zeitschrift
ästhetische
bildung

zaeb.net
JG. 9 | 2017 | Sonderedition

Ein prächtiges Wachstum!

Vorbilder, Originalität und Auswirkungen von Igor' Sposobins *Harmonielehrbuch*, unter Berücksichtigung der Situation in China und in Serbien

Wang Ying & Nikola Komatović

Igor' Vladimirovič Sposobin (1900–1954) war einer der einflussreichsten Musiktheoretiker der Sowjetunion. Seine Lehrbücher konzentrieren sich auf Fragen von Harmonie und Form. Übersetzt oder von Autoren anderer Sprachen neugefasst, werden sie – mit gewissen Anpassungen – insbesondere als Elementarlehren in einigen Ländern Osteuropas und Asiens, darunter auch China und Serbien, noch heute verwendet.

In diesem Beitrag wird der Frage nachgegangen, warum Sposobins *Harmonielehrbuch* so eminent erfolgreich war. Abgesehen von der offenkundig bedeutenden Rolle, die hier Beziehungen zwischen Politik und Kultur spielten, soll untersucht werden, inwieweit Eigenarten von Sposobins Lehrwerk selber seinen Erfolg erklären können. Wie es scheint, spielt neben der pädagogisch geschickten Zusammenfassung und Aufbereitung vorangegangener Theorien deren Vereinfachung dabei eine maßgebliche Rolle. Hinzu kommen einige neue Theorieelemente.

1. Biographie und Zeitgeist

Der in Moskau geborene Sposobin studierte zunächst im südrussischen Krasnodar (1920–1921, Harmonielehre und Kontrapunkt), dann – nach einem kurzen Dienst in der Roten Armee – am Moskauer Konservatorium (1922–1924, Komposition). Zu seinen Lehrern gehörten Reinhold Glière, Sergej Nikiforovič Vasilenko, Georgij Katuar[1] und Georges Conus – der Erfinder der metrotektonischen Analyse, der Sposobins Mentor werden sollte. Sofort nachdem er 1924 sein Studium am Konservatorium abgeschlossen hatte, übernahm Sposobin eine Stelle an derselben Anstalt, an der er bis zu seinem Tode im Jahre 1954 bleiben sollte, in den 1940er-Jahren eine Weile in leitender Position.

Die Zeit von Sposobins Lehrtätigkeit fiel mit der Stalinzeit zusammen (Mitte der 1920er-Jahre bis 1953) und hatte nur wenige Jahre nach einer turbulenten Periode der sowjetischen Geschichte eingesetzt; auf die russische Revolution mit dem Umsturz des Zarenreichs waren

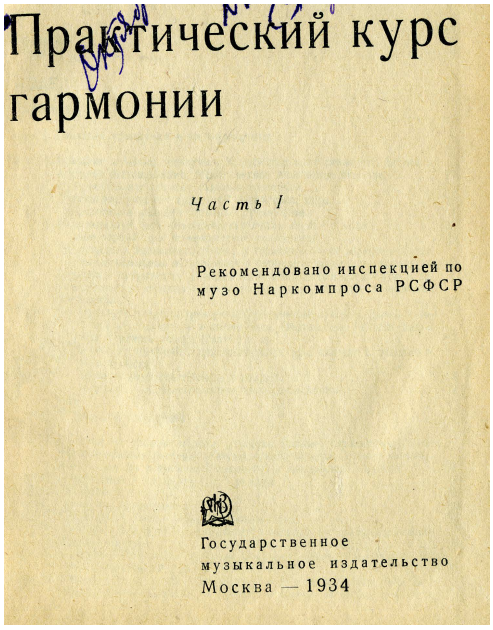
[1] In der Folge wird die russische Schreibung von Katuars Nachnamen verwendet, nicht die französische (Catoire).

© Wang&Komatovic

der Bürgerkrieg und der polnisch-sowjetische Krieg gefolgt. Während avantgardistische Bewegungen in den frühen 1920er-Jahren noch nicht bekämpft worden waren,[2] kam es zu Beginn der 1930er-Jahre zu der Erfindung des antiformalistischen Sozialistischen Realismus, den ein Beschluss der Partei 1932 zur Leitlinie erklärte. Inwieweit die Moskauer Musikprofessoren für ihren Bereich Ideengeber oder nur -empfänger waren, ist schwer auszumachen.

2. Veröffentlichungen

Mit seinem Unterricht als Theorielehrer prägte Sposobin mehrere Studentengenerationen des Moskauer Konservatoriums. Er wirkte durch persönlichen Kontakt und stärker noch durch seine Schriften. In den damals in der Sowjetunion entscheidenden musiktheoretischen Fächern Harmonie und Form verfasste er Lehrbücher, die schon zu seinen Lebzeiten in der ganzen Sowjetunion in Gebrauch kamen. Neben der Harmonie- und der Formenlehre publizierte er wenig: Es gibt lediglich ein Buch zum Solfeggio (1936) und eine *Elementare Musiktheorie* (1951).


Практический курс гармонии

Часть I

Рекомендовано инспекцией по музо Наркомпроса РСФСР

Государственное музыкальное издательство
Москва — 1934

Abbildung: Titelseite des *Praktischen Harmoniekurses*, Bd. 1, 1934

Chronologisch war Sposobins erstes Lehrbuch der zweibändige *Praktische Harmoniekurs*, veröffentlicht 1934 und 1935, verfasst in Ko-Autorenschaft mit seinen Kollegen Dubovskij, Evseev und Sokolov (siehe Abbildung[3]). Die vier Theorielehrer des Konservatoriums waren die damals so genannte Theorie-Brigade. Eine Neufassung mit dem umfassenderen Titel *Harmonielehrbuch* folgte 1937 und 1938. Die beiden Bände ergänzten die „praktische“

[2] Zu in Moskau ansässigen Vertretern solcher Bewegungen gehörten der Literaturtheoretiker Viktor Borisovič Šklovskij, der Theaterregisseur Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd und der Filmregisseur Sergej Michajlovič Ėjzenštejn.
[3] Für die Zurverfügungstellung dieser Abbildung danken wir sehr herzlich Elena Lagutina, Moskau.

Erstpublikation in Wahrheit nicht um Theorie, sondern eliminierten deren theoretische Ausführungen weitgehend. In dieser Form blieb das *Harmonielehrbuch* an sowjetischen Konservatorien für mehrere Jahrzehnte das wichtigste Lehrbuch.[4] Seitdem und bis heute ist das Buch unter dem Namen Brigaden-Lehrbuch bekannt. Es war aber zum größten Teil Produkt von Sposobin, weshalb er im Folgenden stellvertretend für die Brigadisten als Autor firmieren soll. Nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb Sposobin – diesmal auch nach außen sichtbar als alleiniger Autor – noch zwei weitere Lehrbücher, ein Buch mit dem Titel *Musikalische Form* (1947) und die bereits erwähnte *Elementare Musiktheorie*. 1965 wurde schließlich, elf Jahre nach seinem Tode, von seinen Kollegen ein Buch mit dem Titel *Vorlesungen für den Harmonielehrekurs* veröffentlicht, das auf Sposobins eigenen Notizen zu seinen Kursen und auf Mitschriften seiner Studenten basierte. Die *Vorlesungen* zeigen, dass Sposobin im Unterricht dieselbe Methode benutzte, die er in seinen Publikationen beschrieben hatte.

3. Das *Harmonielehrbuch*

3.1 Historischer Hintergrund

Nachdem 1932 die neue kunstpolitische Leitlinie beschlossen worden war, fehlte den akademischen Instituten der UdSSR ein Lehrsystem, das die offizielle Sicht vermittelte. In Gebrauch waren noch Lehrwerke aus den Gründungsjahrzehnten der beiden großen russischen Konservatorien, also aus der Periode Čajkovskijs (in Moskau) und Rimskij-Korsakovs (in Sankt Petersburg); als progressiv (sogar avantgardistisch) zu bezeichnen sind hingegen der *Theoretische Harmoniekurs* (1924) von Katuar und mehr noch die Ideen Javorskijs, der freilich erst zwischen 1938 und 1941 am Moskauer Konservatorium lehren sollte und keine Harmonielehre im engeren Sinne verfasst hat. Die Übersetzung westlicher Lehrbücher wiederum war, selbst in angepasster Form, nicht erwünscht, da das Regime modernistische Tendenzen, mit denen man in westlichen Büchern rechnete, als dekadent betrachtete. Das Autorenkollektiv des Brigaden-Lehrbuchs entschied sich jedenfalls dafür, Elemente bereits existierender Theorien und auch die Notenbeispiele sorgfältig auszuwählen und Eigenes vorsichtig hinzuzufügen.

3.2 Theoretischer Hintergrund

Ob der Einschluss eines Kapitels über modale Skalen, unter anderem in der russischen Volksmusik, in Sposobins *Harmonielehrbuch* eine Reaktion auf Forderungen der Kulturpolitik jener Zeit nach Volkstümlichkeit darstellt oder eher eine aktive Rolle in der Definition dessen

[4] Die in Russland meistgebrauchte Harmonielehre war bis dahin Nikolai Rimski-Korssakows (sic!) auf Russisch zuerst 1886 erschienenes *Praktisches Lehrbuch der Harmonie*: „Abgelöst als Referenzwerk in den Konservatorien (wenn auch nicht ganz verdrängt) wurde das *Praktische Lehrbuch* erst in den 1930er Jahren von dem sogenannten ‚Brigaden-Lehrbuch'". Siehe Wehrmeyer: Zur historischen Stellung und Bedeutung von Nikolai Rimsky-Korsakows Harmonielehre, in: Kuhn (Hg.): Nikolai Rimsky-Korsakow: Schriften und Fragmente, S. 313.

einnimmt, was man später als Sozialistischen Realismus in der Musik verstehen wollte, kann hier nicht untersucht werden. Festzustellen bleibt, dass einerseits die modalen Skalen als den tonalen Skalen mindestens gleichwertig gelten sollten.[5] Auf der anderen Seite diente Riemanns Theorie als Vorbild – wenn auch in einer stark reduzierten und zugleich abgewandelten Form. Dass – neben weiteren Schriften Riemanns – dessen *Vereinfachte Harmonielehre* und die *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre* bereits seit Längerem ins Russische übersetzt vorlagen (1896 bzw. 1898), hatte für eine gewisse Bekanntheit seiner Ideen gesorgt.[6]

Wie Tabelle 1 zeigt, dienen vier Skalen als Ausgangspunkt für funktionale Zuordnungen: das natürliche Dur und Moll sowie das harmonische Dur und Moll. Darin knüpfen die Autoren an das Konzept Rimskij-Korsakovs an.[7] Neu sind aber die Chiffren. Das Brigaden-Lehrbuch kombiniert die Buchstaben der Funktionszeichen mit römischen Zahlen, die gemäß der Stufentheorie zu verstehen sind (und nicht wie bei Riemann hochgestellt sind und die akkordeigenen, abwärts zu lesenden Dissonanzen von Molldreiklängen angeben).

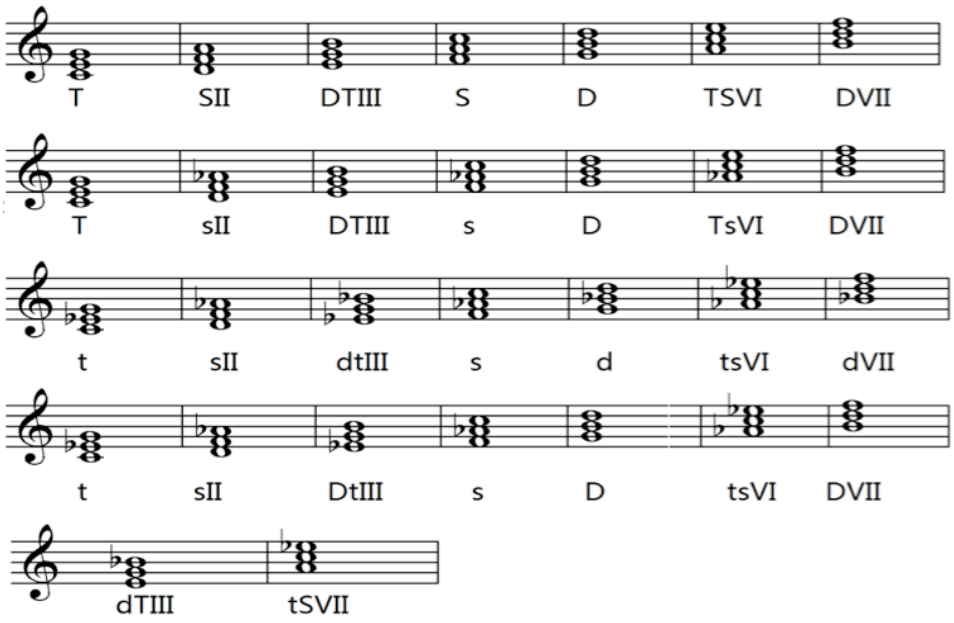
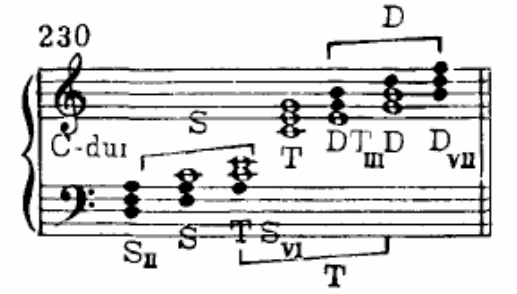


Tabelle 1: Überblick über alle Akkorde einer C-Tonalität, nach in China verwendeten Fassungen von Sposobins *Harmonielehrbuch*. Erstes System: natürliches C-Dur; zweites System: harmonisches C-Dur; drittes System: natürliches c-Moll; viertes System: harmonisches c-Moll; die Akkorde im fünften System sind in sogenanntem melodischen C-Dur (mit erniedrigten Skalentönen 6 und 7) und melodischem c-Moll aufgefasst.

[5] Behandelt werden sie in der Ausgabe von 1955 auf den Seiten 169–189.
[6] Darüberhinaus waren auch Riemanns Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft) sowie sein Musiklexikon ins Russische übersetzt worden (1898 bzw. 1901–04).
[7] Die deutsche Übersetzung von Rimskij-Korsakovs Praktischem Lehrbuch der Harmonie unterscheidet zwischen „Natürliche[n] und künstliche[n] Tonarten“, wobei die harmonischen als künstliche gelten. Siehe Rimski-Korssakow [sic!], S. 6.

Die Hauptfunktionen werden durch einzelne Buchstaben repräsentiert (T, S und D), während Akkorde, die von den Hauptfunktionen abgeleitet werden, sowohl durch den Buchstaben der Funktionen, die sie repräsentieren, als auch durch die römische Zahl für die Stufe chiffriert werden. Die Akkorde der III. und VI. Stufe haben dieser Bezeichnungsweise zufolge zwei Funktionen, und es werden beide Funktionszeichen zusammengesetzt notiert (ein weitreichender Unterschied zu Riemann). Eine andere, nicht der Skala folgende Auflistung ist in Notenbeispiel 1 ersichtlich. Die Dreiklänge sind nach Funktionen sortiert.



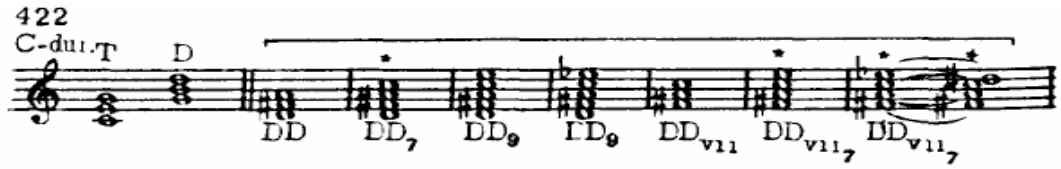
Notenbeispiel 1: Sortierung der Dreiklänge nach Funktionen in Sposobins *Harmonielehrbuch*, Ausgabe 1955, S. 101

Die Frage, wie es zu dieser Art der Kombination von Buchstaben (für Funktionen) und römischen Zahlen (für Stufen) kam, lässt sich wohl nicht anhand schriftlicher Quellen beantworten. Wahrscheinlich ist, dass es spontan geschah, hauptsächlich in dem Jahrzehnt vor der Publikation der ersten Fassung des Brigaden-Lehrbuchs von 1934/35. Die Lehrer des Moskauer Konservatoriums mögen darauf reagiert haben, wie ihre Studenten die Sache am besten auffassten. Sposobin benutzte diese Methode ebenfalls in der von ihm allein verfassten *Elementaren Musiktheorie*, so dass man annehmen kann, dass er, sollte es sich um einen Kompromiss gehandelt haben, mit diesem offenbar zurechtkam.

Komplett neu war die Kombination jedenfalls nicht, aber sie hatte nun einen Zug von pragmatischer Entschiedenheit, denn sie brachte durchgehend eine Sorte Zeichen zuerst: die Buchstaben. Georgij Katuar, bei dem am Moskauer Konservatorium sämtliche vier Theorie-Brigadisten studiert hatten, hatte bereits Buchstaben mit Stufenziffern kombiniert. Katuar war in seinem 1924 und 1925 ebenfalls in zwei Bänden erschienenen *Theoretischen Harmoniekursus* allerdings weniger konsequent gewesen. Wo er Funktionsbuchstaben benutzt hatte, reservierte er sie ohne Zusatz einer römischen Zahl für Akkorde der Stufen T, S und D. Darin folgen ihm seine früheren Schüler, die Brigadisten. Sämtliche anderen Akkorde aber bezeichnete er mit groß geschriebenen römischen Zahlen plus Buchstaben, und zwar in gegenüber Sposobin umgekehrter Form: Funktionsbuchstaben werden römischen Ziffern hinzugefügt, nicht die Ziffern den Buchstaben.[8] Katuar ist inkonsequent: In späteren Passagen des Buchs wird auch die nicht mehr direkt auf die Tonika zu beziehende

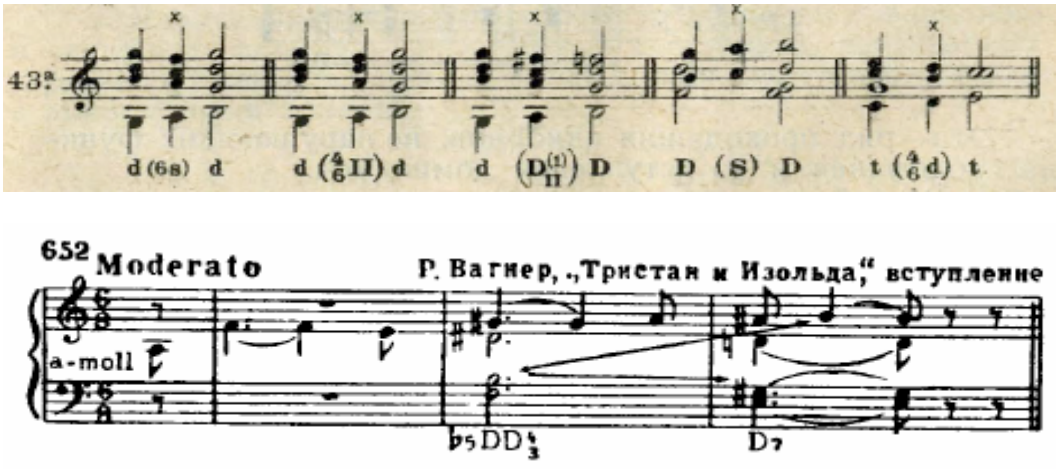
[8] Vgl. Katuar: Theoretischer Harmoniekursus, z.B. 1. Band, S. 29.

Funktion eines Akkords (beispielsweise bei Zwischendominanten) mit einem Buchstaben angegeben und diesem wird genau wie bei den Brigadisten als Fußindex rechts eine römische Zahl hinzugesetzt, welche die Stufe innerhalb der Gesamttonart kennzeichnet.[9]

Des Weiteren ist bereits ab dem zweiten Band des *Praktischen Harmoniekurses* von 1935 die Groß- oder Kleinschreibung der Buchstaben für das Tongeschlecht der Akkorde reserviert – ein Unterschied zu Riemanns Notationsweise. In deutschsprachigen funktionsharmonischen Lehrbüchern begann sich diese Unterscheidung bekanntlich erst über ein Jahrzehnt nach Riemanns Tod zu verbreiten, also etwa fünf Jahre vor der ersten Fassung des Brigaden-Lehrbuchs. Auch Katuar kennzeichnete mittels Klein- und Großschreibung der Funktionsbuchstaben noch nicht das Tongeschlecht, er nutzt diese Unterscheidung stattdessen, um mit ihr anzugeben, ob ein Akkord ohne oder mit Septime auftritt.[10] Für Zwischendominanten benutzte Katuar allerdings – je nach deren Gestalt – andere Zeichen. Mit dem ‚DD' lehnten die Brigadisten sich enger an Riemann an. Bezeichnend ist sicherlich, dass im Brigaden-Lehrbuch mit der Doppeldominante erst nach etwa zwei Fünfteln des Buches (in der Ausgabe von 1955 auf Seite 190 von insgesamt 435 Seiten) ein nicht diatonischer Akkord eingeführt wird, und zwar zusätzlich zur erhöhten vierten Skalenstufe und systematisch gleich mit sämtlichen Varianten, die eine pauschale C-Tonalität hergibt (siehe Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2: Einführung der Doppeldominante im Brigaden-Lehrbuch, Ausgabe 1955, S. 190

Auch die bis heute in der Harmonielehre à la Sposobin übliche Art, Akkordumkehrungen anzugeben – nämlich indem man dem Funktionssymbol Generalbassziffern hinzufügt, statt sämtliche mit arabischen Ziffern angegebenen Töne vom Grundton aus zu zählen, wie es in der deutschsprachigen Tradition der Funktionstheorie verbreitet ist –, findet sich bereits bei Katuar gelegentlich (siehe Notenbeispiel 3, oberes System, erstes und fünftes Beispiel). Arabische Ziffern verwendet er jedoch in den meisten Fällen für anderes. Die Vielzahl der Verwendungsarten gleichartiger Symbole verwirrt. Notenbeispiel 3 zeigt unter dem Beispiel zu Katuars Einsatz von mit Funktionsbuchstaben kombinierten Generalbasszahlen deren Einsatz im Brigaden-Lehrbuch. Erkennbar wird auch, dass die Sposobin'sche Bezeichnung

[9] Ebd., z.B. 1. Band, S. 78, Beispiel 135[b].
[10] Ebd., z.B. 1. Band, S. 28. Die Elemente von Dualismus, die bei Katuar noch vorgestellt werden (vgl. z.B. Katuar, 1. Band, S. 38), verschwinden bei Sposobin weitgehend. Als Beispiele verwendet Katuar neben viel Chopin auch Wagner, z.B. in 1. Band, S. 87, 92, 96 (aus *Walküre*, *Tristan* und *Rheingold*) und in 2. Band, S. 35 (*Tristan*), 37 und 79 (*Parsifal*), 39 (*Götterdämmerung*) und 80 (*Lohengrin*).

akkordfremde Töne (das wäre in diesem Fall #6 für *gis'* gewesen) nicht mit arabischen Ziffern kennzeichnet, so dass für den Tristanakkord selbst kein Zeichen da ist, sondern dieser unter dem Zeichen für den übermäßigen Terzquartakkord quasi mitläuft.

Notenbeispiel 3: Kombination von Funktionsbuchstaben mit Generalbassziffern bei Katuar, 2. Band, S. 21 (siehe hier das letzte Modellbeispiel), und im Brigaden-Lehrbuch, Ausgabe 1955, *Tristan*-Vorspiel, S. 198

Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen Sposobins und Riemanns Auffassungen besteht im Umgang mit den Dreiklängen der VII. Stufe in Dur und der II. Stufe in Moll. Riemann gruppiert terzverwandte reine Dreiklänge zu Funktionen, Sposobin diatonische, bezieht also auch übermäßige und verminderte Dreiklänge ein. Während Sposobins VII. Stufe in Dur den diatonischen Rahmen belässt, benötigt Riemann für den Dreiklang auf der VII. Stufe, den Leittonwechselklang der Dominante, einen nicht diatonischen Ton (die Quinte des Leittonwechselklangs ist rein). Riemann ist in seiner Konstruktion terzverwandter Dreiklänge konsequent: Der Leitton liegt stets halbtönig vom Hauptton entfernt, der Grundton der Parallele stets ganztönig von der Quinte (bzw. Unterquinte). Sposobin nimmt materialbeflissen, was in der Skala vorhanden ist, und gerät daher in Konflikte (z.B. in Moll): Seine Liste der Dreiklänge ist kein System, sondern eine bloße Ansammlung. Das macht verständlich, warum Sposobin auf eigene Zeichen für terzverwandte Akkorde verzichtet. Sie würden das Sammelsurium als solches offenlegen. Riemann hatte das ‚p' für ‚Parallele' und bei Leittonwechselklängen das in den Buchstaben der Hauptfunktion hineingeschriebene Alterations- oder auch Leittonzeichen erfunden: > oder <. Mit dem Verzicht auf die Konstruktion des reinen Dreiklangs auf der VII. Stufe in Dur und der II. Stufe in Moll begibt sich Sposobin der Möglichkeit, eine Theorie im anspruchsvolleren Sinne zu entwickeln und auf diese Art weitreichende Verwandtschaften zu konstruieren, wie es Riemann mit den Schritt/Wechsel-Tafeln gelingt.

3.3 Gedanken über Funktionsharmonik bei Sposobin und seinen Vorgängern

Einige Elemente der Funktionstheorie sind bekanntlich auf Jean-Philippe Rameaus 1722 erschienenen *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* zurückgeführt worden, insbesondere – und auf seine vereinnahmende Art – von Hugo Riemann. Sein eigenes Verständnis der funktionalen Harmonik brachte Riemann erstmals programmatisch und detailliert in seiner 1880 erschienenen *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* zum Ausdruck. Riemann hatte in der *Skizze* die Idee vertreten, dass hauptsächlich von den Dreiklängen auf den Stufen der I, IV oder V die Funktionen erfüllt würden (T, S und D), welche sich vertretungsweise aber auch von so genannten Nebendreiklängen erfüllen ließen: Parallelen und Leittonwechselklängen. Das Konzept funktionaler Gruppen ist hier bereits in vorläufiger Form als Rudiment exponiert und wird von Riemann in nachfolgenden Schriften auch gelegentlich graphisch dargestellt. Riemann wirkte bekanntlich weit über die Grenzen des deutschsprachigen Gebiets hinaus, und so lassen sich beispielsweise bei seinem älteren belgischen Freund François-Auguste Gevaert, dessen Instrumentationslehre Riemann ins Deutsche übersetzt hatte, Darstellungen finden, in denen sich das zeigt, was dann zu einer Funktionsfamilie werden sollte. Gevaert, der auch für Sposobins Lehrer Katuar wichtig werden sollte, spricht von den drei essentiellen Akkorden und ihren Komplementen.[11] Für jeden essentiellen Akkord gibt es vorläufig aber nur ein Komplement, so dass der knifflige Punkt, ob mit einem weiteren Verwandtschaftskreis die Diatonik überschritten würde, noch außer Sichtweite bleibt. An Stellen seines Traktats, die keine Reverenz an Riemann sind, öffnete Gevaert das Tonsystem anders als durch terzverwandte Dreiklänge, durch Skalen nämlich. Doch erweckt eine Graphik, die sich in seinem Traktat findet, zunächst einen anderen Eindruck. Die Nähe zu Riemann wird deutlich. Die Gruppe der Komplemente ist – in Dur – einfach nur eine Terz abwärts transponiert (siehe Tabelle 3).

§ 72. — *Les harmonies complémentaires du Majeur diatonique* sont, ainsi que l'indique leur nom, les trois accords parfaits mineurs qui, vers la droite, complètent et limitent son domaine polyphone (§ 49, A). En les disposant sur une ligne horizontale à la suite des trois accords essentiels, on embrasse d'un coup d'œil tout l'organisme consonant du système fondamental de la musique européenne.

Accords essentiels							Accords complémentaires						
Sous dominante				Dominante			IIe degré				IIIe degré		
IV	VI	I	III	V	VII	II	IV	VI	I	III	V	VII
FA	la	UT	mi	SOL	si	RÉ	fa	LA	ut	MI	sol	SI
		TONIQUE						VIe degré				

Tabelle 3: Ausschnitt aus François-Auguste Gevaert, *Traité d'harmonie*, S. 62

[11] Gevaert: Traité d'harmonie, S. 62.

Die Theoretiker Rudolf Louis und Louis Thuille gehörten zu jenen, die die Funktionstheorie in ihren Grundgedanken akzeptierten, wenngleich sie Riemanns dualistischer Sichtweise nicht zustimmten. Die Idee der funktionalen Gruppe aber bauten sie aus. Sie sprachen stets von drei funktionalen Gruppen, nämlich einer Tonika-, einer Subdominant- und einer Dominantgruppe, und gestanden ebenfalls zu, dass es bei den Stufen III und VI doppelte Funktionen gebe. Der Dreiklang der III. Stufe gehöre beispielsweise sowohl zur Tonika- als auch zur Dominantgruppe, der Dreiklang der VI. Stufe zur Tonika- und Subdominantgruppe. Da Louis und Thuille als Stufentheoretiker materialgebundener denken als Riemann, demzufolge virtuell jeder Ton jede Funktion übernehmen kann (aber nicht zwei gleichzeitig), halten sie auch doppelte Funktionen einzelner Akkorde nicht für einen bloßen Sonderfall. Hiermit verändert sich aber das, was ‚Funktion' bedeuten soll.

Notenbeispiel 4: Zuordnung der Funktionen zu Akkorden im Brigaden-Lehrbuch, Fassung von 1955, S. 101

Sposobin wiederum stellt die funktionalen Gruppen graphisch klar dar (siehe Notenbeispiel 4) und stärkt allein mithilfe der Darstellung die Ordnung, um den Preis, dass sich der Inhalt des Wortes ‚Funktion' verflüchtigt. Umso genauer kann er es dafür mit dem Material nehmen. Auch in Sposobins Konzept funktionaler Gruppen sind die drei Hauptdreiklänge Zentrum jeder Gruppe, während die Nebendreiklänge auf den Stufen II, III, VI und VII an den Rändern stehen, dort, wo es zu Überschneidungen mit anderen Gruppen kommen kann. Riemanns Tonreich als Reich von Tonvorstellungen wird entpsychologisiert. Die Frage, welche Funktion ein Dreiklang erfüllt, wird mehrheitlich beantwortet durch bloßes Abzählen von Notenköpfen. Über Funktionsgleichheit oder Funktionsverschiedenheit entscheidet für Sposobin, wie viele Töne die jeweiligen Dreiklänge gemeinsam haben: bei einem gemeinsamen Ton unterscheiden sich die Funktionen, bei zweien sind sie gleich. Auch hier argumentiert er materialistisch und nicht psychologisch. Noch in der chinesischen Ausgabe ist dieser Idee unumwunden und mit erstaunlicher Naivität Ausdruck gegeben:

> „Je eine Terz über und eine Terz unter jedem Hauptdreiklang gibt es Nebendreiklänge. Da sie mit den Hauptdreiklängen zwei Töne gemeinsam haben, teilen sie mit diesen auch ihre Funktion."[12]

[12] Dubovskij / Evseev / Sposobin / Sokolov: Harmonielehrbuch, chinesische Ausgabe, Peking 2008, S. 135. Der originale Wortlaut in dieser Ausgabe:„在每一个正三和弦的上方三度和下方三度都有一个副三和弦，这些副三和弦与正三和弦在功能上近似，这种近似是由二者之间有两个共同音而形成的。"

Verbal und ohne Auswirkungen auf die Liste der Chiffren konzediert Sposobin dennoch, dass funktionale Bedeutungen sich ändern können, sobald es durch die Mischung von Tönen der Dur- und Mollskala zu übermäßigen Dreiklängen komme. Eine übermäßige Quinte mache einen Dreiklang so instabil, dass die tonikale Funktion gefährdet werde. So erfülle der Dreiklang auf der III. Stufe in harmonischem Moll keine tonikale Funktion mehr, obwohl er zwei Töne mit dem Tonikaakkord gemeinsam hat. Von dem ebenfalls übermäßigen Dreiklang auf der VI. Stufe von harmonischem Dur solle aber, da er selten gebraucht werde, nicht die Rede sein. Erscheinungen, die das System stören, werden ausgeblendet. Das Vorkommen von übermäßigen Dreiklängen bei harmonisch Dur (auf VI) und Moll (auf III) lösen bei Sposobin dennoch keine Gedanken über die Spiegelbildlichkeit des durmolltonalen Systems aus.

4 Spezielle Aspekte von Sposobins *Harmonielehrbuch*

4.1 Funktionsharmonik und Tonalität

Sposobins *Harmonielehrbuch* hat, wie gesagt, eine auf Riemann zurückgehende Funktionstheorie zur Grundlage. Bei Sposobin heißt es, Funktionalität komme zustande durch

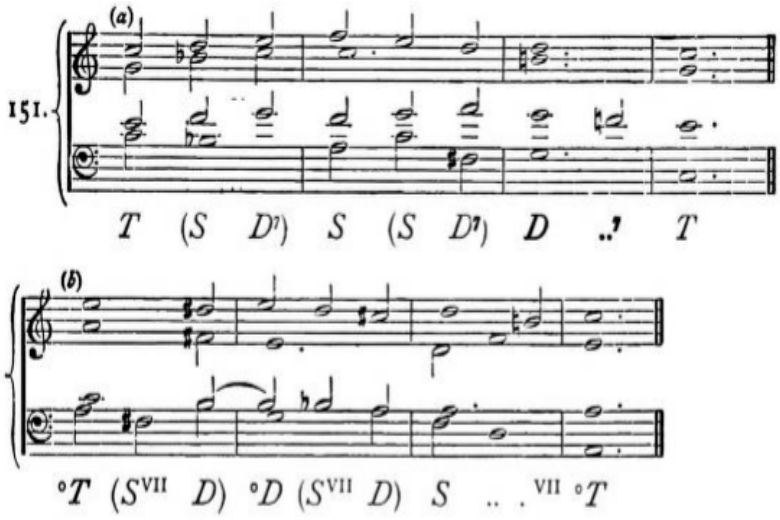
> „die Verbindung inhärenter Spannungen und Auflösungen unterschiedlicher funktionaler Beziehungen. Am grundlegendsten [für Funktionalität] ist der Kontrast zwischen Funktionen, besonders der Kontrast zwischen der Tonikafunktion und den nicht tonikalen Funktionen.“[13]

Sposobin hebt die Bedeutung und leitende Position der Hauptdreiklänge hervor. Dennoch stellt für ihn die Tonika für sämtliche Funktionen einen Ort von Stabilität dar. Der harmonische Fortlauf insgesamt sei dynamisch zu betrachten, als Bewegung von der Stabilität zur Instabilität und wieder zurück. Die harmonische Progression T-S-D-T ist damit pauschal in eine Parallele zum historischen Materialismus befördert, jedoch nicht im Detail erklärt. Da das Moment von Zielgerichtetheit nicht mehr betont wird, kann selbst die (für einen Monisten) rückläufige Mollkadenz als dynamisch gelten: Mit der Verflüchtigung dessen, was Funktion bedeutet hatte, werden mit diesen sozusagen umgekehrten Kadenzen Reste von Dualismus in einer monistischen Harmonielehre am Leben gehalten. Auch dafür darf ein kulturpolitischer Grund vermutet werden. Plagale Harmonieverläufe versprachen den (seit je) geographisch gebundenen Charakter modaler Skalen zu stärken. Die Beispiele aus dem diesbezüglichen Kapitel des Brigaden-Lehrbuchs sprechen für sich. Das dürfte passend gewesen sein, als es gleichzeitig galt, den ‚Sozialismus in einem Land‘ auszubauen.

[13] Dies., Harmonielehrbuch, chinesische Ausgabe, Peking 1991, S. 20. Im Original: „各种功能关系中所固有的紧张与解决的综合性称为功能性。最基本的功能性即功能的对比，特别是调式和声中主功能与其他非主功能的对比。“

4.2 Das zeitweise Verlassen der Tonart mittels eingeschobener Kadenzen

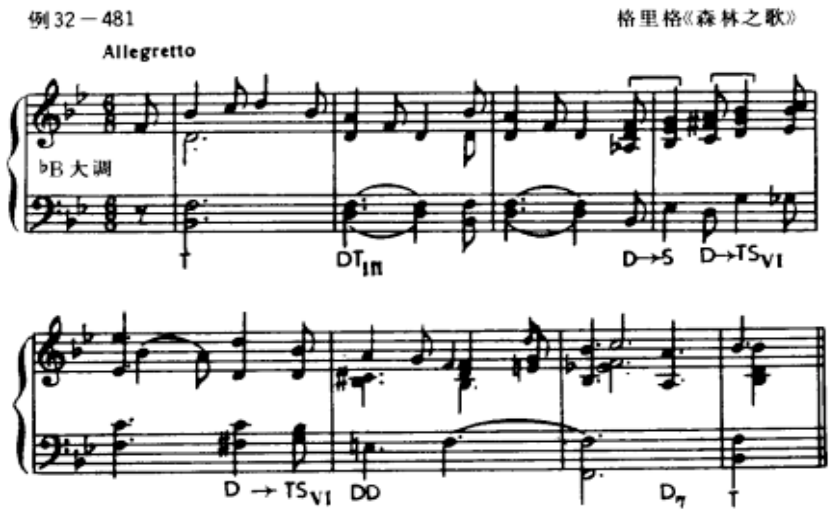
Sposobin und die anderen drei Autoren des Brigaden-Lehrbuchs haben dem Phänomen des zeitweisen Verlassens der Tonart ein ungewöhnlich großes Gewicht gegeben. Akkorde mit zusätzlichen fremden Tönen und chromatischer Alteration können die Reichweite der Tonart ausdehnen und einem folgenden Akkord den Anschein einer Tonika geben. Riemann hatte bekanntlich von eingeschobenen Kadenzen gesprochen. Die Akkorde solcher eingeschobenen Kadenzen setzte Riemann gewöhnlich in runde Klammern, wobei die Funktion des Bezugsakkordes selbst in Bezug auf die Haupttonart angegeben ist (siehe Notenbeispiel 5).

Das Beispiel zeigt nicht nur, dass Riemann Moll- von Durakkorden noch nicht mittels der Kleinschreibung unterscheidet, sondern mittels des in Moll links dem Funktionsbuchstaben beigegebenen Zeichens °. Riemann legt sein Beispiel modellhaft an, auch hinsichtlich der hinzugefügten Dissonanzen – in Moll werden diese römisch beziffert und sind abwärts zu lesen.[14] Das Musterbeispiel dient im Gesamtablauf der Bestätigung dualistischen Denkens, insofern als die Hauptakkorde der Durkadenz (oberes System) authentisch verlaufen (T–S–D–T), die der Mollkadenz plagal (°T–°D–°S–°T). Lediglich bei den eingeschobenen Mollkadenzen übernimmt die Fassung in Moll auch die authentische Reihenfolge der Kadenzakkorde (der Subdominante folgt die Dominante, nicht umgekehrt).

Notenbeispiel 5: Auszug aus Riemanns *Vereinfachter Harmonielehre* (1893), S.142

Indem die sowjetischen Brigadisten das Konzept eingeschobener Kadenzen aufnehmen, werden in dem Brigaden-Lehrbuch nach vielen Seiten Text und Übung endlich Akkorde eingeführt, die sich nur indirekt auf die Tonika beziehen. Unter dem Stichwort „zeitweises Verlassen der Tonart“ wird als wichtigstes Kennzeichen des Phänomens angegeben, dass

[14] So steht bei dem Zeichen S die VII für die Unterseptime unter der ‚Prime' des jeweiligen Klangs. Im ersten Fall ist die VII das *fis* des Basses die Unterseptime zu e^2, im zweiten das d^2 des Soprans die Unterseptime zu e^1. Konsequent dualistisch ist auch, dass Riemann die Septime in der Durfassung der Dominante hinzufügt und die Subdominante als schlichten Dreiklang belässt, diese Verhältnisse in Moll aber vertauscht. Akkordumkehrungen gibt Riemann nicht an.

es „keine Kadenz gibt, mit der eine neue Tonart bestätigt würde, deshalb bleiben bei ihm die tonalen Funktionen in der ursprünglichen Tonart.“[15] Ob das Phänomen als Schwächung der Allmacht dieser Tonika interpretiert wird oder in dem Sinne, wie die Brigadisten es tun – als Erweiterung ihrer Reichweite –, ist mehr als eine Frage der Mentalität.

Wie die Chiffrierung in Notenbeispiel 6 demonstrieren soll, bringen die eingeschobenen Akkorde (Takt 3, letztes Achtel, und Takt 4, drittes Achtel, sowie T. 5, das Viertel auf der zweiten Takthälfte) die Haupttonart B-Dur nicht in Gefahr, sie erweitern im Gegenteil deren Radius, indem sie die kadenzielle Umgebung von Es-Dur und g-Moll gewissermaßen eingemeinden.[16] Für Sequenzielles wie den Parallelismus in T. 3/4 und den viermaligen Quintfall in T. 5–8 bringt Sposobin kein Interesse auf. Die Mechaniken solcher Sequenzen behindern die Sicht auf Dynamisches. Bei Sposobin liegt ein ähnliches Konzept wie bei Riemann zugrunde, auch wenn sich die Namen und Zeichen für das Phänomen nur ähneln.

Notenbeispiel 6: Edvard Grieg, *Waldlied*, T. 1–8, chiffriert. Zitiert nach der chinesischen Ausgabe des Brigaden-Lehrbuchs von 2008, S. 288; in der russischen Ausgabe 1955, S. 216.

4.3 Das Konzept des Tongeschlechtswechsels und der Modulation

Der inhaltlich vielleicht wichtigste Beitrag von Sposobins *Harmonielehrbuch* ist, dass es sich Erscheinungsweisen des Tongeschlechtswechsels (отклонение / 调式交替) mit einiger Ausführlichkeit widmet. Zwischen Kapitel 35 (Modulation zur nächstliegenden Tonart) und Kapitel 52 (die Modulation zu einer weit entfernten Tonart) sind zusammengezählt drei Kapitel enthalten, die den Tongeschlechtswechsel anhand von Skalen behandeln. Die hier

[15] Dubovskij / Evseev / Sposobin / Sokolov: Harmonielehrbuch, chinesische Ausgabe von 2008, S. 286. Der originale Wortlaut: “离调最主要的特点是没有用来巩固新调调性的结束终止，所以仍然保留自己在主调内的调式功能。“

[16] Dass Sposobin hier die DD in T. 6, erste Takthälfte, sowie den Akkord auf dem letzten Achtel von T. 4 nicht einbezieht, hat im ersten Fall theoretische Gründe – die Doppeldominante wurde als quasi tonarteigen eingemeindet –, im zweiten pädagogische: Alterationen werden an späterer Stelle des Lehrbuchs behandelt.

für das Phänomen verwendeten Wörter sind Moduswechsel bzw. gemischte Skalen. Von der Idee her gehen die Kapitel auf Katuar zurück, der Moduswechsel intensiv behandelt hatte.[17] Katuar seinerseits bezieht sich explizit auf Gevaert, in dessen Harmonietraktat die échelles mixtes einen Lieblingsgegenstand dargestellt hatten; Gevaert wiederum gibt an, er habe diese Dinge von Moritz Hauptmann.[18] Eine entschiedene Vereinfachung zeigt sich im Brigaden-Lehrbuch darin, dass jene Funktionszeichen nicht mehr vorkommen, die Katuar eigens für die Akkorde gemischter Skalen erfunden hatte, um mit ihnen Alterationen oder zusätzliche einzelne Töne gleich im Funktionssymbol zu kennzeichnen.[19] Zu dem theoretischen Harmoniekursus Katuars stellt das Lehrbuch seiner vier ehemaligen Studenten – mit dem Titel der ersten Ausgabe von 1934/35 sogar explizit – das praktische Gegenstück dar.

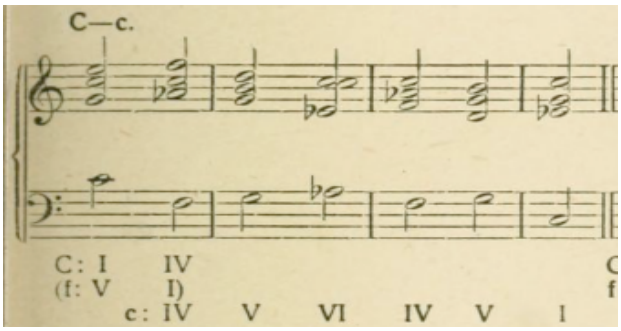
Sposobin unterscheidet zwei Arten des Tongeschlechtswechsels. Die eine Art ist benannt als Tongeschlechtswechsel bei gleichem Grundton, beispielsweise beim Wechsel zwischen C-Dur und c-Moll. Die zweite Art wird als paralleler Tongeschlechtswechsel bezeichnet, d.i. beispielsweise der Wechsel zwischen C-Dur und a-Moll. In die Kategorie des Tongeschlechtswechsels oder Moduswechsels rechnet Sposobin die dritte Möglichkeit nicht ein, mit welcher die nur schrittweise Veränderung eines Dreiklangstons zu einem Dreiklang anderen Tongeschlechts führen würde: Neben der Parallele und der Variante kommt der Gegenklang – die (Karg-Elert'sche) diatonische Mediante oder der Riemann'sche Leittonwechselklang – nicht vor, und zwar schlicht aus dem Grunde, dass dieser den diatonischen Rahmen terzverwandter Klänge sprengt: in Dur bei dem Dreiklang der VII. und in Moll bei dem Dreiklang der II. Stufe.

Hier sei lediglich besprochen, was Sposobin zu der ersten Art des Tongeschlechtswechsels zu sagen hat. Wichtig ist, dass er ihn als Erweiterung der Tonart versteht und nicht als Wechsel der Tonart, nicht als Modulation. Es kommt zu so etwas wie einer Allround-Tonalität, in der sich Elemente aus Dur und aus Moll beliebig mischen. Systembedingt hatte die Variante Riemann mehr Sorgen bereitet. Er konstruierte das parallel zum Leittonwechsel als Terzwechsel bezeichnete Verfahren aber ebenfalls nur zweistufig: als einen Wechsel des Haupttons und einen Wechsel der Akkordrichtung: „schlichter Quintwechsel".

[17] Siehe die ausführliche Behandlung in Katuar: Theoretischer Harmoniekursus, ab S. 53.

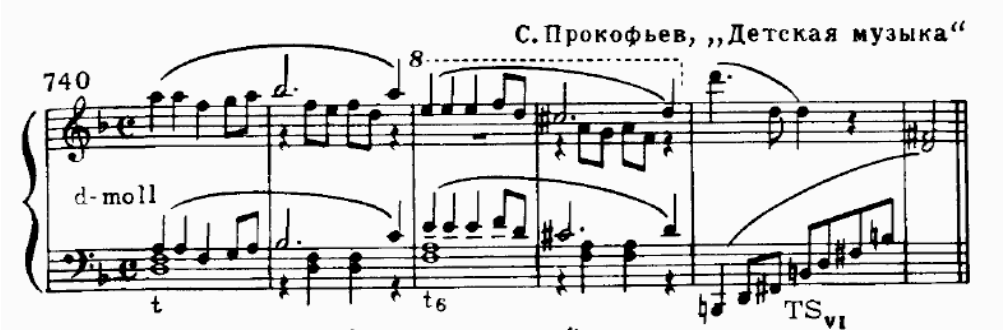
[18] Vgl. Gevaert: Traité d'harmonie. Gevaert diskutiert gemischte Tongeschlechter ausführlich auf den Seiten 140ff. Er verweist in diesem Zusammenhang auf Moritz Hauptmann, der sich gemischten Skalen schon ein halbes Jahrhundert früher gewidmet hatte. Auf Seite 148 bringt Gevaert schließlich die Échelle de Majeur mixte intégral, welche sämtliche in Tafel 2 des Haupttextes wiedergegebenen Töne in einer Skala notiert. Für den Hinweis auf Gevaert danken wir Cheong Wai-Ling.

[19] Beispielsweise tauchen die Zeichen Z und Q als Funktionsbuchstaben auf. Z bezeichnet z.B. in Dur die II. Stufe mit verminderter Quinte (vgl. Katuar: Theoretischer Harmoniekursus, S. 67), Q bezeichnet z.B. in Dur einen Akkord auf der tiefalterierten sechsten Stufe (z.B. ebd. S. 66). Vgl. ebd., z.B. S. 63 oder 65. Es gibt weitere Klassen von Akkorden, welche Katuar im Zusammenhang mit der Behandlung chromatisierter Akkorde bespricht: die U- (S. 90–95) und die J-Akkorde (S. 95–101).



Notenbeispiel 7: Auszug aus Louis / Thuille, *Harmonielehre*, S. 203

Es überrascht nicht, dass Louis und Thuille, nicht von dualistischem Querdenken geplagt, den Tongeschlechtswechsel im Rahmen von Modulation behandeln und nicht im Rahmen eines erweiterten Tonartbegriffs (siehe Notenbeispiel 7). Auch sie benötigen mehr als einen Schritt, um von C-Dur nach c-Moll zu gelangen.

Die anfangs gegebene Tafel listete die für Sposobin innerhalb einer generellen C-Tonalität auf den Stufen der Skala bildbaren Dreiklänge auf. Bei einem g-Moll-Dreiklang innerhalb von C-Dur ist es für ihn beispielsweise so, als leihe C-Dur den Akkord nur aus c-Moll aus, was er mit der Kleinschreibung des Funktionssymbols angibt. Vor allem aber ändert die chromatische Verschiebung einzelner Töne für ihn nicht die Funktion, selbst dann nicht, wenn zwischen den äußeren Tönen der Dreiklänge keine reinen Quinten mehr entstehen. Sposobin akzeptierte für die Hauptstufen deren Varianten, also die Verschiebung der Terz, für die Nebenstufen aber sogar Dreiklänge, bei denen Töne aus Dur und Töne aus Moll sich so mischen, dass es zu übermäßigen Quinten kommt wie bei der III. Stufe des harmonischen Moll und der VI. Stufe des harmonischen Dur oder zu verminderten Quinten wie bei der III. Stufe des melodischen Dur und der VI. Stufe des melodischen Moll. Beide erhalten sogar eine Chiffre, die sie als Tonikavertreter ausweist. Konsequent ist das insofern, als Sposobin sich – originär in diatonischen Stufen denkend – bereits für die VII. Stufe des ‚natürlichen' Dur und für die II. Stufe des ‚natürlichen' Moll an verminderten Quinten nicht gestört hatte. Die Liste sieht auf den ersten Blick aus, als sei sie einem stufentheoretischen Lehrbuch entnommen, die Funktionszeichen sind inhaltsleer geworden. Gewonnen wurde gleichsam eine tonale Sozietät. Das Brigaden-Lehrbuch band die unterschiedlichen Tongeschlechter desselben Grundtons sozusagen zu einer Brudergemeinschaft zusammen, in der nicht mehr funktional verwendete Stufen funktional bezeichnet werden. Das Phänomen der Mischung, belegt mit Beispielen von Grieg, Balakierev, Wagner und Beethoven, führt als letztes ein zeitgenössisches sowjetisches an, und zwar eines von Sergej Sergeevič Prokof'ev (siehe Notenbeispiel 8).

Notenbeispiel 8: Sergej Prokof'ev, Ausschnitt aus *Kindermusik* op. 65 (1935), Nr. 5 *Repentir*, T. 33–37, zitiert nach dem Brigaden-Lehrbuch, Ausgabe 1955, S. 339

5. Sposobins Haltung zur Kulturpolitik

Man fragt sich, ob Sposobins Lehre, die mit der offiziellen sowjetischen Kulturpolitik in Einklang stand, auch seine eigene Ansicht der Dinge widerspiegelte oder ob der Autor zumindest eine gewisse Reserve gegenüber Offiziellem hatte. Ein geheimer Dissident war er jedenfalls nicht. Wenngleich es schwierig genug ist, persönliche Haltungen unter den repressiven Bedingungen der Stalinzeit zu dechiffrieren, so lässt sich zunächst festzuhalten, dass Sposobin nicht abgeneigt war, westliche moderne Tendenzen zu kommentieren. In seiner *Elementaren Musiktheorie*, publiziert 1952, in den Jahren des Verfalls des Stalinismus, schrieb er in den Kapiteln zur Harmonie kritisch über die Entwicklung der Tonalität. Bezeichnend ist Kapitel 64, in welchem er auch auf Kapitel 50 verweist: In jenem Kapitel hatte er – mit Bezug auf die frisch ausgearbeitete Lad-Theorie – Tonleitern (sowohl übliche tonale als auch modale Skalen der russischen Volksmusik) in Hinblick auf zwei Haupteigenschaften beschrieben: Spannung und Farbe, durch welche die Töne in je unterschiedlicher Weise auf die Tonika bezogen seien. Er vergleicht die Dur-Skala mit dem Licht und Moll mit der Dunkelheit und endet so: Dem Verfall der bourgeoisen Musik geschuldet habe man eine „chaotische und sinnlose“ Musik ohne jegliche Basis geschaffen, welche als „atonale Musik“ bekannt sei.[20] Er fügt hinzu, dass diese Art von Musik „für das normale Hören nicht normal [sic!]“ sei.[21] Dass solche Bemerkungen 1952 verordnet waren, ist nicht anzunehmen. Sposobin konnte abschätzen, was es bedeutete, sie als Lehrer des Moskauer Konservatoriums in ein Büchlein zu schreiben, das quasi die gesamte musikalische Jugend der Sowjetunion informieren sollte. Und das Wort ‚Chaos‘ im Zusammenhang mit Musik blieb noch nach anderthalb Jahrzehnten auf der Linie des berüchtigten 1936 erschienenen Pravda-Artikels *Chaos statt Musik*, welcher „eine breit angelegte Kampagne gegen die Künste“[22] eingeleitet hatte.

[20] Sposobin: Elementare Musiktheorie, S. 93.
[21] Ebd., S. 89.
[22] Wehrmeyer: Musikpolitik im Stalinismus, S. 41.

6. Verbreitung der Theorie

6.1 China

Bekanntlich waren am Ende des Zweiten Weltkriegs zwei politische Blöcke entstanden, die sich im Kalten Krieg gegenübertraten. Dass der Ostblock von der UdSSR angeführt wurde und vollständig unter dem politischen und kulturellen Einfluss dieses Riesen stand, machte es dem Sozialistischen Realismus möglich, sich über Osteuropa zu verbreiten und letztendlich auch in sozialistische Bruderstaaten wie die Volksrepublik China, die bald nach ihrer Gründung im Jahre 1949 kooperative Beziehungen mit der Sowjetunion aufnahm. In den Jahren von 1954 bis 1958 entsandte die Sowjetunion wiederholt Musikexperten nach Festlandchina, um das eigene Konzept von musikalischer Ausbildung zu verbreiten. Nach Boris Arapov war Leonid Gurov der zweite sowjetische Kompositionslehrer, der nach China kam,[23] wo er für ein Jahr dort Komposition, Harmonie und Orchestration unterrichtete. Seit 1958 ließ auf beiden Seiten das Interesse an der sowjetisch-chinesischen Kooperation nach. Kurz vor dieser Zeit war das Brigaden-Lehrbuch nach China gelangt. Für die Verbreitung der sowjetischen Musikausbildung war außerdem wichtig, dass die Regierung der Volksrepublik China mehrere Gruppen von Studenten in die Sowjetunion entsandt hatte, damit sie das dortige System der musikalischen Ausbildung kennen lernen könnten. In dem frühen Stadium der musikalischen Entwicklung in Festlandchina trugen viele dieser früheren Studenten Bemerkenswertes zur Musikerziehung ihres Landes bei – was sich bis heute auswirkt.

Den wichtigsten und direktesten Dienst erwiesen Sposobins harmonische Theorien ihrem Gastland China in der Mitte der 1950er-Jahre. Die erste chinesische Ausgabe des Brigaden-Lehrbuchs erschien 1957, von Zhu Shimin nach der russischen Ausgabe von 1937/38 übersetzt. Diese Ausgabe wurde 1979 und 1983 wieder aufgelegt. Eine zweite chinesische Ausgabe wurde erst 1991 gedruckt, übersetzt von Chen Min nach der achten russischen Ausgabe von 1984. Zu dieser Zeit konnte nicht mehr von Wünschen nach einer extremen Vereinfachung des Harmoniesystems die Rede sein – die Zeit der Kulturrevolution war vorbei. Auch wurde eine Harmonielehre nicht mehr unmittelbar als Teil der Kompositionslehre verstanden, so dass ihre Wirkung auf künstlerische Produkte nun begrenzt blieb. Dennoch hatte vor allem diese Ausgabe eine große Wirkung auf die Entwicklung der Musiktheorie in China, eine Musiktheorie, die nicht mehr primär als Werkzeug des Komponierens eingesetzt wurde. Obwohl es mittlerweile eigene, von Chinesen geschriebene Theorien gab, waren die Lehrer an allen größeren Universitäten des Landes zumindest vertraut mit Sposobins

[23] Leonid Simonovič Gurov (1910–1993) studierte am Konservatorium Odessa und unterrichtete später am Konservatorium in Chisinau. Bis 1958 arbeitete er am Konservatorium Tianjin. Boris Aleksandrovič Arapov (1905–1992), Lehrer am Leningrader Konservatorium, wirkte von April 1955 bis Juli 1957 als Gastprofessor am Zentralkonservatorium. Beide Komponisten integrierten Elemente von Volksmusik in ihre Werke, darunter auch von ostasiatischer.

Lehrbuch, welches auch heute noch als Basis für weitere Entwicklungen dient. Und mit großer Selbstverständlichkeit werden die harmonischen Chiffren, die Sposobins Buch für die Analyse vorschlägt, in China noch immer gebraucht.

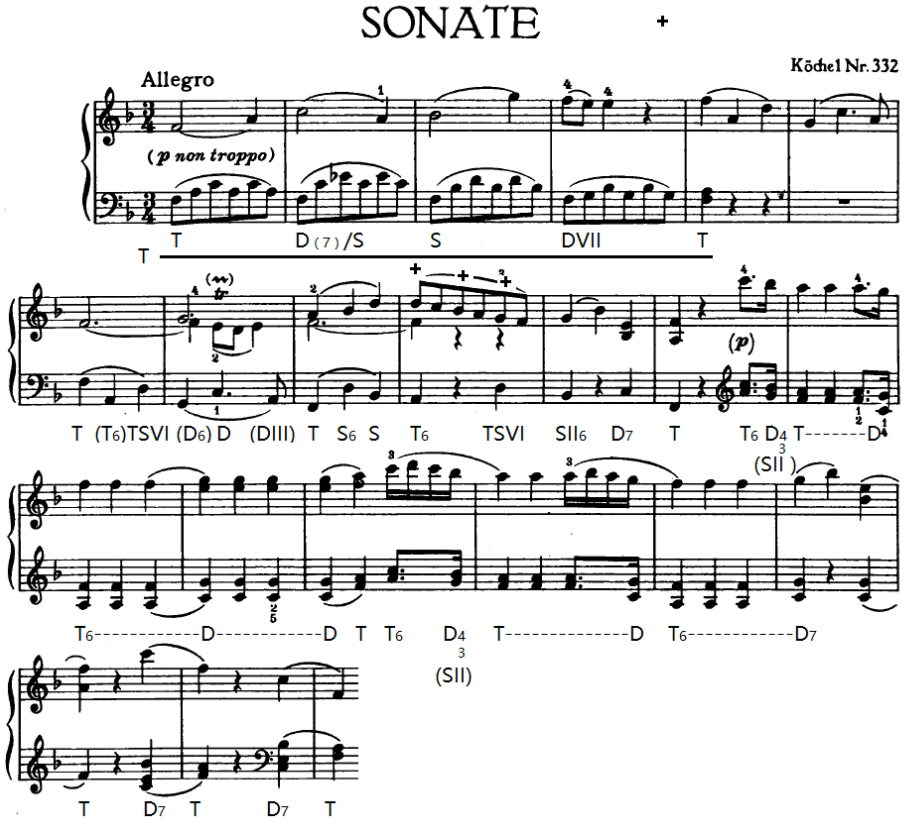
Darüber hinaus gibt es einige von chinesischen Theoretikern geschriebene Bücher, die unter dem Einfluss von Sposobins *Harmonielehrbuch* entstanden und die viele Jahre lang eine wichtige Rolle in China spielten. Anhand zweier Beispiele soll die weitere Entwicklung von Sposobins Harmonielehre beschrieben werden.

Das Buch *Basiswissen zum harmonischen Schreiben* von Huang Huwei aus dem Jahre 1978 war die erste nach der Kulturrevolution veröffentlichte Harmonielehre von einigem Anspruch. Huang notierte seine harmonischen Analysen mit römischen Ziffern. In den verbalen Beschreibungen behielt er aber nicht nur das Konzept von Funktionstheorie bei, sondern bestätigte auch die Kategorisierung der Akkorde nach funktionalen Gruppen, welche in chinesischen Lehrbüchern als Erkennungszeichen für die Herkunft von Sposobins Theorie gelten kann. 1983 publizierte Huang ein weiteres Buch zur *Modulation*, welches als Fortsetzung seines früheren Buchs gedacht war. Außerdem folgte Huang der Einladung, einen *Schlüssel zu den Übungsaufgaben* zu schreiben, welcher Musterlösungen zu den Übungen seiner Harmonielehre enthielt.

Als weiteren großen chinesischen Harmonie-Theoretiker möchten wir Wu Shikai herausheben. Seine Abhandlung zur Harmonie, erschienen 1984, war ein weiterer wertvoller ‚Leitfaden' mit der Kombination von Theorie und Praxis. Es spielte eine bedeutende Rolle für die Harmonie-Ausbildung in Festlandchina. Wu entwickelte die Funktionstheorie aus seiner eigenen Perspektive weiter. Auf der einen Seite zeigte sein Konzept von Harmonie den Bezug auf Sposobin: Die Zeichen, die er verwendete, verbanden beispielsweise Buchstaben mit römischen Zahlen. Auf der anderen Seite bestand Wu darauf, dass die Tonika einen unersetzbaren funktionalen Geltungsbereich habe, so dass Terzverwandte dieser Funktion, insbesondere die III. Stufe in Dur und die VI. Stufe in Moll, für ihn nicht mehr als Tonikaersatz in Frage kamen. Weiterhin diskutierte er die Definition und die Möglichkeiten der Akkordbildung in einer sekundären Tonart. Sein Konzept des zeitweisen Verlassens der Tonart zeigte wiederum Übereinstimmungen mit Sposobins Theorie.

Außer ihm gibt es einige Professoren, die ebenfalls im Bereich der harmonischen Forschung und Lehre hervorgetreten sind und welche in einer Sposobin-Nachfolge gesehen werden können. Liu Kanghua, einer der Professoren des Zentralkonservatoriums, hatte in der Mitte des letzten Jahrhunderts in Moskau bei Jurij Cholopov, welcher zu Sposobins Schülern gehört hatte, studiert. Lius Forschungen und insbesondere sein Unterricht am Zentralkonservatorium zeigen, dass er das sowjetische Harmoniesystem der Sposobin'schen Ausprägung fortführt.

Es sei zum Beschluss der Bemerkungen über die Wirkung des Brigaden-Lehrbuchs in China eine Analyse angehängt. Sie diene als Beispiel für den heutigen Umgang mit Sposobins harmonischem System. Es handelt sich um die Aufzeichnung einer für chinesische Analytiker möglichst typischen Chiffrierungsart. Gezeigt werden die Takte 1–22 aus dem ersten Satz von Mozarts Klaviersonate F-Dur, KV 332, chiffriert mit den in China gebräuchlichen Zeichen (siehe Notenbeispiel 9).



Notenbeispiel 9: Modellanalyse des ersten Satzes aus Mozarts Klaviersonate Nr. 12 in F-Dur, KV 332, wie man sie in China heute in Anlehnung an Sposobin chiffriert.

Das Stück beginnt mit einem Tonika-Orgelpunkt auf *f*. Über eine Zwischendominante in Takt 2 folgt ein temporäres Verlassen der Tonika F-Dur in die Subdominante B-Dur, doch bleibt die primäre Tonika allein wegen des beibehaltenen Basstons stabil.

Die Vorimitation (T. 5–6) des melodischen Geschehens im nächsten Satz (ab Takt 7) dient zugleich als melodische Überleitung. Da keine neuen Basstöne auftreten, tendieren die Töne c^2 und a^1 in Takt 6 zu einer tonikalen Funktion, welche bei deren Imitation in der linken Hand jedoch nicht aufgegriffen wird. Wiesen die ersten Takte jeweils nur eine Harmonie pro Takt auf, so beschleunigt sich der Harmoniewechsel ab Takt 7 und es kommt nunmehr für fünf Takte zu je zwei Harmonien pro Takt: T–TS_{VI} (T. 7) |D–DT_{III} (T. 8) |T–S (T. 9) |T–TS_{VI} (T. 10) |S_{II}–D (T. 11) |T (T. 12). Für die in den Takten 5–8 zwischen rechter und linker Hand

auftretende Imitation ist die detaillierte harmonische Bezeichnung nicht üblich. Der Komponist kehrt ein polyphones Moment stärker hervor als die harmonische Bedeutung.

Zu einzelnen Zeichen: Die Pluszeichen über den Tönen der rechten Hand in Takt 10 geben harmoniefremde Töne an. Diese werden nicht in die Chiffre integriert, so dass die Chiffren den harmonischen Verlauf nur unvollständig angeben. Die letzte Chiffre in Takt 9 (D_{III}) verweist darauf, dass sich in China durchgesetzt hat, die III. Stufe in Dur nicht mehr als Mischung von D und T anzugeben (DT_{III}). Damit kehrt ein Anteil der Funktionsbedeutung in die Bezeichnung zurück; es wird mit den Buchstaben nicht mehr konsequent und materialorientiert angegeben, mit welchen Hauptakkorden es gemeinsame Dreiklangstöne gibt, sondern entscheidend ist die Funktion, die der Klang übernimmt. Einer III. Stufe in Dur wird nunmehr generell abgesprochen, tonikal wirken zu können. Die Chiffre S_{II6} in Takt 11 lässt eine Entfernung von Riemanns Denken erkennen, die durchgehend schon bei der ersten Ausgabe des Brigaden-Lehrbuch feststellbar war. Das *B* im Bass gilt hier als Terz eines Dreiklangs der zweiten Stufe, das g^1 in der rechten Hand als Grundton des Akkordes (und nicht etwa als charakteristische Dissonanz.)

6.1 Serbien

Es sei nun ein weiteres Beispiel angeführt, diesmal für die indirekte Verbreitung von Sposobins harmonischen Theorien in Serbien, das zu der Zeit, als Sposobins Theorien dort bekannt wurden, Teil von Jugoslawien war.

Die kulturelle Situation Jugoslawiens war etwas speziell: Obwohl es bis Ende der 1980er-Jahre ein kommunistischer Staat blieb, gelang es ihm, sich schon früh, nämlich 1948, aus der sowjetischen Kontrolle zu lösen. Und als schon anfangs der 1950er-Jahre die Hardliner-Politik gegenüber dem Westen abgeschafft worden war, wurde den dortigen Komponisten nach und nach gestattet, sich modernen Techniken und der Atonalität zuzuwenden. Das erlaubte Theoretikern auch, sich mit Forschungsliteratur und mit Lehrbüchern sowohl aus dem Osten wie dem Westen vertraut zu machen.

Während der 1960er-Jahre gab es mehrere Ansätze, ein neues Lehrbuch zu schaffen, aber es kam nur inoffizielles Material zu Harmonielehrekursen zustande. Am Beginn der 1970er-Jahre wurden schließlich drei Lehrbücher publiziert, die in Jugoslawien einige Bedeutung erlangten. Da die drei Lehrbücher ähnliche Methoden zeigen (mit Varianten), soll hier lediglich eines der damals erschienenen Bücher vorgestellt werden, und zwar das zuerst herausgekommene der drei. Es wurde 1970 unter dem Titel *Harmonische Analyse* veröffentlicht. Sein Autor Dejan Despić widmete sich in dem Buch ausschließlich der Analyse existierender Kompositionen (und nicht den Produkten des abstrakten vierstimmigen Satzes). Despić erwähnt als Hauptbezugspunkt seines Buches ein nicht näher bezeichnetes

sowjetisches Lehrbuch, aber auch einige westliche Autoren werden genannt (darunter Louis / Thuille).[24]

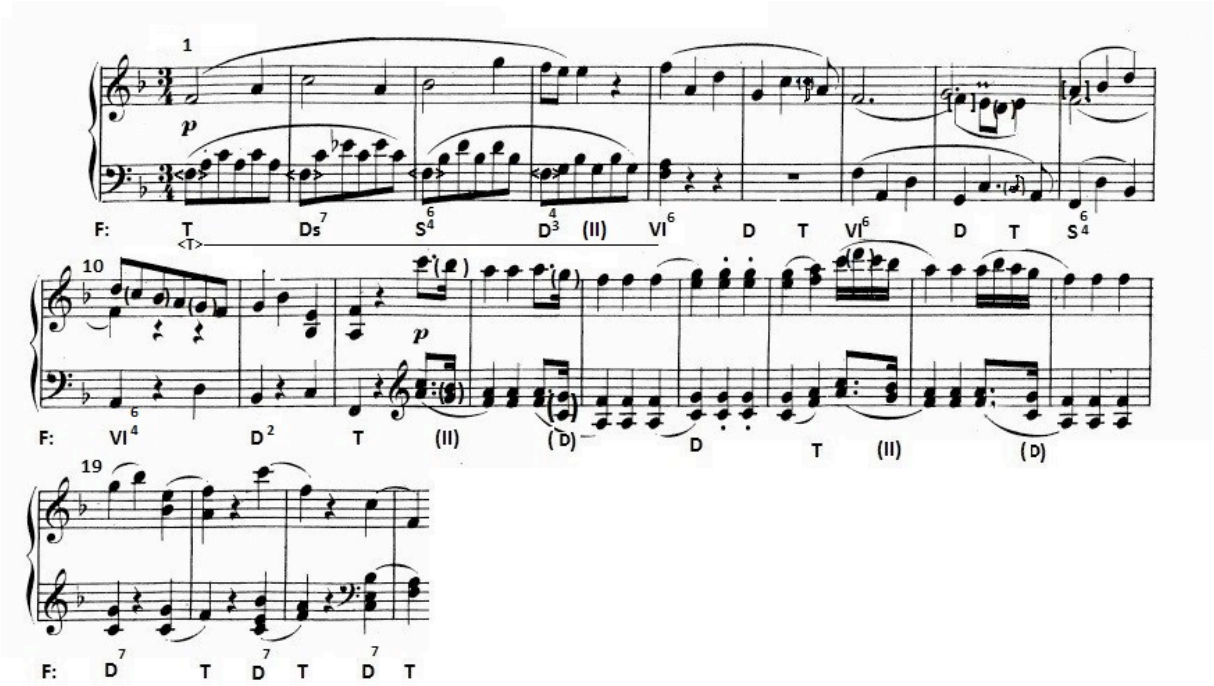
Spezifisch an dem Buch ist die simultane Verwendung von Funktionszeichen (für die Hauptfunktionen) und römischen Zahlen ohne zusätzliche Funktionszeichen (für alle anderen Akkorde). Despić fügte auch eine Reihe weiterer Symbole hinzu, in den meisten Fällen für alterierte Akkorde wie N (für Neapolitaner) oder F (für Phrygisch, womit ein Akkord mit denselben Tönen gemeint ist, aber als Quintakkord, d.h. als grundständiger Akkord, nicht als Sextakkord. Zudem empfiehlt er für die Kennzeichnung der Akkordumkehrung – wie Sposobin – den Zusatz arabischer Ziffern im Sinne des Generalbasses.

2001 veröffentlichte Despić ein weiteres Buch mit dem Titel *Harmonie mit harmonischer Analyse*, welches ähnliche Methoden verwendet wie sein erstes Buch. Dieses Buch stellt die Stilgeschichte ins Zentrum und enthält Empfehlungen für die Anlage und Einrichtung des vierstimmigen Satzes.

Ein weiteres Lehrbuch, schlicht *Harmonie* genannt, stammt von Mirjana Živković. Es erschien 1990. Anders als Despićs Lehrbücher zielt es auf die vorakademische Musikerziehung und ist gedacht für den Anfangsunterricht in Harmonie als Fach an sogenannten Spezialmusikschulen (nach sowjetischem Muster eine reguläre Stufe der musikalischen Ausbildung im früheren Jugoslawien). Obwohl das Buch das sowjetische Brigaden-Lehrbuch als Bezugspunkt nimmt, insbesondere auch die funktionale (Gruppen-)Theorie, verwendet es römische Ziffern und beschränkt sich fast ausschließlich auf den vierstimmigen Satz, mit Beispielen aus der Klassik als Orientierungsmarken.

Zum Schluss sei auch hier eine harmonische Analyse mithilfe der in Serbien heute üblichen Zeichen beigesteuert (siehe Notenbeispiel 10). Bei weitgehenden Übereinstimmungen zwischen der chinesischen und der serbischen Rezeption des Brigaden-Lehrbuchs zeigen sich im Detail doch Unterschiede. Diese betreffen weniger die Zeichen selber als deren Verwendung. Üblich ist unter serbischen Analytikern, dass auch die latente Harmonie angegeben wird (siehe Takt 5–6). Die Identifikation von Melodieverläufen und Akkorden als Funktionen jedoch geschieht möglichst großflächig (erkennbar hier an der Chiffrierung der Takte 5, 7, 9, 10 und 11), und dies macht den Hauptunterschied zu anderen bisher besprochenen Auffassungsweisen aus. In den Takten 5 und 7 wird beispielsweise das harmonische Geschehen je des gesamten Taktes summarisch als d-Moll verstanden. Vom Vorausgehenden her läge in Takt 5 demzufolge eine trugschlüssige Verbindung vor, doch werden die Bedeutungen von Akkordverbindungen vernachlässigt zugunsten der Registrierung von Klängen im Gesamtkontext. Noch deutlicher wird diese Eigenart an der Analyse von Takt 9 insgesamt als B-Dur und von Takt 10 als d-Moll. Aus den Tönen, die in den Takten vorkom-

[24] Vgl. Dejan Despić: Harmonska analiza, S. 470.

men, wird eine Menge gebildet, relativ unabhängig davon, wie Klänge an Metrisches gebunden sind und welche Umkehrungen gegebenenfalls auf den schweren Zeiten zu hören sind.

Notenbeispiel 10: Modellanalyse desselben Stücks, diesmal mit den in Serbien gebräuchlichen Zeichen versehen.

Dass diese Sichtweise von B-Dur (T. 9) und d-Moll (T. 10) einen quasi plagalen Harmonieschritt suggeriert, wird nicht als Einwand verstanden; denn Schrittfolgen entziehen sich weitgehend dem analytischen Interesse. Die Töne in Takt 11 schließlich nimmt man – wiederum in summa – als Dominantseptakkord auf C, wobei die formelhafte Bewegung von der vierten zur fünften Skalenstufe im Bass für harmonische Bedeutungen unberücksichtigt bleibt. Ähnlich großflächig oder gleichsam träge nachgebend analysiert man harmonische Auswirkungen rhythmisch-metrischer Details. Die hemiolische Bewegung in der rechten Hand von Takt 5 und 6 berührt die harmonische Deutung der Stelle nicht; man nimmt also keinen Harmoniewechsel auf der Drei des fünften und auf der Zwei des sechsten Taktes an.

Wo Harmonien undeutlich bleiben oder einfach unvollständig sind, wird die Chiffre in runde Klammern gesetzt (wie beispielsweise unter den Takten 12, 13, 15 oder 16). Für Zwischendominanten nutzt man keine runden Klammern, sondern setzt in solchen Fällen (wie in Takt 2) den Bezugsakkord klein geschrieben rechts unten als Fußindex an den Funktionsbuchstaben: D_s.

Zur üblichen harmonischen Analyse gehört für serbische Analytiker die möglichst sorgfältige Kennzeichnung von akkordfremden Tönen bzw. Figurationen. Die Zeichen für solche Töne werden nicht der Chiffre hinzufügt, sondern direkt in den Notentext geschrieben. (Bei der

Sposobin'schen Kombination von Funktionsbuchstaben mit Generalbassziffern für Umkehrungen wäre die Angabe von akkordfremden Tönen ja verwirrend, sobald der Bass selbst akkordfremd ist; schließlich werden die Zahlen vom Bass ausgezählt.) Figurationen gibt man auf folgende Weise – nunmehr direkt im Notentext – an: Durchgangstöne und Wechselnoten werden rund, Vorhalte eckig eingeklammert. In Takt 10 sind entsprechend der großflächigen Analyseweise insgesamt sechs Töne d-Moll und nur je fünf Töne F-Dur bzw. B-Dur zurechenbar. Da die Mehrzahl der Töne über die zu vergebende Chiffre entscheidet, gilt der erste Ton der rechten Hand (d^2) als harmonieeigen und nicht als obere Nebennote eines F-Dur-Sextakkords, während die folgenden Töne der rechten Hand (c^2 und b^1) als Durchgangstöne gelten und daher rund eingeklammert sind. Spitze Klammern wiederum verwendet man für Töne, die einen Orgelpunktes herstellen (vgl. das *f*, Takt 1–4). In den Takten 6 und 8 sind in der Art von Stichnoten Töne eingetragen, die bereits vorhandene Töne wiederholen. Ihre Stellung im Takt gibt den harmonischen Rhythmus an, welcher der jeweiligen harmonischen Deutung zugrunde gelegt wurde.

Literatur

Despić, Dejan: Harmonische Analyse [Harmonska analiza]. Belgrad 1970.

Despić, Dejan: Harmonie mit harmonischer Analyse [Harmonija sa harmonskom analizom]. Belgrad 2001.

Dubovskij, Iosif I. / Evseev, Sergej V. / Sposobin, Igor' V. / Sokolov, Vladimir V.: Praktischer Harmoniekursus. 2 Bände, Moskau 1934 und 1935. [Дубовский, Иосиф И. / Евсеев, Сергей В. / Способин, Игорь В. / Соколов, Владимир В.: Практический курс гармонии]

Dieselben: Harmonielehrbuch [Учебник гармонии]. 2 Bände, Moskau 1937 und 1938. Eine 1965 besorgte Ausgabe von Jurij Cholopov – nach einer Ausgabe von 1955 – kann über diese Links erreicht werden: http://www.kholopov.ru/arc/brigada-harm.pdf oder https://vk.com/doc-50830314_220124002 (Abruf 20.8.2016).

Chinesische Ausgaben:

Peking 1957 (Bd.1) und 1958 (Bd. 2) übersetzt von Zhu Shimin nach der russischen Erstausgabe von 1937/38; Nachdruck 1979 und 1983.

Peking 1991 übersetzt von Chen Min nach der achten russischen Ausgabe von 1984; Nachdruck 2000 und 2008.

Gevaert, François-Auguste: Traité d'harmonie, théorique et pratique. 2 Bände. Paris – Brüssel 1905 und 1907.

Huang Huwei: Basiswissen zum harmonischen Schreiben, Peking 1978. 黄虎威: 《和声写作基础知识》]

Ders.: Modulationslehre. Peking 1983. [《转调法》]

Ders.: Schlüssel zu den Übungsaufgaben. Peking 2008. [《斯波索宾<和声学教程>习题解答》]

Katuar, Georgij L'vovič: Theoretischer Harmoniekursus. 2 Bände, Moskau 1924 und 1925. [Катуар, Георгий Львович: Теоретический курс гармонии] abrufbar unter: http://www.kholopov.ru/arc/katuar-harm.pdf (21.8.2016).

Liu Kanghua: Weitere Behandlung der Technik der tonalen Expansion und der Ausdehnung funktionaler Beziehungen im Harmonielehreunterricht. In: The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music), 3.2013. [刘康华：《和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展》]

Louis, Rudolf / Thuille, Ludwig: Harmonielehre. Stuttgart ^{7}1920 [1907].

Riemann, Hugo: Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre, Leipzig 1880.

Ders.: Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft). Leipzig 1891 [Акустика с точки зрения музыкальной науки, übersetzt von J. Engel. Moskau 1898]

Ders.: Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. London: [ca. ^{2}1893]. [Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях, übersetzt von J. Engel. Moskau 1896]

Ders.: Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre. Hamburg 1887. [Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах, übersetzt von J. Engel. Moskau 1898]

Ders.: Allgemeine Musiklehre (Handbuch der Musik). Leipzig 1904.

Rimski-Korssakow, N. [sic]: Praktisches Lehrbuch der Harmonie, Deutsch von Hans Schmidt, zweite und ergänzte Auflage. Leipzig 1913.

Sposobin, Igor' Vladimirovič: Sammlung von Solfeggi unterschiedlicher Autoren für zwei oder drei Stimmen. 2 Bände, Moskau 1936. [Спосо́бин, Игорь Владимирович: Сборник сольфеджио разных авторов для двух и трёх голосов]

Ders.: Musikalische Form, Moskau – Leninrad 1947. [Музыкальная форма]

Ders.: Elementare Musiktheorie. Moskau ^{8}1963 [1951]. [Элементарная теория музыки]

Ders.: Vorlesungen zum Harmoniekursus, redigiert von Jurij Nikolaevič Cholopov. Moskau 1965. [Лекции по курсу гармонии. Литературная обработка Ю. Н. Холопова]

Wehrmeyer, Andreas: Zur historischen Stellung und Bedeutung von Nikolai Rimsky-Korsakows Harmonielehre. In: Kuhn, Ernst (Hg.): Nikolai Rimsky-Korsakow. Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente. Mit einem Originalbeitrag von Andreas Wehrmeyer. Berlin 2004 (= studia slavica musicologica, Bd. 16), S. 303–313.

Ders.: Musikpolitik im Stalinismus. In: Hinrichsen, Hans-Joachim / Lütteken, Laurenz (Hg.): Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002. Kassel 2005 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 3), S. 37–47.

Wu Shikai: Harmonielehre. Peking 1984. [《和声学教程》]

Živković, Mirjana: Harmonie [Harmonija]. Belgrad 1990.

Übersetzung aus dem Englischen und Einrichtung von Gesine Schröder

Wang Ying, geboren 1983, ist Dozentin für Musiktheorie an der Musik- und Tanz-Abteilung der Universität Guangzhou. Am Zentralkonservatorium Peking erwarb sie einen MA und einen PhD im Fach Musikalische Analyse. 2011–13 Forschungsstudentin an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Ihr Spezialgebiet ist neuere französische Musik (insbesondere die Musik von Henri Dutilleux), postmoderne Musik und aktuelle Kompositionen Festland-Chinas. Publikationen u.a.: The Review of Western Music Theory during 2010 and 2011*, New Music Yearbook. Peking 2012,* Beobachtungen zu Harmonie und Textur in Johann Nepomuk Davids Variationen über ein Thema von Johann Sebastian Bach, Werk op.29a*, (2016) sowie zahlreiche Artikel für ein Lexikon des Orchesters (erscheint 2017). Internationale Vortragstätigkeit.*

Nikola Komatović wurde 1989 in Belgrad geboren. In seiner Heimatstadt schloss er ein Bachelor- und Masterstudium in Musiktheorie ab. Seit 2013 ist er Doktorand an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sein Dissertationsthema hat Herkunft und Weiterwirken der Harmonik César Francks zum Gegenstand. Weitere Forschungsgebiete sind die Methodologie der Musiktheorie in Ost- und Südosteuropa. Daneben widmet er sich seit langem der Popkultur und insbesondere der Rockmusik des ehemaligen Jugoslawien. Er nahm als Vortragender an zahlreichen Konferenzen teil (Hongkong, den Haag, Bristol, Belgrad, Wien, Breslau, Moskau, EuroMac Leuven, GMTH-Kongresse in Genf und Berlin u.a.).