mineure ^b (D)	
Seconde-note	Sixte-sensible (A) Septième-consonante ^a (B) Sixte-sensible avec fausse quinte ^b (C)	

174 In der *Carte générale* inkludiert Roussier auch *Septièmes-superflues incomplètes* (unvollständige *Septième-superflue* Akkorde), die hier nicht abgebildet wurden.

<p>Dominante- mixte et Seconde-note</p>	<p>Accord-sensible avec fausse quinte^b</p>	
<p>Médiane</p>	<p>Sixte^a (A) Neuvième-Mineure^c (B) Quinte-superflue^b (C) Quinte-superflue avec quarte^b (D)</p>	
<p>Sous- dominante^{17/5}</p>	<p>Sixte-dissonante^a</p>	

175 Manchmal auch: *souëdominante*.

<p>Quatrième-note</p>	<p>Triton (A) Neuvième consonante (B)¹⁷⁶ Triton avec Tierce mineure^b (C)</p>	 <p>Musical notation showing three chords labeled A, B, and C. Chord A is a Triton (F#4, C4, G#3). Chord B is a Neuvième consonante (B4, F#4, C4). Chord C is a Triton with a minor third (F#4, C4, G#3). The time signature is 4/3.</p>
<p>Quatrième-note devenue sensible</p>	<p>Fausse-quinte avec Tierce diminuée^b</p>	 <p>Musical notation showing a chord with a false fifth and a diminished third in 7/4 time. The notes are G#4, C4, and F#3.</p>
<p>Dominante- tonique</p>	<p>Accord-sensible</p>	 <p>Musical notation showing a dominant-tonic chord (Accord-sensible) in 7/4 time. The notes are G#4, C4, and F#3.</p>

176 Bemerkung von Roussier: «*Quatrième note d'un mode à la quarte du principal*» («vierte Stufe einer Tonart, die eine Quarte über die Haupttonart steht»)

Cinquième-note	<p>Sixte-quarte^a (A) Onzième consonante^a (B) Neuvième-mineure avec Tierce majeure^b (C) Septième-superflue avec neuvième mineure^b (D)</p>	
Dominante-simple	Simple-septième	
Sixième-note	<p>Tierce-quarte dissonante^a (A) Seconde-superflue^b (B) Sixte-superflue^b (C)</p>	

<p>Note-sensible</p>	<p>Fausse-quinte (A) Septième-diminuée^b (B) Neuvième avec septième diminuée^b (C) ‘Autre neuvième consonante’^a (D) Neuvième avec septième diminuée et quinte juste^b (E)</p>	
<p>Septième-note</p>	<p>Quinte-superflue avec septième Mineure^b</p>	

Abb. 6. Übersicht der caractères sowie der assoziierten Accords nach Roussier

Zusätzliche Informationen: a) Sowohl im mode majeur als im mode mineur, b) nur im mode mineur, c) nur im mode majeur

Mit *caractère* scheint Roussier etwas zu meinen, das dem späteren Konzept von Funktionen ähnelt: Mit jedem der Hauptakkorde wird ein *caractère* assoziiert. Der Platz (*rang*) in der Tonleiter ist dagegen unabhängig von dem Akkord, welchen die Stufe trägt. Dies erlaubt Roussier, sowohl die Töne innerhalb des Modus als Skala zu ordnen (*rang*) als auch die innere Organisation der Tonart in Bezug auf einen Grundton (*tonique*) zu erklären – was wiederum möglich macht, einen Ton abhängig vom Akkord, den er trägt, auf mehreren Weisen zu deuten, und eine Art «harmonischer Verwechslung» zu erreichen.

Les divers degrés qui composent l'un et l'autre Mode, peuvent être considérés, soit relativement au caractere qu'ils reçoivent de l'harmonie dont ils sont susceptibles, soit relativement au rang qu'ils occupent comme degrés, indépendamment de toute harmonie.¹⁷⁷

Folgende Aussage, mit der Roussier versucht, seinen Gedanken näher zu erläutern, erscheint auf den ersten Blick nicht besonders eindeutig:

c'est [...] l'Harmonie, l'Accord, qu'on fait sur une Note, qui donne à cette note son caractère, ou lui assigne un rang dans le Ton [...]¹⁷⁸

Wird unter *harmonie* in diesem Fall der Akkord im Sinne von Drei- oder Vierklang verstanden, der auf einem Basston sitzt, so würde dies bedeuten, dass ein solcher Akkord sowohl den *caractère* einer Note als auch ihren Platz in der Tonleiter bestimmen kann. Der Höhepunkt dieser verwirrenden Unterscheidung befindet sich aber in folgender sehr ausführlichen Fußnote:¹⁷⁹

[...] tout cela ne fera que confirmer l'idée simple que j'ai eue en vue dans ce Traité; sçavoir, qu'il n'appartient qu'à l'Harmonie de décider le caractere de la Note. C'est en effet l'accord qu'on fait sur une Note, comme je l'ai dit dans le Texte, qui donne à cette note sa forme, son énergie, son essence, en lui assignant un rang dans le Ton; loin que le rang apparent puisse jamais régler l'Harmonie. Rang le plus souvent imaginaire, toujours créé

177 «Die verschiedenen Stufen, die den einen und den anderen Modus bilden, können entweder in Bezug auf den Charakter betrachtet werden, den sie durch die Harmonie erhalten, für die sie empfänglich sind, oder in Bezug auf den Platz, den sie als Stufen unabhängig von jeder Harmonie einnehmen.» (Roussier 1764, 27)

178 »Es ist [...] die Harmonie, der Akkord, den man auf einer Note macht, der dieser Note ihren Charakter verleiht, oder ihr einen Platz in der Tonart zuweist [...] (Ebd., 35)

179 Ebd., 35 Fußnote 9

selon le plus ou le moins de connoissances qu'on a en Musique, et par-là susceptible d'autant de formes différentes qu'il y a de degrés de science ou de manieres de voir.¹⁸⁰

Laut dieser Fußnote würde die getragene *harmonie* (Harmonie oder Akkord) einem Basston also sowohl den *caractère* («*sa forme, son énergie, son essence*») als auch ihren Platz in der Skala («*son rang*») zuweisen. Mit dieser Unterscheidung beider Eigenschaften (*caractère* und *rang*) geht es Roussier demnach eher darum, auch die Problematik einer tonartlichen Flexibilität (z. B. aufgrund Modulation) einzubeziehen und Begriffe dafür zu entwickeln, die sich von den traditionell tonartverbundenen Bezeichnungen unterscheiden.

E. Ableitungsprinzipien, um *accords dérivés* zu erzeugen

Nach dem gleichen System wie Rameau nennt Roussier anschließend vier Ableitungsprinzipien, die zur Erzeugung weiterer Akkorde dienen sollen: die Umkehrung (*renversement*), die Supposition (*supposition*), die Substitution (*substitution*, auch *emprunt* genannt), sowie eine Kombination der beiden letzten Prinzipien (*substitution* und *supposition* gleichzeitig). Bei der Vorstellung der verschiedenen Akkorde folgt er immer der gleichen Aufbausystematik: Zuerst wird der *accord fondamental* dargestellt, dann werden die daraus abgeleiteten Akkorde einschließlich ihrer Umkehrungsmöglichkeiten aufgezählt.

Wer mit Rameaus Schriften vertraut ist, dem mögen diese Ableitungsprinzipien selbsterklärend erscheinen; jedoch hier eine kurze Zusammenfassung der Bedeutung dieser Begriffe - zuerst original bei Rameau und dann in der Verwendung durch Roussier.

Die **Umkehrung** (*renversement*) definiert Rameau noch in seinem *Code de musique* (1760) recht minimalistisch als eine Umorganisation der Reihenfolge der Töne eines gegebenen Akkordes und verortert ihren Ursprung in der Umkehrung der Intervalle:

180 «[...] All dies wird nur die einfache Idee bestätigen, die ich in dieser Abhandlung im Auge hatte, nämlich dass es nur der Harmonie zusteht, den Charakter der Note zu bestimmen. Es ist in der Tat der Akkord, den man auf einer Note macht, wie ich im Text gesagt habe, der dieser Note ihre Form, ihre Energie, ihr Wesen verleiht, indem er ihr einen Rang in der Tonart zuweist; weit davon entfernt, dass der scheinbare Rang jemals die Harmonie regulieren kann. Der Rang ist meist imaginär und wird je nach dem, wie viel oder wenig man von der Musik versteht, immer neu geschaffen, und kann daher so viele verschiedene Formen annehmen, wie es Grade der Wissenschaft oder der Betrachtungsweise gibt.» (Ebd., 35 Fußnote 9)

Le renversement des accords peut se reconnoître déjà dans celui des intervalles [...], il consiste simplement dans un changement d'ordre entre les notes qui les composent: celui qui ne contient que trois notes ne peut se renverser que de trois façons, ainsi, sol, si, ré; si, ré, sol; et ré, sol, si: l'autre, qui en contient quatre, se renversera par conséquent de quatre façons, ainsi, sol, si, ré, fa; si, ré, fa, sol; ré, fa, sol, si; fa, sol, si, ré: l'octave, qui représente toujours la même note [...] occasionne seule tout ce renversement.¹⁸¹

Dagegen erscheint Roussiers Definition schon auf eine fertige Akkordtheorie abzielen:

Le Renversement consiste à mettre alternativement pour Basse l'un des Intervalles qui composent un accord fondamental, en transposant ainsi au-dessus de ce son qu'on a mis pour Basse, soit le Fondamental lui-même, soit les autres sons de l'Accord.¹⁸²

Die **Supposition** (*supposition*) ist ein Schlüsselbegriff von Rameau. Dieser gab ihm als erster jene Bedeutung, welche Roussier übernimmt:

La supposition consiste dans une note de basse placée à la tierce ou à la quinte au dessous d'une dominante [...]¹⁸³

Interessanterweise begrenzt Roussier jedoch die *supposition* nicht einzig auf Dominante, wie Rameau, sondern wendet sie auf die Akkorde von *dominante* und *sous-dominante* an:

La Supposition s'opere en ajoutant un nouveau son au-dessous du fondamental d'un accord de Dominante ou de Sous-dominante.¹⁸⁴

181 «Die Umkehrung von Akkorden kann bereits in der Umkehrung von Intervallen erkannt werden [...], sie besteht einfach in einer Änderung der Reihenfolge der Noten, aus denen sie bestehen: Ein Akkord, der nur drei Noten enthält, kann nur auf drei Arten umgekehrt werden, also g, h, d; h, d, g; und d, g, h: Die andere, die vier Noten enthält, wird folglich auf vier Arten umgekehrt, also g, h, d, f; h, d, f, g; d, f, g, h; f, g, h, d: Die Oktave, die immer die gleiche Note darstellt [...] bewirkt allein diese ganze Umkehrung.» (Rameau 1760, 24)

182 «Die Umkehrung besteht darin, dass man [je] eines der Intervalle [Töne], die einen Grundakkord bilden, abwechselnd als Bass einsetzt und so entweder den Grundton selbst oder die anderen Töne des Akkords über den als Bass eingesetzten Ton setzt.» (Roussier 1764, 45)

183 «Die Supposition besteht aus einer Bassnote, die eine Terz oder Quinte unterhalb einer Dominante gesetzt wird [...]» (Rameau 1760, 56)

184 «Bei der Supposition wird ein neuer Ton unterhalb des Grundtons eines Dominant- oder Subdominant-Akkords hinzugefügt.» (Roussier 1764, 46)

Die **Substitution** [«*substitution*» oder «*emprunt*»] schließlich basiert auf der Definition des verminderten Septakkords in der Theorie Rameaus: Der verminderte Septakkord wird dort nämlich als eine Substitution des Dominantseptakkordes erklärt.¹⁸⁵ Während Rameau lediglich den Begriff von *emprunt* (Entleihung) verwendet, wird bei Roussier das gleiche Konzept zum Begriff *substitution* umgewandelt.

Auf das kombinierte Prinzip von **Substitution und Supposition** geht Roussier nicht mehr ausdrücklich ein, indirekt dient es aber der Erzeugung weiterer Akkorde insbesondere im dritten Abschnitt seines *Traité* (dem *nouveaux accords*-Teil).

F. Accord de la sixte-dissonante

Ein zentraler Punkt der Theorie Roussiérs, der insbesondere im dritten Teil von Wichtigkeit sein wird, bildet die Unterscheidung zwischen dem *accord de la grande-sixte*, der durch Umkehrung aus einer *simple-septième* abgeleitet wird, und dem *accord de la sixte-dissonante* (Roussiérs eigene Bezeichnung), der seinen Sitz auf der *sous-dominante* hat. Diese Unterscheidung wird durch einen Bezifferungsunterschied noch verdeutlicht: Roussier erfindet eine spezifische Schreibweise für die *sixte-dissonante* (Grundakkord der *sous-dominante*) und ihre Umkehrungen: er setzt einen Doppelpunkt nach jeder Bezifferung, wenn es sich um diese Form des Akkordes handelt.

Welchen Grund könnte Roussier gehabt haben, seit dem ersten Abschnitt des *Traité* auf diese Unterscheidung betont hinzuweisen? Die Antwort auf diese Frage könnte in zwei Aspekten gesucht werden. Erstens präsentiert Roussier die *sixte-dissonante* im späteren Kapitel über die *successions* als ein Mittel, die *imitation de cadences*, welche die Fortschreitung einer *simple-dominante* bestimmt, zu unterbrechen. Zweitens leitet er in der *troisième partie*, dem *Nouveaux accords*-Teil, sowohl aus dem *sixte-dissonante* als auch aus dem *simple-septième* weitere «neue» Akkorde ab, die im dritten Teil dieser Arbeit behandelt werden. Der Unterschied zwischen *grande-sixte* und *sixte-dissonante* scheint also für ihn einerseits in der Funktion innerhalb der harmonischen Prozessualität, andererseits im Platz in seinem Akkordsystem (*accord fondamental* oder *accord dérivé par renversement*) zu liegen.

185 Rameau 1722, 43

G. Übermäßiger Sextakkord und *sensible avec fausse quinte*

In dem zweiten Kapitel der *deuxième partie* seines *Traité* behandelt Roussier den *accord de sixte-superflue*,¹⁸⁶ der dem heutzutage sogenannten «französischen» übermäßigen Sextakkord (übermäßiger Terzquartakkord) entspricht. Er präsentiert ihn zunächst als eigenständigen Akkord, welcher auf der *Sixième note* steht, leitet ihn aber kurz darauf aus einem besonderen Septakkord ab: dem *sensible avec fausse quinte* (Dominantseptakkord mit verminderter Quinte), der zu den *accords dissonans altérés* zählt. Dem *son fondamental* dieses *accord-sensible avec fausse quinte* gibt Roussier den Namen *dominante-mixte* und erklärt gleich seine Benennung:

Je l'appelle Dominante-mixte, tant à cause d'un double caractere qu'on ne peut s'empêcher de lui reconnoître, qu'à cause de la nature de l'accord qu'elle porte. Premier. Cette note est primitivement Seconde-note d'un mode mineur, mais elle prend en partie le caractere de Dominante-tonique; Second. quant à son accord, il est également en partie Accord-sensible, à cause de sa tierce, et en partie Simple-septieme, à cause de sa quinte; mais il n'est exactement ni l'un ni l'autre; [...] La note qui porte cet accord ne pouvant donc être appelée régulièrement ni Dominante-tonique, ni Simple-dominante, et participant néanmoins de l'une et de l'autre de ces dominantes, j'ai cru pouvoir l'appeller Dominante-mixte, sans m'opposer à ce qu'on lui donne un tout autre nom; je demande seulement qu'on s'entende. Ainsi, Toute Note qui porte cet accord est primitivement Seconde-note, mais devient Dominante-mixte, annonçant un Repos sur la Cinquieme-note, dont elle peut être regardée, dans un sens, comme la dominante.¹⁸⁷

186 Bei manchen anderen Autoren wird *superflue* geschrieben, bei Roussier jedoch stets *superflue*.

187 «Ich nenne sie *Dominante-mixte* [«gemischte Dominante»], sowohl wegen des doppelten Charakters, den man ihr unweigerlich anmerkt, als auch wegen der Art des Akkords, den sie trägt. Erstens. Diese Note ist ursprünglich die *Seconde-note* [zweite Stufe] eines Moll-Modus, aber sie nimmt teilweise den Charakter einer *Dominante-tonique* an; Zweitens. Was ihren Akkord betrifft, so ist er ebenfalls teils *Accord-sensible*, wegen seiner Terz, und teils *Simple-septième*, wegen seiner Quinte; aber er ist weder genau das eine noch genau das andere; [...]. Da die Note, die diesen Akkord trägt, also weder ordnungsgemäß als *Dominante-tonique* noch als *Simple-septième* bezeichnet werden kann, aber dennoch an beiden Dominanten teilhat, habe ich geglaubt, sie *Dominante-mixte* nennen zu können, ohne mich dagegen zu wehren, dass man ihr einen ganz anderen Namen gibt; ich bitte nur darum, dass man sich einigt. So ist jede Note, die diesen Akkord trägt, ursprünglich eine zweite Note, wird aber zur *Dominante-mixte* und kündigt damit einen Ruhepunkt auf der fünften Note an, als deren Dominante sie in gewissem Sinne angesehen werden kann.» (Roussier 1764, 86–87)

Der Name *dominante-mixte* (gemischte Dominante) bezieht sich auf den doppeldeutigen Charakter sowohl dieser Note als auch des Akkordes, den sie trägt: Sie ist gleichzeitig die *Seconde-note* einer Moll-Tonart, «nimmt aber teils den Charakter» einer *dominante-tonique* an, und der *accord-sensible avec fausse quinte* stammt sowohl aus dem *accord-sensible* (Terzton) als aus der *simple-septième* (Quintton). Der letzte Satz dieses Zitates letztendlich beschreibt ein Phänomen, das heute als «Doppeldominante» bezeichnet wird: Laut Roussier können also die *dominante-mixte* und der *sensible avec fausse quinte*, den sie üblicherweise trägt (siehe Abb. 6), als ein doppeldominantisches Phänomen aufgefasst werden.

Auffälligerweise bringt Roussier später in der *troisième partie* des *Traité*, welche die *nouveaux accords* behandelt, eine andere Art von übermäßigem Sextakkords: den *accord de Grande-sixte superflue*, welcher aus einem *accord de septième et tierce diminuée* abgeleitet wird, und dem heutzutage sogenannten «deutschen» übermäßigen Sextakkord (übermäßiger Quintsextakkord) entspricht.

Beide Typen von übermäßigem Sextakkord (*sixte-superflue* und *Grande-sixte superflue*) stehen auf der *Sixième note* und «kündigen einen Ruhepunkt auf der fünften Stufe an». ¹⁸⁸ Es ist auffällig, dass Roussier keine direkte Verbindung zwischen beiden Akkorden herstellt, obwohl sie so offensichtlich eine Verwandtschaft aufweisen, die heutzutage in der Terminologie ganz klar dargestellt wird: «*French augmented sixth chord*» und «*German augmented sixth chord*». Den heutzutage als «*Italian augmented sixth chord*» bekannten Akkord beschreibt Roussier als eine Praxis von «*Etrangers*» (Ausländern), welche laut ihm auf eine Praxis zurückgeht, die vor der Entstehung der Oktavregel üblich war – und die er aus dem Grund verwirft, dass der Grundakkord dieses Klanges ein Dreiklang wäre, dessen Terz und Quinte vermindert wären:

Or voudra-t-on donner le nom de Parfait à un accord, dont les Intervalles qui le composent sont ainsi mutilés? A un accord enfin qui n'en est pas un? ¹⁸⁹

H. Suspensions de chant ou d'harmonie

Als Letztes in diesem ersten Abschnitt behandelt Roussier die sogenannten *suspensions* – ein Begriff, der etwa mit Vorhalt zu Deutsch übersetzt werden könnte. Die *suspensions* können

188 Ebd., 80 bzw. 162

189 «Wird man nun einem Akkord, dessen Intervalle so verstümmelt sind, den Namen des Vollkommenen geben wollen? Einem Akkord, der kein Akkord ist?» (Ebd., 81)

zweierlei sein: *suspensions d'harmonie* und *suspensions de chant*. Dabei liegt die Unterscheidung in der *Basse-fundamentale* beider harmonischen Phänomene. Bei einer *suspension de chant* ändert sich die *Basse-fundamentale* nicht, da nur eine oder zwei Stimmen vorgehalten werden. In einer *supposition d'harmonie* wird dagegen ein Akkord insgesamt prolongiert: Es entstehen dadurch *accords par supposition* (Akkorde durch Supposition).

Hier zur Veranschaulichung der Begriffe das eigene Notenbeispiel Roussiers zu diesem Punkt, das auch eines der ganz wenigen musikalischen Abbildungen in der ganzen Abhandlung ist (siehe Abb. 7). Gleich zu erkennen ist der Einfluss Rameaus mit dem separaten Notensystem, um die *Basse-fundamentale* zu notieren. Ansonsten sind aber die Konsequenzen von einigen Unterschieden oder Besonderheiten des Roussierschen Systems gut zu beobachten, wie beispielsweise die 6-Bezifferung in der *Basse-fundamentale*, die in einem Rameau-Beispiel nicht vorkommen könnte, da der *accord de la sixte-dissonante* bei ihm gar kein *accord fondamental* ist.¹⁹⁰ Auch ist im ersten Beispiel (*suspensions d'harmonie*) in der *Basse-fundamentale*-Linie die Darstellung der Oktaväquivalenz auf dem ersten Schlag von jedem Takt, wo die *suspension d'harmonie* stattfindet, sehr auffällig: Einerseits versucht Roussier darzustellen, dass die Harmonie weiter gehalten wird, was ihn ja zum Begriff *suspension d'harmonie* gebracht hatte – andererseits geht es ihm wahrscheinlich auch darum, zu zeigen, dass der jeweilige *Basse-continue*-Ton durch *supposition* entsteht, was ja nur zu sehen ist, wenn die oberste Oktave der *Basse-fundamentale* notiert wird. Auch durch die vollstimmigen, vierstimmigen Griffe (diejenige, die Roussier selber als eine Art «Rameaus *Accompagnement*-Schule» bezeichnete)¹⁹¹ wird der Unterschied zwischen *suspension d'harmonie* und *suspension de chant* nochmals klarer unterstrichen, besonders im direkten Vergleich mit den ein- oder höchstens zweistimmigen Vorhalten, die im Beispiel für die *suspensions de chant* zu beobachten sind.

190 Siehe Rameau 1760, 25: «*L'harmonie se distingue sous le nom d'accord: il n'y en a fondamentalement que deux, un consonant et un dissonant. L'accord fondamental consonant s'appelle parfait, et consiste dans trois notes à une tierce l'une de l'autre, comme sol, si, ré; et le dissonant consiste dans une tierce de plus, ainsi, sol, si, ré, fa, et s'appelle accord de septième*» («Die Harmonie wird als Akkord bezeichnet: Es gibt grundsätzlich nur zwei Akkorde, einen konsonanten und einen dissonanten. Der konsonante Grundakkord wird vollkommen genannt und besteht aus drei Noten, die eine Terz voneinander entfernt sind, wie g, h, d; der dissonante besteht aus einer Terz mehr, also g, h, d, f, und wird Septakkord genannt).

191 Roussier 1764, 114

EXEMPLE I. Suspensions d'Harmonie.

Basse Continue.

Basse Fondamentale.

EXEMPLE II. Suspensions de Chant.

B. Cont.

B. Fond.

Abb. 7. Suspensions d'harmonie und suspensions de chant: Beispiel aus Roussiers Traité

3. d. Zweiter Abschnitt

Der zweite Abschnitt des *Traité* ist der sogenannten «*succession des accords*» gewidmet. Damit wendet sich Roussier einem Teil der Musiktheorie zu, der für Rameau im Laufe seines Werks stets eine entscheidende Rolle spielte. Wie Ludwig Holtmeier beschreibt, sind seine theoretischen Überlegungen von Anfang an ein Versuch gewesen, harmonische Prozessualität zu systematisieren und zu erklären:

Im *Traité* hat Rameau den harmonischen Diskurs als Verknüpfung von Kadenzmodellen beschrieben. Um einen vollständig durchkadenzierten musikalischen Diskurs zu ermöglichen, hat Rameau den tradierten Kadenzbegriff erweitert [...] Grob zusammenfassend könnte man sagen, dass bereits im *Traité* drei unterschiedliche Erklärungsmodelle harmonischer Funktionalität nebeneinander stehen [...]: die Theorie der Kadenzverknüpfung [...], die *regle de l’octave* [...] das *enchaînement des dominantes*, die *regle des septièmes*, die als Inbegriff der *mécanique des doigts* das Urmodell harmonischer Prozessualität darstellt.¹⁹²

Roussier unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei Arten von *succession*, je nachdem, aus welchen Akkordtypen (*consonans* oder *dissonans*) sie sich zusammensetzen. So werden die Fortschreitungen wie folgt klassifiziert:

- Fortschreitungen, die ausgehend von einem *consonans* zu einem anderen *consonans* oder zu einem *dissonans* führen, werden als *transitions* bezeichnet.
- Fortschreitungen, die ausgehend von einem *dissonans* zu einem anderen *dissonans* oder zu einem *consonans* führen, sind laut seiner Einteilung dagegen *cadences*, *cadences évitées* oder *imitations de cadences*.

Der zweite Abschnitt wird in fünf Kapitel unterteilt: Im ersten Kapitel wird die *Modulation* behandelt, im zweiten und dritten werden nacheinander die beiden oben genannten *succession*-Typen auseinandergenommen und erläutert. In den letzten beiden Kapiteln werden schließlich die jeweilige Verwendung des verminderten Septakkordes (viertes Kapitel) und des *accord-sensible avec fausse quinte* (fünftes Kapitel) thematisiert.

192 Holtmeier 2017b, 172

Der Begriff von Modulation wird entsprechend dem modernen Begriff verwendet («*le Passage d'un Mode, ou Ton, à un autre*»).¹⁹³ Roussier postuliert außerdem die Existenz von *modes relatifs* («Relativtonarten» oder verwandte Tonarten), in die ausgehend von einem gegebenen *mode* am naheliegendsten moduliert werden kann. Diese sind die zwei quintverwandten Tonarten des gleichen Tongeschlechtes sowie die Paralleltonart (*mode relatif à la tierce*).¹⁹⁴

Die Modulationstheorie Roussiers scheint sich darauf zu beschränken, dass eine Tonart nur durch Nachbarbeziehungen erreicht werden kann. Es wird nicht ausgeschlossen, in eine weiter entfernte Tonart zu modulieren, aber die Modulation kann nur über die beschriebene *modes relatifs*-Verhältnisse erfolgen.

Bezüglich der *transitions* formuliert Roussier vier «Fälle» und führt dann Regeln zu ihrer jeweiligen Verwendung aus. Aus einem *accord consonant* kann zu vier unterschiedlichen Akkorden fortgeschritten werden: zu einem anderen *consonant*, zu einer *dominante-tonique*, zu einer *sous-dominante* und schließlich zu einer *simple-dominante*.

In dem Kapitel über die *transitions* befindet sich in einer Fußnote außerdem eine vehemente Warnung vor der sogenannten «*succession de Toniques ou [...] d'accords parfaits par degrés conjoints*» (stufenweise Fortschreitung von *toniques* oder perfekte Dreiklänge), worunter Roussier nicht nur eine solche Fortschreitung von Grundstellungen verwirft, sondern auch gleichfalls die «*enfilades de sixtes*», die einem Fauxbourdon-Satzmodell entsprechen würde, und die er als «*insipidité d'harmonie*» («Fadheit der Harmonie») bezeichnet. Diese Bemerkung ist gleichzeitig auch eine der im *Traité* seltenen Verweise Roussiers auf einem bestimmten historischen Stil oder auf eine bestimmte Kompositionspraxis.¹⁹⁵

193 Roussier 1764, 122

194 Bei Roussier sind alle diese quint- oder terzverwandten Tonarten (modern ausgedrückt Parallel-, Oberquint- und Unterquinttonart) *modes relatifs*. Dennoch ist es anzumerken, dass in der modernen französischsprachigen Theorie der Begriff *relatif* ausschließlich für die Paralleltonart benutzt wird. Dafür existiert als ähnlicher übergeordneter Begriff *tons voisins* («benachbarte Tonarten»), welcher die Existenz fünf nah verwandter Tonarten für jede gegebene Tonart (unter denen Roussiers *modes relatifs*, aber auch deren jeweilige Paralleltonarten) bezeichnet.

195 «C'étoit l'harmonie du quinzième siècle, où l'on n'avoit que des accords-parfaits à employer, soit que la Basse marchât par des intervalles, ou par des degrés conjoints» («Dies war die Harmonie des fünfzehnten Jahrhunderts, in der man nur perfekte Akkorde zu verwenden hatte, sei es, dass der Bass durch Intervalle oder durch stufenweise geführte Schritte ging.», Roussier 1764, 129, Fußnote 49)

Wie oben schon erwähnt, widmet sich das dritte Kapitel dieses Abschnittes den Fortschreitungen, die von einem dissonanten Akkord ausgehen. Gleich zu Beginn des Kapitels übersetzt Roussier diese Beschreibungen in ihren rameauschen Erklärungsansätzen: «*Cadences*», «*Imitations de cadences*» und «*Cadences évitées*». Die Kadenztypen Roussiers entsprechen der rameauschen Typologie, wie sie dem *Code de musique* zu entnehmen ist: *cadence parfaite*, *cadence rompue*, *cadence interrompue* und *cadence irrégulière*.

Im vierten Kapitel wendet sich Roussier dann der *septième-diminuée* zu und beschreibt ihren Gebrauch. Bemerkenswert ist dabei die Verwendung des Begriffs *transition enharmonique*, der sich auf die Verwendung enharmonischer Verwechslung (verbunden mit der *septième-diminuée*) bezieht. Der zweite Abschnitt des *Traité* schließt mit dem fünften Kapitel, in dem Roussier den Gebrauch des *accord-sensible avec fausse quinte* thematisiert und schreibt, dass er den Septakkord der zweiten Stufe in einer Molltonart im Vorfeld einer Dominante ersetzen kann, und dass seine gebräuchlichste Form diejenige als *sixte-superflue* ist.

3. e. Dritter Abschnitt

Im letzten Abschnitt des *Traité* behandelt Roussier neue Akkorde,¹⁹⁶ die der Erweiterung der Harmonielehre dienen sollen. Da diese neuen Akkorde den Untersuchungsgegenstand des dritten Teils dieser Arbeit bilden, verweise ich den Leser für eine detaillierte Aufführung der vorgestellten *nouveaux accords* auf den entsprechenden Abschnitt (S. 75, III. 1.).

Die Ansicht, dass das Repertoire der Komponisten um weitere harmonische Effekte erweitert werden sollte, ist bei einem Theoretiker, der selber kaum Kompositionen hinterlassen hat, etwas überraschend.¹⁹⁷ Vielleicht ist aber genau diese Situation – weit entfernt von einer kompositorischen Routine, die von einer ständigen Interaktion mit der herrschenden *Règle de l'Octave* bestimmt ist – die Pierre-Joseph Roussier ermöglicht, diese besondere Einstellung zu entwickeln. Um diese These wissenschaftlich zu belegen, wäre allerdings weitere Forschungsarbeit notwendig, welche sich auf Roussiers biographische Elemente konzentrieren würde – diese würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

196 «*nouveaux accords*» (Roussier 1764, 157)

197 Siehe dazu der Kapitel «Zu Pierre-Joseph Roussier» in der Einleitung, S. 3.

4. Die Beispiele aus *L'Harmonie pratique*

L'Harmonie pratique erschien 1775 ähnlich dem *Traité* gleich an mehreren Auflagenorten. Sie enthält musikalische Beispiele sowie Anwendungsvorschläge für den zweiten und dritten Teil des *Traité*.

Die Einleitung der *Harmonie pratique* zitiert wörtlich D'Alemberts Definition des *accord*.¹⁹⁸ Dies könnte wiederum eine Anspielung auf die Bezugnahme auf Rameau darstellen, da dieses Zitat der ersten Zeile von D'Alemberts *Éléments de musique, théorique et pratique* entstammt:

On appelle *accord* le mélange de plusieurs sons qui se font entendre à la fois; et l'*harmonie* est proprement une *suite d'accords*, qui, en se succédant, flattent l'organe.¹⁹⁹

Dieses wörtliche Zitat könnte ein Hinweis darauf sein, dass Roussier auf jeden Fall die *Éléments* kannte, vielleicht aber auch Rameau teils durch die Lektüre D'Alemberts rezipiert hatte, da die *Éléments* im Grunde genommen eine Zusammenfassung der rameauschen Theorie darstellt. Die Idee, durch theoretische Spekulation neue Akkorde zu erzeugen, die noch keine Verwendung in zeitgenössischen Kompositionen gefunden haben, findet sich punktuell auch bei D'Alembert: So wird in den *Éléments* der Akkord angesprochen, der in der modernen deutschsprachigen Theorie als halbverminderter Septakkord bekannt ist. Diesen leitet der Autor vom *accord* der *sous-dominante* des *mode mineur* durch den *double emploi* ab.²⁰⁰

Jedoch erweist es sich als unmöglich von einer einzig durch die Lektüre D'Alembert angeregten Rezeption Rameaus bei Roussier auszugehen: Allein schon die zahlreichen Verweise auf unterschiedliche Werke Rameaus, die insbesondere in den *Observations* zu finden sind, sprechen gegen eine solche These. Roussier zitiert wiederholt Rameaus Werke (*Traité de l'Harmonie*, *Génération harmonique*, *Nouveau Système*, *Code de Musique*) sowie einige andere Werke seiner Zeitgenossen (Jean Laurent de Béthizys *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique* oder noch Jean-Adam Serres *Observations sur les principes de l'harmonie*) und bezeugt damit eine breite Kenntnis von den Theoretikern seiner Zeit.

198 Roussier 1775, ix

199 «Akkord nennt man die Mischung aus mehreren Tönen, die gleichzeitig zu hören sind; und Harmonie ist eigentlich eine Folge von Akkorden, die, indem sie aufeinander folgen, dem Gehör schmeicheln.» (D'Alembert 1752, 1)

200 D'Alembert 1752, 71

In *L'Harmonie pratique* wird auf die *transitions enharmoniques*, die im Punkt 3. d. vorgestellt wurden, komplett verzichtet. Um dies zu begründen, bezieht sich Roussier auf eine Erklärung in seinen *Observations*.²⁰¹ Generell sieht er in seinen späteren Schriften vom *mode enharmonique* aus dem Grund ab, dass er sich nach einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Stimmungssystemen für eine gänzliche Ablehnung der enharmonischen Äquivalenz, auf welcher der *mode enharmonique* basiert, entschied.

Ansonsten weist *L'Harmonie pratique* dieselbe strenge, geradezu pedantische Systematik auf, wie der *Traité*, den sie ergänzen soll. Im Gegenteil zum *Traité* handelt es sich aber um eine reine Sammlung von Notenbeispielen, denen einzig ein *Avertissement* sowie ein *Précis des règles de succession* vorausgeht. Von diesen abgesehen ist Text dort im Allgemeinen sehr konzis gehalten. Für jede besprochene *succession* gibt es zuerst einen Verweis auf die Stelle im *Traité*, dann ein ausgesetztes Beispiel, anschließend alle *suites dérivées* (mögliche abgeleitete Fortschreitungen) sowie *suite à rejeter* (zu verwerfende Fortschreitungen). Durch diese deklinationsartige Vorgehensweise kommt Roussier auf «über 2000 Kombinationen jeder Umkehrung aller erlaubten zweiteiligen Akkordfortschreitungen».²⁰²

5. Rameau und Roussier: Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Ein Vergleich von Roussiens System mit den dazugehörigen Aussagen Jean-Philippe Rameaus führt zu einem gemischten Ergebnis: Beide Systeme weisen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede auf, die Fétis in seiner Darstellung des Schaffens Roussiens etwas unterschätzt:

Ce livre est divisé en trois parties. Il y a peu de choses à dire des deux premières, car elles ne contiennent qu'une classification et une analyse des accords suivant les principes de Rameau.²⁰³

Roussier stützt im Prinzip seine gesamte Theorie auf eine Idee, die er Rameau verdankt: die **Basse-fondamentale**. In der Einleitung lobt er «diese einzig vernünftige Erfindung, die

201 Roussier 1775, x

202 Gessele 1989, 68

203 «Dieses Buch ist in drei Teile gegliedert. Zu den ersten beiden gibt es wenig zu sagen, da sie nur eine Klassifizierung und Analyse der Akkorde nach Rameaus Prinzipien enthalten.» (Fétis 1844, 212)

gemacht wurde, um alles in einem System zu ordnen, was bisher nur blinde Erfahrung dem Musiker beigebracht hatte.»²⁰⁴

Jedoch sind es gerade die Punkte, in denen er sich von Rameau distanziert, die zeigen können, inwiefern Roussier Rameaus Ideen zu einem neuen theoretischen Ansatz weiterentwickelt. Er zeigt sich selbst kritisch in Bezug auf Rameau und ist sich der Schwierigkeit der Rezeption seiner uneinheitlichen Theorie bewusst, auch wenn er ihn als ein «Gründer der Harmonie» («*Fondateur de l'Harmonie*») betrachtet, wie z.B. in den *Observations* zu beobachten ist:

[...] j'ai eu beaucoup de peine à peser les propositions contradictoires que renferment les différents Ouvrages de M. Rameau, avant de pouvoir démêler parmi ces propositions, celles qui découlent plus naturellement du principe vrai et toujours constant de la basse fondamentale. Principe qu'il faudroit bien posséder, avant de pouvoir tirer quelque fruit des écrits de ce Fondateur de l'Harmonie, qui [...] oublie quelquefois ce principe dans ses écrits ou y substitue des idées de pratique et de routine, dont malheureusement il était trop prévenu dès sa tendre enfance, pour pouvoir s'en défaire totalement²⁰⁵

5. a. Akkordtypen und *double emploi*

Bei Rameau wie bei Roussier gibt es einen einzigen *accord consonant*: den perfekten Dreiklang. Als dissonante Akkorde beschreibt aber Roussier grundsätzlich zwei (*grande-sixte* und *septième*) während bei Rameau ursprünglich einzig der Septakkord als Pendant zum *accord parfait* fungiert. Außerdem unterscheidet Roussier bei den Septakkorden drei verschiedene Akkordtypen (*sensible*, *simple-septième* sowie *septième-diminuée*). Im *Plan*

204 Roussier 1764, xxvii

205 «[...] Ich hatte große Mühe, die widersprüchlichen Aussagen, die in den verschiedenen Werken von Herrn Rameau enthalten sind, gegeneinander abzuwägen, bevor ich unter diesen Aussagen diejenigen herausfiltern konnte, die sich am natürlichsten aus dem wahren und immer gleichbleibenden Prinzip des Fundamentalbasses ergeben. Dieses Prinzip sollte man besitzen, bevor man irgendeine Frucht aus den Schriften dieses Gründers der Harmonie ziehen kann, der [...] manchmal dieses Prinzip in seinen Schriften vergisst oder es durch Ideen der Praxis und der Routine ersetzt, von denen er leider von seiner Kindheit an zu sehr geprägt war, um sich davon völlig befreien zu können.» (Roussier 1765, 37–38. Siehe dazu auch: Gessele 1989, 170 oder Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge: Harvard University Press 1992, 148)

abrégé oder in der schon erwähnten *Carte Générale de la Basse Fondamentale* stellt Rameau jedoch ebenfalls eine ähnliche Klassifizierung vor, in der es vier Grundakkorde einer Tonart gibt. Allerdings gelangt bei ihm der Akkord der *sixte-dissonante*, wie ihn Roussier später bezeichnet, nie zum Status eines *accord fondamental*.

Dies hat damit zu tun, dass bei ihm ein wesentlicher Unterschied zu Rameaus Idee vom *double emploi* besteht: Roussier verteidigt die Meinung, dass der Quintsextakkord der *sous-dominante* mit hinzugefügter Sexte ein grundsätzlich anderer als derjenige Moll-Septakkord ist, der gewöhnlicherweise auf der zweiten Stufe steht. Er listet in den *Observations* Gründe auf, warum er diese Unterscheidung trifft. Dagegen sind beide Akkorde bei Rameau verwandt und der *double emploi* stellt den Höhepunkt dieser Verwandtschaft dar, indem beide Akkorde als äquivalent behandelt werden und ihre jeweilige *basse fondamentale* davon abhängt, welchem Akkord sie vorausgehen:

Ce double emploi n'est à considérer que dans la composition principalement, attendu que la Basse Fondamentale est pour lors arbitraire à l'égard de la seconde; si celle-ci précède le parfait, sa Basse Fondamentale est la sous-dominante, au lieu que si elle précède le sensible, sa Basse Fondamentale est la su-tonique, l'accord de l'une et de l'autre étant absolument composé des mêmes notes; ce qui peut jeter le Compositeur dans l'embarras, lorsqu'il n'est pas au fait, au lieu qu'il peut en tirer d'agréables variétés, quand il fait ce qui en est: mais quant à l'accompagnement, la Basse Continue en décide sans qu'on puisse s'y tromper.²⁰⁶

Es scheint so, dass es Roussier darum geht, den Quintsextakkord der *sous-dominante* in jeder Hinsicht unabhängig und als *accord fondamental* zu etablieren. Wie Cynthia M. Gessele in ihrer Dissertation anmerkt, ist die Idee, den *accord de la sixte-dissonante* zu verselbständigen,

206 «Dieses *double emploi* [Doppelverwendung] ist hauptsächlich in der Komposition zu beachten, da der Fundamentalbass [*basse fondamentale*] in Bezug auf die *seconde-note* [zweite Stufe des Modus] willkürlich ist; Wenn diese [zweite Stufe] vor dem *parfait* steht, ist ihr Fundamentalbass die *sous-dominante*, wenn sie aber vor dem *sensible* steht, ist ihr Fundamentalbass die *su-tonique*, da der Akkord beider absolut aus denselben Noten besteht – was den Komponisten in Verlegenheit bringen kann, wenn er sich nicht auskennt, während er angenehme Varianten daraus ziehen kann, wenn er tut, was er tun muss: Aber was die Begleitung betrifft, so entscheidet die *Basse Continue*, ohne dass man sich täuschen kann.» (Rameau 1760, 49)

nicht nur bei Roussier zu finden, sondern ebenfalls bei D'Alembert oder Rousseau, allerdings sei keiner so unnachgiebig im Anspruch gewesen, ihn systematisch von dem Septakkord der zweiten Stufe (oder *simple-septième de la seconde-note*) zu unterscheiden.²⁰⁷ Dies bringt aber das Verschwinden des *double emploi* mit sich: Wenn beide Akkorde a priori als unterschiedliche Akkorde präsentiert werden, ist eine Äquivalenz beider Klänge nicht mehr möglich und auch nicht mehr nötig.

5. b. Kadenzen

Obwohl Osborne es in seiner Dissertation so präsentiert, ist die *cadence interrompue* keine Erfindung Roussiers, sondern erscheint schon bei Rameau in der *Génération harmonique* sowie später im *Code de musique*. Im Übrigen sind die Kadenzen bei Roussier die gleichen, die im rameauschen System vorkommen: die *cadence parfaite*, die *cadence irrégulière*, die *cadence rompüe* und schließlich die *cadence interrompue*. Ebenfalls dem rameauschen Kadenzverknüpfungssystem aus dem *Traité de l'Harmonie* sind die Konzepte der *imitation de la cadence*, *suspension de l'imitation de cadence* oder *marches prescrites* entnommen.

5. c. Dissonanz

Auch bei der Definition der Dissonanzen sind zwischen Roussier und Rameau einige Unterschiede zu bemerken. Bei Rameau ist der Vorrang der Septime als Urdissonanz ein wesentliches Element:

Il n'y a qu'une dissonance primitive, qui est la septième, dont le renversement est donné par les secondes d'une note à l'autre dans la première gamme; secondes dont le rapport est exprimé par les termes de ton et demi-ton.²⁰⁸

Dieser Vorrang ist bei Roussier schlicht verschwunden. Dagegen definiert er die Dissonanz als einen Ton, der eine Sekunde zu einem Akkordton bildet und dadurch dissonant wirkt –

207 Gessele 1989, 71–72

208 «Es gibt nur eine Urdissonanz, nämlich die Septime, deren Umkehrung durch die Sekunden von einer Note zur anderen in der ersten Tonleiter gegeben ist; das Verhältnis dieser Sekunden zueinander wird durch die Begriffe Ton und Halbton ausgedrückt.» (Rameau 1760, 4)

eine Definition, die auch in den Worten Rameaus zu erkennen ist. Eine andere Abweichung wäre die Rolle, die Rameau der Dissonanz im *Nouveau Système* folgendermaßen zuteilt:

Le Musicien a deux moyens de conserver ou de faire naître dans l'idée de ses Auditeurs, l'impression de la Modulation qu'il veut pratiquer. L'un de ces moyens consiste dans la Dissonance, et l'autre dans la Mesure.²⁰⁹

Im *Code de musique* klärt Rameau definitiv die Frage der Einteilung der sogenannten *dissonance majeure* sowie der *sixte ajoutée*: Für ihn sind sie keine richtige Dissonanzen, da sie «in ihrem Ursprung konsonant sind». Da sie ebenfalls eine «*marche décidée*» (»Zwangsfortschreitung») haben, wird in ihrem Fall dennoch von *résoudre* (auflösen) gesprochen, sie sind aber nicht vorbereitungsbedürftig:

Il n'y a qu'une seule dissonance dans l'harmonie fondamentale, savoir, la septième d'une dominante: toutes celles qu'on y ajoute ne sont que renversées, excepté la note sensible et la sixte majeure ajoutée à une sous-dominante, qu'on y a toujours confondues, quoique dans leur origine ce soient des consonances. Cependant, comme ces consonances ont une marche décidée dans le cas présent, savoir, de monter diatoniquement, pour indiquer cette marche, je me servirai du même terme de résoudre ou sauver, qui ne convient qu'à la dissonance.

Ce que ces consonances censées dissonances ont de particulier, c'est qu'elles ne se préparent jamais; la note sensible même dispense de préparation toutes les dissonances qui l'accompagnent, et la sixte majeure ajoutée exige au contraire que la quinte qui l'accompagne soit toujours préparée; mais cela vient d'une cause première, savoir, du double emploi, comme on doit le savoir à présent. L'accord de la sous-dominante, qui reçoit cette note ajoutée, est le même que celui de septième sur la tierce au-dessous, apostillée su-tonique [...] ²¹⁰

209 «Es gibt zwei Möglichkeiten, wie ein Musiker den Eindruck der Modulation, die er anwenden will, bewahren oder in den Köpfen seiner Zuhörer hervorrufen kann. Das eine Mittel ist die Dissonanz, das andere die Metrik.» (Rameau 1726, 37)

210 «In der Grundharmonie gibt es nur eine einzige Dissonanz, nämlich die Septime einer Dominante; alle anderen, die man ihr hinzufügt, sind nur Umkehrungen, mit Ausnahme der *note sensible* und der großen Sexte, die einer Subdominante hinzugefügt wird, die man stets mit ihnen [der Septime und ihren Umkehrungen] verwechselt hat, obwohl sie ursprünglich Konsonanzen sind. Da diese Konsonanzen jedoch in diesem Fall eine bestimmte Bewegungsart haben, nämlich diatonisch zu steigen, werde ich, um diese Bewegungsart zu bezeichnen, denselben Begriff lösen oder retten verwenden, der nur für die

Die Begriffe *dissonance majeure* und *dissonance mineure* hat Roussier aus dem Rameauschen System übernommen. Bei Rameau war aber die Terz des *sensible* (oder modern gesprochen, der Leitton) die *dissonance majeure* und galt nur als eine solche Dissonanz in Verbindung mit der *dissonance mineure*: der Septime des *accord-sensible*. Ebenfalls ist im Quintsextakkord der *sous-dominante* die Sexte nur eine «*consonance censée dissonance*» («pseudodissonante Konsonanz»), da die ursprüngliche *dissonance mineure*, die auch vorbereitungsbedürftig ist, die Quinte ist.

5. d. *Successions*

Die Wichtigkeit und Definition der *succession*, so wie sie bei Roussier vorkommt, erinnert an die plakativen Aussagen Rameaus im *Plan abrégé*.²¹¹ Das Prinzip der Fortschreitung ist gleich, aber Roussier präsentiert nur noch zwei mögliche *successions* – während Rameau drei Fortschreitungen für möglich hält. Ein wichtiger Teil der *successions* bei Roussier beruht auf der Kadenzverknüpfungstheorie Rameaus, einige Punkte seiner Theorie gehen aber darüber hinaus, zum Beispiel der Gebrauch des *accord-sensible avec fausse quinte*.

Die *succession*-Theorie, die Roussier entwirft, beleuchtet außerdem einen weiteren Unterschied, den Charis Iordanou 2011 in seiner Dissertation zur Verbreitung und Didaktisierung der *basse fondamentale*-Theorie in Frankreich im 18. Jahrhundert ebenfalls erwähnt:

Pour Rameau, l'interprétation, la fonction de l'accord dépendent de l'accord qui précède et de l'accord qui suit. Or pour Roussier, c'est l'accord qui porte la note de la basse fondamentale qui doit déterminer sa succession. Autrement dit, pour Rameau c'est la manière dont l'accord se résout qui détermine son interprétation

Dissonanz geeignet ist. Das Besondere an diesen Konsonanzen, die als Dissonanzen gelten, ist, dass sie nie vorbereitet werden; die *note sensible* selbst befreit alle begleitenden Dissonanzen von einer Vorbereitung, und die hinzugefügte große Sexte verlangt im Gegenteil, dass die begleitende Quinte immer vorbereitet wird; aber das kommt von einer Grundursache, nämlich vom *double emploi*, wie wir jetzt wissen sollten. Der Akkord der Subdominante, der diese hinzugefügte Note erhält, ist derselbe wie der der Septime auf der darunter liegenden Terz, die *su-tonique* genannt wird [...].» (Rameau 1760, 96)

211 Rameau 1730

finale, alors que pour Roussier chaque accord a une fonction et une progression déterminées et interchangeables.»²¹²

Es ist dieser Auffassungsunterschied der auch Roussier dazu bringt, sich vom rameauschen *double emploi* zu distanzieren und ihn für seine Theorie komplett zu verwerfen.²¹³

5. e. Sprache und Stil

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden Autoren wird neben den inhaltlichen Abweichungen auch bei einer parallelen Lektüre der vorhandenen Schriften beider Musiktheoretiker deutlich. Christensen thematisiert in seiner Studie zu Rameau die Konsequenzen seiner mangelhaften akademischen Ausbildung:

Perhaps the most conspicuous testament to Rameau's lack of schooling was the constant frustration he experienced in organizing his theoretical ideas clearly and putting them down on paper in good French. His writings were notorious for their prolixity and obscurity.²¹⁴

Während Rameau sich oft in mathematischen und philosophischen Beweisführungen für seine Thesen verzettelt und damit den Enzyklopädisten seiner Zeit nahekommt, ist Roussiérs Schreibstil ein ganz anderer: In klarer, prägnanter Sprache stellt er eine Systematik vor, wie sie in keiner der zahlreichen theoretischen Schriften Rameaus zu finden ist, die dabei aber auch den Akkord in den Vordergrund stellt. Diese bis ins Detail getriebene Präzision und Sachlichkeit mag geradezu pedantisch oder unflexibel erscheinen – aber Roussier erreicht damit in einer einzigen Publikation, was Rameau trotz wiederholter Veröffentlichungen bis

212 «Für Rameau hängt die Interpretation, die Funktion des Akkords von den Akkorde ab, der dem vorausgeht und dem nachfolgt. Für Roussier dagegen ist es der Akkord, den die Note der *basse fondamentale* trägt, der die Fortschreitung bestimmt. Mit anderen Worten: Für Rameau ist die Art und Weise, wie sich der die Art und Weise, wie der Akkord aufgelöst wird, für seine endgültige Interpretation ausschlaggebend, während für Roussier jeder Akkord eine bestimmte, unveränderliche Funktion und Progression hat.» (Iordanou 2011, 449)

213 Ebd., 450

214 «Das vielleicht auffälligste Zeugnis von Rameaus mangelnder Schulbildung war die ständige Frustration, die er erlebte, wenn es darum ging, seine theoretischen Ideen klar zu strukturieren und sie in gutem Französisch zu Papier zu bringen. Seine Schriften waren berüchtigt für ihre Langatmigkeit und Unklarheit.» (Christensen 2004, 22)

auf den *Code de Musique* nicht gelungen zu sein scheint: ein prägnantes und didaktisch geeignetes System zu formulieren, das auf dem Prinzip der *Basse-fondamentale* beruht. Cynthia M. Gessele illustriert diesen Fakt mit folgendem Zitat aus dem *Dictionnaire historique des musiciens* von Choron und Fayolle, dessen Eintrag zu Roussiers Leben und Schaffen ansonsten recht bissig ausfällt:²¹⁵

Roussier [...] offre l'exemple d'un des *miracles* les plus frappants de la basse fondamentale [...] Il prétendit élever sur cette base une didactique complète, ne reconnut pour légitime que ce qui s'accordait avec ses règles hypothétiques [...] Si les ouvrages de l'abbé Roussier sont révoltants par l'esprit de système, par les erreurs qu'ils contiennent, par le ton de morgue et de pédanterie qui y règne, par la platitude du style, ils ont du moins un mérite qu'on ne peut leur refuser, c'est la clarté; et c'est à cette qualité qu'ils durent le succès qu'ils obtinrent. [...]²¹⁶

215 «Roussier [...] bietet das Beispiel eines der bemerkenswertesten Wunder des Fundamentalbasses [...] Er behauptete, auf dieser Grundlage eine vollständige Didaktik zu errichten, und erkannte nur das als legitim an, was mit seinen hypothetischen Regeln übereinstimmte [...]. Wenn die Werke des Abbé Roussier durch ihre Systematik [*esprit de système*], durch die Fehler, die sie enthalten, durch den Ton der Arroganz und Besserwisserei, der sie durchzieht, und durch die Platttheit ihres Stils empörend sind, so haben sie doch wenigstens einen Vorzug, den man ihnen nicht absprechen kann, nämlich Klarheit; und dieser Eigenschaft verdanken sie den Erfolg, den sie errungen haben. [...]

216 Choron/Fayolle, 243–244

III. «ACCORDS EXTRAORDINAIRES»

1. Der 3. Teil des *Traité*: Akkorde, Gebrauch, Rezeption

Im dritten Abschnitt des *Traité* wendet sich Roussier den «neuen Akkorden» (*nouveaux accords*) zu, die er für möglich und für die Harmonielehre sogar «bereichernd» hält, obwohl sie nicht dem traditionellen harmonischen Repertoire angehören:

[...] une troisieme Partie, dans laquelle j'ose proposer quelques nouveaux Accords, dont il m'a paru qu'on pourroit enrichir le fond de l'Harmonie: mais ces accords je me borne à les exposer quant à présent, l'Ouvrage n'étant pas susceptible par sa nature de toutes les preuves qu'il faudroit rapporter pour établir la légitimité de ces nouveaux groupes de sons.²¹⁷

In einer Aussage, die von einer gespaltenen Rezeption zeugen, wurden diese Akkorde von Fétis später jedoch als «*affreux accords*» (furchtbare Akkorde) bezeichnet.²¹⁸ Welche sind also diese Akkorde, die eine so heftige Reaktion bei Fétis hervorgerufen haben? Ist Roussier der erste Theoretiker, der solche Gebilde beschreibt?

Die Akkorde, die Roussier vorstellt, werden vom *sensible avec fausse quinte* sowie vom *accord de la sous-dominante* abgeleitet und schließlich um einige weitere Entwicklungen der *simple-dominante* bereichert. Dass Roussier in der *Carte des Accords*, der Übersicht in Form von Notenbeispielen, die er dem *Traité* angehängt hat, diese «neuen Akkorde» nicht aufführt, scheint eine bewusste Entscheidung zu sein. Er selbst betont im Laufe des *Traité* ebenfalls immer wieder die Ungebräuchlichkeit dieser Akkorde.²¹⁹ Ihm scheint es mehr darum zu gehen, seinen Lesern ein bestimmtes klangliches Repertoire zu vermitteln, das von praktischem Nutzen sein könnte, sich allerdings noch keinesfalls durchgesetzt hat.

217 «[...] ein dritter Teil, in dem ich einige neue Akkorde vorzuschlagen wage, von denen mir schien, dass sie den Grundbestand der Harmonie bereichern könnten; aber ich beschränke mich darauf, diese Akkorde jetzt lediglich darzulegen, da das Werk seiner Natur nach nicht für alle Beweise geeignet ist, die man beibringen müsste, um die Rechtmäßigkeit dieser neuen Klanggruppen zu beweisen.» (Roussier 1764, xv)

218 Osborne 1966, 7

219 «des accords dont ils n'ont jamais entendus parler» («Akkorde, von denen sie nie gehört haben», Roussier 1764, 158)

Im Vorfeld des Kapitels, das am Ende des ersten Teils ansetzt und dem *sensible avec fausse quinte* gewidmet ist – dem Hauptakkord der *accords dissonans altérés*, aus welchem viele der «neuen Akkorde» des dritten Teiles entstammen – warnt er den Leser, dass dieses Kapitel nur an die «*Amateurs de l'Harmonie*» gerichtet ist:

Ceux qui voudront s'y tenir, peuvent ne pas lire le Chapitre suivant, et passer au Quatrieme, où je traite des suspensions.²²⁰

1. a. Akkorde, die aus dem *sensible avec fausse quinte* abgeleitet werden

Roussier postuliert bereits im ersten Teil des *Traité* einen Akkord, welcher der *accord fondamental* der *sixte-superflue* sein soll: den *sensible avec fausse quinte*, welcher unter der Kategorie der *accords dissonans altérés* vorgestellt wird und ausschließlich im *mode mineur* anzutreffen ist. In der folgenden Abb. 8 ist der *sensible avec fausse quinte* von a-Moll dargestellt.

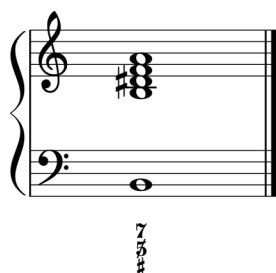


Abb. 8. *Sensible avec fausse quinte*

In der Fußnote, welche dem Kapitel vorausgeht, in dem der *sensible avec fausse quinte* erstmals erscheint, erklärt Roussier den Ursprung dieses Akkords in seiner Umkehrung als *sixte-superflue* anhand folgenden Beispiels (Abb. 9):²²¹

220 «Diejenigen [Leser], die sich daran [an die bisher vorgestellten Akkorde] halten wollen, können das nächste Kapitel überspringen und zum vierten Kapitel übergehen, in dem ich die Vorhalte [*suspensions*] behandle.» (Roussier 1764, 80)

221 Ebd., 82–83, Fußnote 37

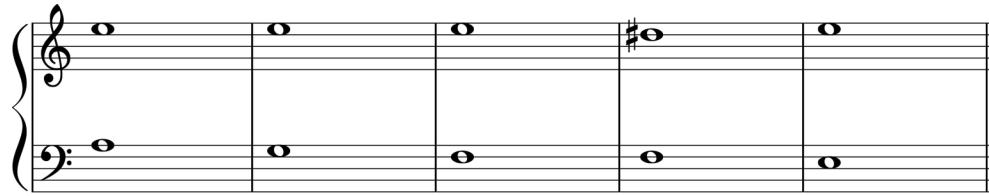
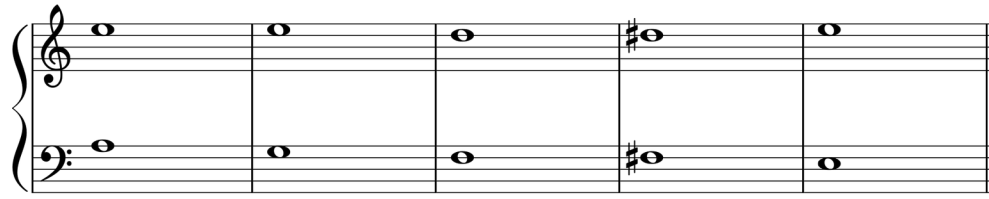


Abb. 9. Ursprung der sixte-superflue bei Roussier

Aus dem Bassgang, der heutzutage gerne als «Lamentobass» bezeichnet wird (schrittweise abwärts geführten Bassgang von der 1. zur 5. Stufe in einer Molltonart), leitet er die *sixte-superflue* ab und ergänzt diesen Vorgang mit der Aussage, dass der eigentlich alterierte Ton in dieser Wendung das F und nicht das Dis wäre. Dies erlaubt ihm, als *Basse-fundamentale* ein H zu nehmen und den Akkord als eine Art «Doppeldominante» zu erklären, außerdem erwähnt er zum Schluss die Doppeldeutigkeit des Akkordes, der gleichzeitig einen Leitton (*note sensible*) nach E (das Dis) und einen Ton enthält, der zum *mode de mi* (E-Modus) nicht gehören kann, zum *mode de la* (A-Modus) dagegen schon (das F).

Dies stellt einen deutlichen Unterschied zur älteren Theorie dar, welche diese Wendung als eine *clausula mi* und E als klaren Zielpunkt der Kadenz erklären würde.²²² Gleichzeitig ist Roussiers Erklärungsansatz eine Brücke zur späteren Erklärung der Funktionstheorie (Doppeldominante mit tief alterierter Quinte).

Roussier bezeichnet die Note, auf der ein solcher Akkord steht, als *dominante-mixte* (siehe dazu der Punkt G im Kapitel 3. c.) da sie sowohl einer *dominante-tonique* als auch einer *seconde-note* ähnelt (der Akkord dementsprechend einem *sensible* bzw. einer *simple-septième*). Zu seiner Verwendung in der Harmonielehre schreibt er:

222 Nach der Bezeichnung von Gallus Dressler, 1536 (siehe dazu Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber 2017, 54)

Du reste, cet accord ne doit être employé que dans des situations convenables à cause de son aspérité, laquelle se trouve encore augmentée sur les Instrumens imparfaits, tels que le Clavecin, l'Orgue, et tous les Instrumens à Touches, où l'Intervalle de tierce diminuée, qui est entre la tierce majeure et la fausse quinte de cet accord, ne peut absolument être exécuté.²²³

Im entsprechenden Kapitel des ersten Abschnittes im *Traité* dekliniert er ihn mitsamt aller Umkehrungen durch, erwähnt aber auch schon die Möglichkeit der Ableitung weiterer Akkorde, die im dritten Abschnitt vorgestellt werden sollen.

Der erste Schritt dieser Ableitung besteht daraus, durch das Substitutionsprinzip einen weiteren Akkord zu erzeugen, aus dem dann durch Umkehrung und Supposition weitere Akkordgebilde entstehen. Dadurch entsteht der sogenannte *accord de septième et tierce diminuées*, welcher auf der erhöhten vierten Stufe einer Molltonart stehen könnte und einen Ruhepunkt auf der fünften Stufe ankündigen würde:

La note qui porteroit cet accord seroit primitivement Quatrieme-note d'un mode mineur, mais qui seroit devenue note-sensible de la Cinquieme-note, sur laquelle iroit se former un Repos, annoncé par cet accord.²²⁴

Die folgende Abbildung zeigt den *accord de septième et tierce diminuées* des A-Modus (*mode de la*).



Abb. 10. Accord de septième et tierce diminuées

223 «Im Übrigen sollte dieser Akkord wegen seiner Rauheit [*aspérité*] nur in geeigneten Situationen verwendet werden.» (Roussier 1764, 151)

224 «Die Note, die diesen Akkord tragen würde, wäre ursprünglich die vierte Note einer Molltonart [*mode mineur*], die aber zum Leitton [*note-sensible*] der fünften Note geworden wäre, auf der sich ein Ruhepunkt bilden würde, der durch diesen Akkord angekündigt wird» (Ebd., 161–162)

Die Verwendung des Konditionals,²²⁵ um diesen Akkord sowie dessen Ableitungen in eine Tonart zu integrieren, zeigt Roussiers Schwierigkeit, seine „zukunftsorientierte“ Klänge, praxisnah einzuordnen.

Folgende Abbildung stellt schließlich als Notenbeispiel sämtliche Akkorde dar, die Roussier aus dem *accord de septième et tierce diminuée* ableitet (Abb. 11).

Abb. 11. Ableitungen des Accord de septième et tierce diminuées

Die Akkorde A, B und C werden durch *renversement* abgeleitet, die Akkorde D bis G dagegen durch *Supposition*, wobei Roussier den letzten als einen besonderen Fall betrachtet, da der Basston nicht wie üblich eine Terz oder Quinte unter dem *son fondamentale* liegt, sondern eine Septime.

Für jeden abgeleiteten Akkord beschreibt Roussier außerdem seinen Sitz auf der entsprechenden Skalenstufe der Tonleiter (hier durch umgekehrte Zahlen dargestellt) und gleichzeitig eine mögliche Fortschreitung, im *Traité* allerdings ohne Notenbeispiele. Die letzten Worte der Abhandlung scheinen dafür zu sprechen, dass Roussier auch absichtlich kein Beispiel für die beiden Akkorde (der *sensible avec fausse quinte* und der *accord de tierce et septième diminuées*) und ihrer Umkehrungen geben wollte:

On pourroit souhaiter quelques Exemples en notes de musique, tant pour cet accord, que pour ceux que j'ai dérivés de l'Accord-sensible; mais ce que j'ai déjà dit à cet égard,

225 «Konditional» oder «Konditionalis» bezeichnet eine Unterkategorie des Konjunktiv, welche in den romanischen Sprachen als eine eigene Kategorie betrachtet wird. Dieser Modus kann auf Französisch Zukunft bzw. Nachzeitigkeit, Wunsch, Hypothese und Vermutung ausdrücken.

pourra suffire aux personnes intelligentes. Je craindrois que ces Exemples ne devinsent une source d'écarts pour ceux qui ne s'instruisent que par les yeux.²²⁶

Dennoch schließt er sie in der späteren Abhandlung *L'Harmonie pratique* ein und stellt ihre möglichen *successions* in Form von Notenbeispiel dar, wie aus den folgenden Abbildungen zu entnehmen ist (Abb. 12 bis 16). Zum *accord-sensible avec fausse quinte* stellt er drei unterschiedliche mögliche *successions* vor, von denen eine zu einem «Ruhepunkt auf der fünften Stufe» («*repos sur la cinquième note du mode*») führt, und die letzten zwei einen durch den *accord-sensible* bzw. durch den verminderten Septakkord vermiedenen Ruhepunkt darstellen sollen. Zum *accord de septième et tierce diminuées* sind es dagegen zwei unterschiedliche Fortschreitungen, ebenfalls ein «Ruhepunkt auf der fünften Stufe» sowie ein durch den *accord-sensible* vermiedener Ruhepunkt.

226 «Man könnte sich einige Notenbeispiele wünschen, sowohl für diesen Akkord als auch für die, die ich aus dem *Accord-sensible* abgeleitet habe; aber was ich in dieser Hinsicht bereits gesagt habe, wird intelligenten Menschen genügen. Ich würde befürchten, dass diese Beispiele für diejenigen, die nur mit den Augen lernen, eine Quelle der Ablenkung werden könnten.» (Ebd., 188)

Repos évité par l'accord sensible.

Mode

mineur.

Suites dérivées.

Suites à rejeter :

Abb. 13. Zweites Beispiel zum accord-sensible avec fausse quinte

*Repos évité par la Septieme diminuée
sur la note sensible.*

*Mode
mineur.*

Musical notation for the mode mineur, showing a treble clef with a diminished seventh chord and a bass clef with a diminished seventh chord.

Suites dérivées.

Musical notation for Suites dérivées, showing a bass clef with a series of chords and their derivations.

Suites à rejeter.

Musical notation for Suites à rejeter, showing a bass clef with a series of chords and their derivations.

Abb. 14. Drittes Beispiel zum accord-sensible avec fausse quinte

Repos sur la Cinquieme note du Mode.

*Mode
mineur.*

Suites dérivées.

Suites à rejeter.

Abb. 15. Erstes Beispiel zum accord de septième et tierce diminuées

Repos évite par l'accord-sensible.

Mode
Mineur.

Suites dérivées.

Suites à rejeter.

Abb. 16. Zweites Beispiel zum accord de septième et tierce diminuées

1. b. Akkorde, die aus dem *accord de la sous-dominante* abgeleitet werden

Die Unterscheidung Roussiers zwischen dem *accord de la sous-dominante* (Quintsextakkord der Subdominante) und der *simple-septième* (Septakkord der zweiten Stufe) führt dazu, dass er die aus dem *accord de la sous-dominante* abgeleiteten Akkorde ebenfalls unterscheidet. Im zweiten Kapitel des *nouveaux accords*-Abschnittes stellt er folgende vier Akkorde vor, die er durch Supposition aus dem *accord de la sixte-dissonante* ableitet. Dennoch lassen sich diese vier Akkorde auf zwei reduzieren, wenn vom *mode* abgesehen wird (*mode majeur* oder *mode mineur*).

The image shows four chords in a grand staff (treble and bass clefs). The first two chords are in a major mode, and the last two are in a minor mode. The chords are represented by their figured bass notation below the staff:

- Chord 1: $\begin{matrix} 9 \\ 5 \end{matrix}$
- Chord 2: $\begin{matrix} 9 \\ 4 \end{matrix}$
- Chord 3: $\begin{matrix} 9 \\ 7 \end{matrix}$
- Chord 4: $\begin{matrix} \flat 9 \\ 4 \end{matrix}$

Abb. 17. Aus der *accord de la sous-dominante* durch *Supposition* entstehende Akkorde

1. c. Akkorde, die aus *dominantes* durch *Supposition* abgeleitet werden

Schließlich ergänzt Roussier das Kapitel über die «*nouveaux accords*» durch drei weitere Akkorde, die er aus der *simple-septième* und aus dem *sensible* ableitet. Durch *Supposition* kommt er auf folgende Ergebnisse (Abb. 18):

The image shows three chords labeled A, B, and C in a grand staff. The chords are represented by their figured bass notation below the staff:

- Chord A: $\begin{matrix} 9 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$
- Chord B: $\begin{matrix} \sharp 9 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$
- Chord C: $\begin{matrix} \sharp 9 \\ \sharp 4 \\ 6 \end{matrix}$

Abb. 18. Akkorde, die aus *dominantes* durch *Supposition* abgeleitet werden

Der Akkord A kann auf jeder Stufe außer der sechsten vorkommen, die Akkorde B und C jedoch nur auf der sechsten Stufe einer Dur- bzw. Molltonart.

1. d. *Succession* der «neuen Akkorde» und die Frage ihrer Praxistauglichkeit

Das letzte Kapitel des *nouveaux accords*-Abschnittes und gleichzeitig auch des *Traité* widmet sich der «*succession*» dieser neuen Akkorde. Dennoch ist das Kapitel extrem kurz und lakonisch gehalten. Über die beiden ersten Kategorien (Akkorde aus den Punkten 1. a. und 1. b.) schreibt Roussier nur, dass man sich für die *succession* dieser abgeleiteten Akkorde nach derjenigen ihrer jeweiligen Grundakkorde («*accords fondamentaux*») richten soll.

Zur dritten Kategorie dagegen äußert er sich etwas ausführlicher:

Par exemple, l'accord qui dérive d'une Simple-septieme [...], fournit le moyen de former un Point d'orgue sur différens degrés d'un mode, principalement sur la tonique, la médiante et la dominante, en employant pendant ce point d'orgue, les diverses successions de dominantes que l'on connoît.²²⁷

Diese Aussage wird allerdings erst durch einen Vergleich mit den Beispielen aus *L'Harmonie pratique* wirklich erhellend: Was Roussier damit meint, könnte darauf reduziert werden, dass erstens dieser Akkord (Akkord A von Abb. 18) meistens innerhalb eines sogenannten «Point d'orgue» (zu Deutsch Orgelpunkt) vorkommt und dass diese *successions* zu den schon bekannten Fortschreitungen gehören, die aus *dominantes* bestehen. Zum Verständnis dieser Idee ist es wichtig, sich vor Augen zu halten, dass bei Roussier wie bei Rameau *dominante* nicht immer gleich *dominante-tonique* bedeutet. In dem Fall bedeutet es offensichtlich eine Fortschreitung von *simple-dominantes*, da dieser Akkord aus der *simple-septième* abgeleitet ist. In Abb. 19 sind einige der zahlreichen Fortschreitungen abgebildet, die in *L'Harmonie pratique* anzutreffen sind, zur Veranschaulichung der vielen Möglichkeiten, die diese Akkorde mit sich bringen.

227 «Der Akkord, der aus einer *Simple-septième* abgeleitet wird, bietet zum Beispiel die Möglichkeit, einen Orgelpunkt auf verschiedenen Stufen eines Modus zu bilden, vor allem auf der Tonika, der Medianten und der Dominante, indem man während dieses Orgelpunkts die verschiedenen *suites de dominantes* [Dominantfolgen] verwendet, die man kennt [...]» (Ebd., 181)

Abb. 19. Beispiele *Roussiers* für die *accords dérivés de dominantes* (Auswahl)

Eine allgemeine *succession*-Regel scheint folglich zu sein, dass sich ein *accord dérivé* (abgeleiteter Akkord) stets nach der *succession* seines *accord fondamental* richtet. Dabei ist nicht jede Fortschreitung zugelassen, wie die «zu verwerfenden» Fortschreitungen aus *L'Harmonie pratique* zeigen, allerdings ist das Prinzip klar anzuwenden und könnte auch dem didaktischen Ansatz des *Traité* gut entsprechen: Eher als die Fortschreitungsregeln jedes einzelnen Akkordes zu lernen, müsste der Generalbassspieler nur noch diejenige der *accords fondamentaux* kennen und üben, sie auf ihren *accords dérivés* anzuwenden.

Eine letzte interessante Fragestellung betrifft den Einsatz solcher Harmonien in zeitgenössischem oder gar späterem Repertoire. Wenn weder das Bezifferungssystem *Roussiers* mit der genauen Unterscheidung von *sixte-dissonante* und *simple-septième de la seconde note du mode* noch sein Akkordsystem sich durchgesetzt haben, scheint es so zu sein, dass *Roussier* durch theoretische Spekulation teils zu sehr neuen Klängen kommt, die möglicherweise im Repertoire seiner Zeitgenossen noch gar nicht vorhanden waren. Da *Fétis* noch viel später mit diesen *nouveaux accords* die schon zitierten Bedenken hatte, kann man sich fragen, ob *Roussier* der einzige Theoretiker ist, der eine solche Klanglichkeit theoretisch beschreibt?

Mit dieser Fragestellung soll nun ein Blick auf die deutschsprachige Theorie geworfen werden, repräsentiert durch die Person und Theorie von Georg-Andreas Sorge.

2. Parallele zu Sorge

2. a. Sorge und Rameau

Der Einfluss von Georg Andreas Sorge (1703-1778) auf die Musiktheorie wurde nicht immer gebührend berücksichtigt.²²⁸ Ludwig Holtmeier verfolgt im dritten Abschnitt seiner Dissertation *Rameaus langer Schatten*²²⁹ die Rezeption des Lobensteiner Organisten und Musiktheoretikers sowie die Bedeutung seiner Arbeit für die zeitgenössische und spätere Musiktheorie. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass «Fétis der erste Musiker ist, der die epochale Bedeutung des *Vorgemachs* erkennt» – und dies, obwohl «der wesentliche Ausgangspunkt von Sorges Musiktheorie (die Errichtung leitereigener Drei- und Vierklänge auf allen Stufen der Skala) [bei Fétis] nicht einmal erwähnt wird».²³⁰ Der Aussage Fétis' verdankt die Forschung auch, dass Sorge lange Zeit als Anhänger von Rameaus Theorie betrachtet wurde:²³¹ Bezeichnend für die Rezeption seiner theoretischen Werke ist, so Holtmeier, die These einer «ideengeschichtlichen Abhängigkeit von Rameau» gewesen, zu welcher Sorges theoretische Ansätze in der darauffolgenden Forschung gerne reduziert wurden.²³² Zur Illustration dieser Situation bezieht er sich auf die wenigen Seiten, die Joel Lester Sorge widmet, in der die Wichtigkeit und Originalität Sorges durch folgende Aussage z. B. in Frage gestellt werden:

Sorge is important not so much for these speculative ideas but for his own formulations of various slogans associated with Rameau's ideas.²³³

Dennoch ist die Annahme zweifelhaft, Sorge habe Rameau in der Originalsprache kennen oder gar lesen können:²³⁴ Nicht nur zitiert er seine sonstige Quellen (u. a. Stölzel, Mattheson,

228 Holtmeier 2017, 174–184

229 Ebd.

230 Ebd., 174

231 Ebd., 175

232 Ebd., 175

233 Lester 1992, 194

234 Holtmeier 2017, 183

Telemann, Werckmeister) gewissenhaft durch die ganze Abhandlung – was zur Frage führt, warum er ausgerechnet bei Rameau es hätte unterlassen sollen – er gesteht seine Unkenntnis der französischen Sprache auch selbst ein.²³⁵

Einige äußerliche Gemeinsamkeiten beider musiktheoretischer Systeme sind nicht zu leugnen, die natürlich oberflächlich die These einer Übernahme von rameauschen Prinzipien zu unterstützen scheinen. Beide System bauen auf ähnlichen, gleichwohl nicht identischen Akkordbegriffe. Die Aussage Sorges bezüglich des Ursprungs der Dissonanzen erscheint direkt aus einer rameauschen Quelle entnommen zu sein, wobei Sorge selbst schreibt, er habe von Rameaus Ansatz nur durch «einen abfälligen Kommentar in Matthesons *Kleine General-Baß-Schule*» gehört.²³⁶

Wenn es schon unwahrscheinlich ist, dass Sorge Rameaus theoretische Werke direkt gekannt hat, ist es noch unwahrscheinlicher zu vermuten, dass Pierre-Joseph Roussier umgekehrt Sorges Theorie kannte. Dennoch ist es interessant und erstaunlich, dass die «neuen Akkorde», welche Roussier 1764 im *Traité* durch Spekulation und eine Übernahme der rameauschen Prinzipien entwickelt, teilweise schon 1745 (fast zwanzig Jahre früher!) in Sorges *Vorgemach* vorkommen. Im Folgenden wird diese Parallele etwas näher untersucht. Um den bestmöglichen Vergleich zu gewährleisten, ist hier jedoch ein kleiner Exkurs zu Sorges Akkordlehre nötig.

2. b. Exkurs: Sorges Akkordlehre

Sorges *Vorgemach* präsentiert sich wie eine Generalbasslehre, wie im Titel schon verraten wird: *Vorgemach der musicalischen Composition, oder Ausführliche, ordentliche und vorheutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß [...]*.²³⁷ Dennoch wird der Generalbass durch die Vorstellung der verschiedenen *triades* vermittelt. Es existieren fünf verschiedene *triades* oder Dreiklänge in Sorges System: die *trias perfecta*, die *trias minus perfecta*, die *trias deficiens*, die *trias superflua* und schließlich die *trias manca*. Diese Voraussetzung verkörpert schon einmal einen erheblichen Unterschied zum System Rameaus und Roussierts: Wie Holtmeier zu Recht bemerkt, ist die Gleichstellung des verminderten

235 Ebd., 183

236 Ebd., 9

237 Sorge 1745/1746/1747

Dreiklangs (*trias deficiens*) neben der *trias perfecta* und der *trias minus perfecta* neuartig und auffällig.²³⁸

Im zweiten Band des *Vorgemach* behandelt Sorge den Sextakkord und präsentiert jede Variante nach der Systematik der *triades*, die er im ersten Band vorgestellt hat. Der Sextakkord entsteht dabei nach ihm aus der Umkehrung («Versetzung») der jeweils zugrundeliegenden *trias*.

Schließlich listet er im dritten Band einige Möglichkeiten auf, eine Septime zu den *triades* hinzufügen und operiert hier erneut systematisch: Er geht der Reihe nach die fünf *triades* durch und erklärt bei jeder ausführlich, welche Septime für diejenige *trias* in Frage kommt. Außerdem werden mehrere Fälle für die Verwendung der Septime unterschieden, etwa: «ungebundene» Septime, «durchgehende» Septime («*septima transitoria*»), oder «grosse ungebundene» Septime. Durch diese Systematik erhält er teilweise die gleichen akkordischen Resultate, welche bei Roussier zu sehen sind, teils aber auch weitere, die Roussier in seinem System gar nicht aufnimmt oder erwähnt.

2. c. Vergleich Sorge/Roussier

Sorges Vorgehensweise, um sein akkordisches System aufzubauen, mag den Leser an manchen Stellen an Roussiens Systematik bei der Klassifizierung der Akkorde erinnern. Letztendlich geht er von «Grundakkorden» aus (die *triades*), um weitere Akkorde herzuleiten. Allerdings ist sein System keineswegs identisch mit demjenigen von Roussier: Sorge baut auf der *trias harmonica* auf– und obwohl dieses Konzept so einige Gemeinsamkeit mit demjenigen der *Basse-fondamentale* und des rameauschen *accord* hat, weisen die Ansätze deutliche Unterschiede auf.

Die gemeinsamen Punkte, die Sorges System mit der *Basse-fondamentale* hat, sind zuerst die Idee der Terzschichtung, um einen Akkord aufzubauen, sowie die Idee der Umkehrung («Versetzung» bzw. *renversement*) oder der «*sonus infimus*», ein ähnliches Konzept wie dasjenige des *son fondamental*. Außerdem zeigen beide Systeme weitere Gemeinsamkeiten in den Details. So ist es zum Beispiel mit den *cordes essentielles*, die Sorge ebenfalls in seinem

238 Holtmeier 2017, 185

System als «*Soni* oder *Chordæ essentielles*» integriert.²³⁹ Diese sind bei ihm aber dieselben Stufen, die in der älteren französischen Tradition üblich waren (erste, dritte und fünfte).²⁴⁰

Auch sind die *accords fondamentaux* der Ursprung aller anderen existierenden Akkordgebilde: Es werden mittels Ableitung weitere Akkorde (die *accords dérivés*) gebildet. Außerdem ist bei Sorge die Septime der «Ursprung aller Dissonanzen», so wie bei Rameau, für dessen Dissonanz- und Fortschreitungstheorie sie den Inbegriff darstellte:²⁴¹

Ist nun die erste Dissonanz, welche die Natur giebt, eine Septime, so ist die Septime die Mutter aller übrigen Dissonanzen.²⁴²

Sorges Definition der Dissonanz mag wiederum an diejenige Roussiers erinnern:

Es ist demnach zu wissen, dass ein jeder Thon und zur Music geschickter Laut, von Natur eine Harmonie von einer Octav, Quint und Terz mit sich führe, und in der Luft verschiedene Circkel verursache [...]. So bald aber ein Klang darzu gethan wird, dessen Circkel denen Besagten zu nahe tritt, und ihre Bewegungen [höher auch: *vibrations*] hindert, so bald entsteht eine Dissonanz.²⁴³

Dennoch bauen beide Systeme auf doch sehr unterschiedlichen Grundlagen auf. Das rameausche Akkordsystem, nach welchem sich Roussier zum großen Teil orientiert, basiert auf zwei grundsätzlichen Akkorden: dem Dreiklang mit reiner Quinte, der nur zwei Ausführungen hat (Dur oder Moll) und dem Septakkord, der dagegen je nach Klassifizierung mehrere Unterkategorien aufweist. Dagegen kann Sorge sowohl mit Dreiklängen mit reiner als auch mit verminderter und übermäßiger Quinte arbeiten.

Ein wesentlicher konzeptueller Unterschied zwischen beiden Abhandlungen schließlich besteht in der Präsenz von zahlreichen und ausführlichen Notenbeispielen bei Sorge in Form von Tabellen, die am Ende des *Vorgemachs* gesammelt sind. Dort werden die Akkorde meist in jeder Umkehrung und mit einem oder mehreren längeren Beispielen, die oft auch jede

239 Sorge 1745, 28

240 Siehe Kapitel I. 3. b., S. 24 ff.

241 Der *progrès obligé* unterstellt, dass jede Akkordprogression durch eine Dissonanz ausgelöst wird – was wiederum mit der Idee der Septime als Urdissonanz bedeuten würde, dass jeder harmonischen Bewegung diese selbe Septime zugrundeliegt.

242 Sorge 1747, 343

243 Sorge 1747, 334

einzelne Spiellage umfassen, dargestellt, so dass gleich ersichtlich wird, in welchem harmonischen Kontext der jeweilige Akkord anzutreffen oder einzusetzen ist.

2. d. Neue Akkorde: Roussier vs. Sorge

Durch seine Erweiterung des Dreiklangsrepertoires kann Sorge Roussiers *accord-sensible avec fausse quinte* ohne große Schwierigkeit in seinem System erzeugen: Es reicht aus, einer *trias manca* eine kleine Septime hinzuzufügen, um auf das gleiche Resultat zu kommen; dies geschieht im 13. Kapitel des dritten Teils im *Vorgemach*. Sorge erklärt diesen Akkord wie Roussier ebenfalls als Grundakkord des übermäßigten Sextakkordes und bezieht sich dabei auch auf Mattheson:

Die hart lautende *Trias manca* [...] nimmt auch eine kleine Septime zu sich. Ein solcher Satz ist der wahre Ursprung von der heut zu Tage sehr gebrauchten *Sexta superflua*, oder grössesten Sext mit der 3 und 4.²⁴⁴

Jedoch ist er noch sehr vorsichtig in seiner Vorstellung, und empfiehlt eine «mäßige Verwendung» - was an die ähnliche, oben erwähnte Bemerkung Roussiers erinnert:²⁴⁵

Ich rathe denen Ungeübten, daß sie sich bey diesen [diesem] Capitel nicht lange aufhalten: Es ist ein scharffer Pfeffer um diese Sätze. Man brauche ihn mäßig!²⁴⁶

In seinem Notenbeispiel setzt ihn Sorge außerdem stets im Vorfeld der Dominante bzw. der fünften Stufe in einer Molltonart ein, was den Aussagen Roussiers entsprechen würde (Abb. 20)

244 Sorge 1747, 376

245 Siehe S. 78.

246 Ebd., 377



Abb. 20. *Sorges* Beispiele zur trias manca mit kleiner Septime²⁴⁷



Abb. 21. Transkription von Abb. 22 (im ersten Takt der zweiten Zeile fehlt das Kreuz zum gis, auch schon im Original)

Der heutzutage als «halbvermindert» bezeichnete Septakkord, den D'Alembert erwähnt, kommt bei Roussier als solcher gar nicht vor: Da die verminderte Quinte laut seiner Theorie nicht Teil eines *accord* sein kann, bräuchte er eine weitere Akkordmanipulation (z. B. ihn als

247 *Sorge* 1747, Tab. XIV, Fig. 6 bis 9

Substitution des *sensible* im *mode majeur* zu erklären), um ihn in sein System zu integrieren. Bei Sorge ist er schon vorhanden: Im *Vorgemach* nennt er ihn «*trias deficiens* mit Septime».

Roussiers *accord de septième et tierce diminuées* kommt zwar bei Sorge nicht direkt vor, aber in einer erweiterten Form der «*trias manca* mit kleiner Septime» ist er präsent: Als Sorge die Beschreibung Matthesons der dritten Umkehrung dieses Akkordes erwähnt, bemerkt er, dass dieser statt der Sekunde eine «gebundene Terz» aufführt und erklärt diese durch eine hinzugefügte None zum Septakkord (Abb. 22 und 23):



Abb. 22. Sorges Beispiele zur *trias manca* mit kleiner Septime und None (Fig. 10 bis 12)²⁴⁸



Abb. 23. Transkription von Abb. 21

Da die Publikation Roussiers fast zwanzig Jahre später als das *Vorgemach* erschienen ist, wäre es naheliegend, zu erwarten, dass es keine Akkorde bei Sorge gibt, die bei Roussier nicht vorkommen, da sie möglicherweise inzwischen schon in das praktische klangliche Repertoire eingetreten sind. Allerdings ist das tatsächlich der Fall – was natürlich auf die unterschiedlichen Grundlagen beider Systeme zurückzuführen ist. In den Abbildungen 24, 25 und 26 ist ein solches Beispiel zu sehen: die *trias superflua* mit kleiner Septime.

248 Sorge 1747, Tab. XIV, Fig. 10 bis 12



Abb. 24. trias superflua mit kleiner Septime

Abb. 25. Sorges Beispiel zur trias superflua mit kleiner Septime (Fig. 4 bis 6)²⁴⁹

$\flat 7$ $\sharp 5$ $\flat 7$ $\sharp 5$ 6 6 $\sharp 5$ \flat 6 $\sharp 5$ \flat 6 $\sharp 4$ \flat 6 \flat 5 6 $\sharp 4$ \flat

Abb. 26. Transkription von Abb. 25

Diesem Akkord schreibt Sorge wie bei der *trias manca* mit kleiner Septime einen bestimmten Affekt zu:

Wer die Verwirrung der Sprachen, oder den Greuel der Verwüstung in der Harmonie vorstellen will, dem kan ein solcher Satz darzu behüflich seyn.²⁵⁰

249 Sorge 1747, Tab. XV, Fig. 4 bis 6

250 Sorge 1747, 378

Die Ergebnisse dieses Vergleiches sind also zwiespältig und illustrieren gut die Unterschiede, die trotz gewisser Ähnlichkeiten zwischen dem *Basse-fundamentale*-orientierten System Roussiers und der *trias*-orientierten Akkordlehre von Sorge bestehen. Sie deuten auch auf komplett unterschiedliche Ziele in ihren Werken: Während es Roussier darum ging, die Harmonielehre kürzer und sozusagen einfacher zu gestalten (theoretischer und didaktischer Ansatz) ist Sorge einerseits sehr quellenbewusst (historischer Ansatz), andererseits zeigen seine Hinweise auf mögliche Affektbezüge der Akkorde und das Inkludieren von ausführlichen Notenbeispielen einen Versuch, nicht nur die Theorie zu beschreiben, sondern einen doch starken Verweis und eine Ausrichtung auf die musikalische Praxis (praktischer Ansatz), der bei Roussier nur sehr sporadisch vorhanden ist.

CONCLUSIO

M. Roussier déclare qu'il ne prie personne d'adopter ces accords ; mais les proposer, c'est laisser la liberté de dire ce qu'on en pense : s'ils ne plaisent point, on devra du moins lui savoir gré de son zèle, et il ne le trouvera peut-être pas mauvais.²⁵¹

Wie der anonyme Verfasser der Rezension von Roussiers *Traité des Accords* im *Journal des Savants* (Februar 1765) meint, ist der Vorschlag derartiger «neuer Akkorde» gleichzeitig auch eine Art Aufforderung, seine Meinung dazu kundzutun: «Die Gedanken sind frei», wie es in dem deutschen Volkslied heißt, auf Basis von welchem Achim von Arnim und Clemens Brentano das «Lied des Verfolgten im Turm» verfassten und in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* aufnahmen.²⁵²

Mit dieser Arbeit ist nur ein weiterer, geringer Teil des Puzzles aufgedeckt, welches die Musiktheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellt.

Roussier ist ein gutes Beispiel für einen Theoretiker, der zukunftsweisende Phänomene beschreibt, die er ausschließlich durch Spekulation erörtert. Diese Situation erneuert die Fragestellung nach den zeitlichen Beziehungen zwischen Musikpraxis (Komposition und Aufführung) und Musiktheorie. Eine nachträgliche Theoretisierung, die eine schon etablierte Musikpraxis beschreibt und systematisiert, ist ein ebenfalls oft zu beobachtendes Phänomen. Dabei zeigt Roussier aber nur eine Facette von «Rameaus lange[m] Schatten», welcher die zukünftige Forschung wahrscheinlich noch lange beschäftigen wird und den Ludwig Holtmeier schon in seiner gleichnamigen Dissertation zu definieren begonnen hat.

Gleichzeitig steht Roussier aber in einer allgemeinen Strömung der Didaktisierung der *basse fondamentale*-Theorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche ebenfalls

251 «H. Roussier erklärt, dass er niemanden auffordere, diese Akkorde anzunehmen; aber sie vorzuschlagen heißt jedem die Freiheit zu lassen, zu sagen, was er davon halte: Wenn sie nicht gefallen, müsse man ihm wenigstens für seinen Eifer dankbar sein, und er [Roussier] wird es vielleicht nicht für schlecht halten.» ([Anonym], «*Traité des Accords selon le système de la Basse-fondamentale [...]*», in: Jean Cusson (Hg.), *Le Journal des sçavans*, Februar 1765, Académie des inscriptions et belles-lettres (France), 91–105)

252 Achim von Arnim, Clemens Brentano (Hrsg.): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 3. Band, Mohr und Zimmer: Heidelberg 1808, 38–40, https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/arnim_wunderhorn03_1808/?hl=Die&p=48 (abgerufen am 2. 5. 2023)

viele Fragen aufwirft. Die Dissertation von Charis Iordanou²⁵³ stellt einen ausführlichen Beitrag zur Erforschung der französischen Didaktisierung des *basse fondamentale*-Systems dar, die allerdings die Frage der deutschen Rezeption noch offen lässt.

Durch diese Arbeit ist etwas deutlicher geworden, was die Herausforderungen einer Didaktisierung der *basse fondamentale*-Theorie sein könnten. Roussiers Ansatz stellt nur einen von vielen Versuchen dar, die sich mit dieser Problematik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigt haben. Der Grundgedanke seines Ansatzes liegt jedoch nicht, wie es Choron und Fayolle behaupteten, in «nichts als [der] *basse fondamentale*», sondern sein *Traité* und die dazugehörige Schriften stellen zwei grundsätzliche Ideen in einer didaktischen Perspektive vor: Es sollte alles auf ein einziges (oder auf nur wenige) Prinzipien zurückführbar sein, und dabei stehen der Akkord, mit seiner Zusammensetzung, der Ableitung weiterer Akkorde, und schließlich die *succession*, im Mittelpunkt der Harmonielehre.

Durch die Darstellung dieses Ansatzes wurde außerdem klar, dass Roussier am Schluss einer langen Entwicklung des Akkordbegriffs steht: Als *trias harmonica* noch das Sinnbild der Trinität (Lippius), wurde er später im Zeitalter der Aufklärung paradoxerweise zum Objekt kartesischer Untersuchung (Rameau) und schließlich bei Roussier zum pädagogischen Werkzeug durch die Didaktisierung der *basse fondamentale*.

Dass der Akkordbegriff nach und nach an Wichtigkeit im musiktheoretischen Diskurs gewinnt, bewegt auch Roussier dazu, eine avantgardistische harmonische Sprache in der Form der «*nouveaux accords*» zu entwickeln. Diese Tendenz ist auch in Sorges *Vorgemach* zu beobachten, wie der Vergleich beider Autoren im dritten Teil gezeigt hat, obwohl dem *Vorgemach* eine ganz andere Einstellung zugrunde liegt (die *trias harmonica* und nicht die *basse fondamentale*).

Bei den beiden Autoren tritt dabei eine ähnliche, neuartige Wahrnehmung der Rolle der Harmonielehre zutage: Sie hat nicht nur den Anspruch einer deskriptiven Wissenschaft, sondern soll die praxizierende Musiker (Interpreten und Komponisten) zukunftsweisend inspirieren.



253 Iordanou 2011

LITERATURVERZEICHNIS

Primäre Quellen

- [Anonym], «Traité des Accords selon le système de la Basse-fondamentale [...]», in: Jean Cusson (Hg.), *Le Journal des sçavans*, Februar 1765, Académie des inscriptions et belles-lettres (France), 91–105
- L’Affilard, Michel: *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris: Ballard 1697 (2. Auflage)
- d’Alembert, Jean Le Rond: *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst*, Übersetzung von Friedrich Wilhelm Marpurg, Leipzig 1757
- d’Alembert, Jean Le Rond: *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris: David 1752
- Azaïs, Pierre-Hyacinthe: *Méthode de Musique sur un nouveau Plan; à l’usage des Élèves de l’École Royale Militaire*, Paris: Bignon 1773-1774
- Baker, Theodore: *A Biographical Dictionary of Musicians*, New York: Schirmer 1900
- Béthizy, Jean-Laurent: *Exposition de la théorie et de la pratique* Paris: Michel Lambert 1754 (2. korrigierte und erweiterte Auflage, Paris: Deschamps 1764)
- de Brossard, Sébastien: Artikel «Trias harmonica», in: Sébastien de Brossard (Hg.) *Dictionnaire de musique*, Paris: Ballard 1705
- Charpentier, Marc-Antoine *Règles de Composition* 1707, Online-Ausgabe (aufgerufen am 20.04.2023)
https://chtml.indiana.edu/tfm/17th/CHAREG_MPBN6355.html
- Choron, Alexandre und Fayolle, François: *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans... 2*, Paris: Valade 1810
- Corette, Michel: *Prototypes contenant des leçons d’accompagnement*, Paris: [Selbstverlag] 1754
- du Cousu, Antoine: *La Musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* 1658, Nachdruck Genf: Minkoff 1972

- Delair, Denis: *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le clavessin*, Paris 1690, Nachdruck Genf: Minkoff 1972
- Dressler, Gallus: *Praecepta musicae poeticae* 1536
- Fétiŝ, François-Joseph: *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris 1834
- Fétiŝ, François-Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Maurice Schlesinger 1844
- Kuhnau, Johann / Remeš, Derek: »Edition: Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2 (2020), 181–221
- Laborde, Jean-Baptiste: *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Paris 1780
- Lippius, Johannes: *Synopsis Musicae Novae*, Argentoratum: Ledertz 1612
- Masson, Charles: *Nouveau traité des règles pour la composition de musique*, Paris: Ballard 1699
- Muffat, Georg: *Regulae Concentuum Partiturae* 1699, Nachdruck Bologna: Associazione clavicembalista bolognese 1993 (mit ital. Übersetzung, ediert von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti)
- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard 1722
- Rameau, Jean-Philippe: *Nouveau Système de musique théorique*, Paris: Ballard 1726
- Rameau, Jean-Philippe: *Plan abrégé d'une Méthode d'accompagnement pour le Clavecin*, in: *Mercure de France*, März 1730, 489–501
- Rameau, Jean-Philippe: *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris: Prault fils 1737
- Rousseau, Jean-Jacques: Artikel «Triade harmonique», in: Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (Hgg.) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 16. Band, 609–610, Paris 1751
- Rousseau, Jean-Jacques: Artikel «Cadence», in: Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (Hgg.) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 2. Band, 512–515, Paris 1751
- Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, Paris: Duchesne 1768

Rousseau, Jean-Jacques: *Lettre à M. L'Abbé Roussier*, in: Collection complète des œuvres, Genève, 1780-1789, vol. 15, in-4°, 558

Roussier, Pierre-Joseph: *Traité des Accords selon le système de la Basse-fondamentale*, Paris: Bailleux 1764

Roussier, Pierre-Joseph: *Observations sur différens points d'harmonie*, Genf: Bailleux 1765

Roussier, Pierre-Joseph: *L'Harmonie pratique*, Paris: Bailleux 1775

de Saint-Lambert, Michel: *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris: Ballard 1707

Sorge, Georg-Andreas: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein: [Selbstverlag] 1745 (*Erster Theil* (1745), *Zweiter Theil* (1746), *Dritter Theil* (1747))

Sieur de La Voye-Mignot, *Traité de Musique*, Paris: Robert Ballard 1666

Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer 1732

Werckmeister, Andreas: *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus*, Frankfurt & Leipzig: Theodor Philipp Calvisius 1686

Werckmeister, Andreas: *Harmonologia musica*, 1702

Sekundäre Quellen

von Arnim, Achim und Brentano, Clemens (Hgg.): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 3. Band, Mohr und Zimmer: Heidelberg 1808, 38–40, https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/arnim_wunderhorn03_1808/?hl=Die&p=48 (abgerufen am 2. 5. 2023).

Bertoglio, Chiara: «Accordo perfetto. La Trinità nella musica, la musica nella Trinità» (2011) *Elaborare l'esperienza di Dio* [in linea], Atti del Convegno «La Trinità», Rom 2009, <https://mondodomani.org/teologia/bertoglio2011.htm> (abgerufen am 21.04.2023)

Broadhead, Bradley K.: «The Triune Triad: A Musical Analogy Concerning the Trinity and Humanity», in *Imaginatio et Ratio. A Journal of Theology and the Arts* 3 (2014), 23–33

- Calle, Damián, «Influencias filosóficas y antecedentes teóricos y musicales a la teoría armónica de Jean-Philippe Rameau» in: *Música e Investigación* 28 (2020), 27–48
- Chevaillier, Lucien: «Les théories harmoniques», in: Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie, Technique, esthétique, pédagogie. Tendances de la musique, technique générale*, Paris: Delagrave 1925, 519–590)
- Christensen, Thomas: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 (Paperback Edition, Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 4, Cambridge: Cambridge University Press, 2004)
- Elders, Willem: *Symbolic Scores. Studies in the Music of Renaissance*, Leiden: Brill 1994
- Escal, Françoise: «D’Alembert et la théorie harmonique de Rameau», in: *Dix-huitième Siècle* 16 (1984), 151–162
- Gessele, Cynthia M.: Artikel «Roussier, Pierre-Joseph», in: *Grove Music Online* (aufgerufen am 20. April 2023)
- Gessele, Cynthia M.: *The Institutionalization of Music Theory in France: 1764-1802*, PhD Dissertation, Princeton University 1989
- Groth, Renate: Artikel «Rameau, Jean-Philippe, WÜRDIGUNG, Theoretische Schriften» in: *MGG Online* (aufgerufen am 20. April 2023)
- Heffter, Moritz: *Die Plejades Musicæ des Henricus Baryphonus. Edition, Übersetzung und Kommentar*, PhD Dissertation, Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau 2020
- Holtmeier, Ludwig: *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2017 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 13)
- Holtmeier, Ludwig: «‘Accord’, ‘disposition’, ‘face’, ‘Griff’, ‘Trias harmonica’. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts», in: Martin Skamletz u. a. (Hgg.), *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Beiträge des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, Bern: Argus 2017b, 171–188
- Jordanou, Charis: *La théorie de la basse fondamentale en France. Étude de sa diffusion et de sa didactisation au XVIIIe siècle*, PhD Dissertation, Université Paris-Sorbonne 2011
- Kolb, Fabian: «Rameau für jedermann. Denkkulturen, Diskursformen, Präsentationsmodi und Funktionszusammenhänge der Rameau-Rezeption im Frankreich des 18. Jahrhunderts», in: Birger

- Petersen (Hg.), *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, Mainz: Are Musik Verlag 2016 (Spektrum Musiktheorie 4), 225–231
- Kühn, Clemens: Artikel «Akkord», in: *MGG Online* (aufgerufen am 20. April 2023)
- Lester, Joel «Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600», in: *Journal of the American Musicological Society* 27/1 (1974), 110–119.
- Lester, Joel: *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1989
- Lester, Joel: *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge: Harvard University Press 1992
- McDonald, Grantley: «Proportions of the Divine: Nicola Vicentino and Augustine's Theology of the Trinity», in: Sabine Rommeneaux, Philippe Vendrix und Vasco Zara (Hgg.), *Proportions. Science, Musique, Peinture & Architecture*, Turnhout: Brepols, 2012, 169–179
- Meidhof, Nathalie: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, in: Schriften der Hochschule für Musik Freiburg 4, Hildesheim: Olms 2016
- Menke, Johannes: *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber 2017
- Menke, Johannes: «Französische Satzmodelle des Grand Siècle» (Forschungsportal SCB 2020), <https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/publikationen/menke-franzosische-satzmodelle.html> (abgerufen am 25.04.2023)
- Osborne, Richard D.: *The Theoretical Writings of Abbé Pierre-Joseph Roussier*, PhD Dissertation, The Ohio State University 1966
- Petersen, Birger (Hg.): *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, Mainz: Are Musik Verlag 2016 (Spektrum Musiktheorie 4)
- Rivera, Benito V.: Artikel «Lippius, Johannes», in: *MGG Online* (aufgerufen am 21. April 2023)
- Rivera, Benito V.: «The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its Application in Contemporaneous Rules of Composition», in: *Music Theory Spectrum* 6 (1984), 63–78
- Rivera, Benito V.: «The 'Isagoge' of Johannes Avianius: An Early Formulation of Triadic Theory», in: *Journal of Music Theory* 22/1 (1978), 43–64
- Rivera, Benito V.: *Johannes Lippius and His Musical Treatises. A Study of German Musical Thought in the Early Seventeenth Century*, PhD Dissertation, Rutgers University 1974

Le Nouveau Petit Robert, Paris 1995

Sachs, Klaus-Jürgen: Artikel «Artes liberales», in: *MGG Online* (aufgerufen am 25. April 2023)

Sprick, Jan-Philipp «Rameau-Rezeption in der deutschen Harmonielehre des 19. Jahrhunderts», in: Birger Petersen (Hg.), *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, Mainz: Are Musik Verlag 2016 (Spektrum Musiktheorie 4), 261–268

Vançon, Jean-Claire: «Après Rameau, avec lui et contre lui : théoriser la musique en France entre 1764 et 1809», in: *Revue de la BNF* 46/1 (2014), 33–40

Valeri, Valerio: Artikel «Bongo, Pietro», in: Alberto M. Ghisalberti (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani* (12), Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bongo_%28Dizionario-Biografico%29 (abgerufen am 20.04.2023)

Vogt, Florian: *Die 'Anleitung zur musikalischen Setzkunst' von Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749)*, Neumünster: von Bockel 2018

Selbständigkeitserklärung

Name Domine

Vorname Iris

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum Basel, 8. Mai 2023

Unterschrift -

Einverständniserklärung

Name: Domine

Vorname: Iris

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen. Die Rechte am Text verbleiben bei der Autorin/dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis.

Ort, Datum: Basel, den 8. Mai 2023

Unterschrift