

Originalitätsstreben und die Fortentwicklung einer musikalischen Syntax

Roland Eberlein

Eine weit verbreitete Vorstellung führt Fortentwicklungen der musikalischen Syntax in der europäischen Musikgeschichte beispielsweise die Entwicklung neuer Dissonanzen und ihrer Auflösungen zurück auf das Originalitätsstreben der Komponisten: Es wird unterstellt, daß Komponisten seit jeher deshalb neue Klangfolgen entwickelten, weil sie original sein, eine neue Musik schreiben und sich nicht nur auf die Nachahmung altbekannter Klangwendungen beschränken wollten. Freilich läßt diese common sense-Erklärung der Syntaxentwicklung (die mir oft in Lehrveranstaltungen von Studenten vorgetragen wurde) die Frage aufkommen, wie es trotz des unterstellten Originalitätsstrebens möglich war, daß die neuen Klangfolgen anschließend allgemein nachgeahmt und manchmal über Jahrhunderte hinweg unverändert gebraucht wurden. Denn: wenn alle Komponisten original sein wollen, wird keiner die Klangfolgen eines anderen tongetreu aufgreifen, und tut er es doch, wird er des Plagiats beschuldigt. Bewahrung und Fortentwicklung einer musikalischen Syntax scheinen so gesehen unvereinbar zu sein mit einem ausgeprägten Originalitätsstreben, vielmehr sollte das Streben nach Originalität über kurz oder lang zur Auflösung einer eventuell existierenden Syntax führen. Bemühten sich die Komponisten früherer Zeiten tatsächlich darum, original zu sein?

Unzweifelhaft war Originalität ein immens wichtiges musikästhetisches Kriterium in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, und Verletzungen dieses musikästhetischen Prinzips wurden von der Musikkritik unnachsichtig geahndet. Aus der Fülle möglicher Beispiele sei nur der Fall des Komponisten George Antheil herausgegriffen: Antheil war in den Jahren 1923-1926 gefeierter Avantgardist in Paris; doch schon 1927 stürzte er abrupt ab in der Gunst der Pariser Musikkritik was u.a. tiefgreifende finanzielle Konsequenzen für ihn hatte. In seinen Memoiren begründete ANTHEIL (1960) diesen Karriereknick folgendermaßen:

Meine Entwertung in Paris begründete sich ausschließlich auf die Uraufführung des Klavierkonzerts. Nach dem Konzert in den Champs Elysées mit den Sonaten und dem Ballet mécanique und der zweiten Symphonie auf einen Stil umzuschalten, der offensichtlich nichts anderes als die Nachahmung eines älteren war und dies alles, nachdem mich Paris als einen jungen Wegebahner anerkannt hatte, war in den Augen von Paris unverzeihlich, und das ließ Paris mich spüren (S. 215). Paris kreidete mir wie es in Paris nun einmal geht das an, was das Klavierkonzert anzudeuten schien: ich war ein bloßer Imitator des jüngsten und elegantesten Pariserischen geworden, des Dekadentesten nämlich des allerneuesten Neoklassizismus von Strawinsky. Und ich darf, um der Wahrheit die Ehre zu geben, nicht einmal sagen, daß Paris völlig Unrecht gehabt hätte (S. 214).

Im Fall Antheil genügte also die Imitation eines absolut modernen! Stils in nur einem einzigen Fall, um als Komponist in die zweite Klasse verwiesen zu werden. Wenn schon eine bloße Stil-Imitation derartige Konsequenzen nach sich zieht, dann ist die tongetreue Übernahme ganzer Klangfolgen absolut undenkbar genau das wäre aber notwendig für die Bewahrung und Fortentwicklung einer musikalischen Syntax. Von daher erscheint die Auflösung der tonalen Syntax in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts als zwangsläufige Folge der musikästhetischen Hochschätzung von Originalität.

Seit wann wurde der Originalität diese immense Bedeutung in der Musikästhetik beigemessen? Zeugnisse für eine hohe Bewertung der Originalität gibt es schon aus dem 19. Jahrhundert in großer Zahl. Erinnert sei hier nur an zwei bekannte Aussprüche von Johannes Brahms. Max Kalbeck zufolge äußerte der junge Brahms gegenüber Carl Louis Bargheer:

Ach Gott, wenn man wagt, nach Beethoven noch Symphonien zu schreiben, so müssen sie ganz anders aussehen (KALBECK 1904, Bd. I, S. 348).

Der Satz drückt unverkennbar das Streben nach Originalität aus. In dem Wort wagen klingt aber noch ein anderer musikästhetischer Aspekt an, der in einer späteren Äußerung zu Hermann Levi besonders deutlich wird:

Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört (KALBECK 1904, Bd. I, S. 171)

Mit dem Riesen war Beethoven gemeint. Das Wagnis besteht demnach darin, sich mit einem Riesen messen zu müssen: Es genügte offenbar nicht, anders als Beethoven zu schreiben, das Ergebnis mußte sich vielmehr messen lassen an den Werken eines Riesen. Eine neue Symphonie hatte anders als Beethovens Symphonien, aber ebenso gut zu sein.

Ursprung dieser musikästhetischen Einstellung könnte die Kunsttheorie gewesen sein, die Immanuel Kant 1790 in der Kritik der Urteilskraft formulierte: Für die Kunst seien keine exakten Regeln formulierbar, vielmehr müsse der Künstler sich selbst die Regeln setzen, also original sein. Das Talent, etwas zu schaffen, wofür keine festen Regeln formulierbar sind, nennt Kant Genie. Kunst ist mithin nur als Produkt eines Genies möglich. Das Genie beschreibt Kant dann mit folgenden Worten:

Man sieht hieraus, daß Genie 1. ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann; folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse. 2. daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d.i. exemplarisch sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d.i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung dienen müssen (KANT 1963, Buch 2, [[section]] 46, S. 161).

Der Komponist muß also ein Genie sein, denn nur ein Genie kann etwas ohne lehrbare Regel produzieren. Ein Genie darf nicht nachahmen sonst ist es kein Genie vielmehr müssen seine Werke anderen Künstlern als Beurteilungsmaß dienen und sich folglich auch an Werken vorangegangener Genies messen lassen.

Die oben zitierten Brahms-Äußerungen entsprechen exakt Kants Philosophie: Als Komponist muß Brahms ein Genie und folglich original sein; zugleich muß er sich aber an den Werken des Genies Beethoven messen lassen, so wie seine Werke sofern er ein Genie ist anderen Komponisten als Richtmaß dienen müssen.

Vergleicht man Kants Definition des Genies mit älteren Erläuterungen des Geniebegriffs, stellt man beträchtliche Unterschiede fest. Friedrich Schubart ist in den Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (geschrieben 1784-85) wie Kant der Auffassung, daß das musikalische Genie ein angeborenes Talent sei, doch dieses Talent definiert er ganz anders als Kant, nämlich als musikalische Begabung im modernen Sinne (erkennbar daran, daß schon im Kindesalter ein „höchst feines Ohr, ein natürliches Gefühl für den Rhythmus und Tact, und eine unwiderstehliche Liebe und Neigung zur Tonkunst“ vorhanden ist), gepaart mit den allgemeinen Charakterzügen Begeisterung und äußerst zartes Herzgefühl (SCHUBART 1806, S. 369). Dieses Talent zu besitzen, genügt jedoch noch nicht, es muß eine entsprechende Ausbildung hinzukommen:

Indessen wird doch das musikalische Genie ohne Cultur und Uebung immer sehr unvollkommen bleiben. Die Kunst muß vollenden und ausfüllen, was die Natur roh niederwarf (S. 370).

Insbesondere muß eine gründliche Ausbildung im Tonsatz und in den verschiedenen musikalischen Stilen hinzukommen:

Ein wahrer Capellmeister und Musikdirector muß alle musikalischen Style kennen, und wenigstens in einem derselben sich als Meister zu zeigen wissen. Er muß den Contrapunct im engsten Verstande studiert haben;... Die halb ausgebildeten Musiker... mögen dich abschrecken, daß du dich in dein Kämmerlein verschließest, dich in Melodie, Modulation und Harmonik uebest; und dann in der Glorie des cultivirten Genies unter

deinen Zeitgenossen treten könntest (SCHUBART 1806, S. 371).

Der Begriff Originalität fällt bei Schubart überhaupt nicht, und die Bedeutung, die er dem Erlernen der Tonsatzregeln und der Übung in musikalischen Stilen also dem Nachahmen im Sinne von Kant! beimißt, steht in krassem Gegensatz zu Kants Definition der Genies nicht als Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, sondern als Talent, dasjenige hervorzubringen, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt.

Auch Jean Jacques ROUSSEAU (1768) erwähnt in dem Artikel Génie seines Dictionnaire de Musique den Begriff Originalität nicht. Bei Rousseau besteht das angeborene Talent des Genies darin, jegliches Gefühl musikalisch darstellen und in solchen Hörern erwecken zu können, die selbst einen Schimmer seiner Begabung besitzen und daher Empfindungen und Leidenschaften in der Musik wahrnehmen können.

Die Frühgeschichte des Genie-Begriffs in der Musik hat Edward LOWINSKY (1964) ausführlich dargestellt. Lowinsky wies darauf hin, daß bereits Heinrich Glarean 1547 zwischen der lehrbaren musikalischen ars und einem natürlichen und angeborenen ingenium unterschied, das bestimmte Personen zur Erfindung von schönen Melodien befähigt. Im 17. und frühen 18. Jahrhundert (z.B. bei Athanasius Kircher, Giovanni Battista Doni, Thomas Mace und Jean-Philippe Rameau) bezeichnete der Begriff ingenium/genio/génie die Fähigkeit, interessante Melodien zu erfinden und darüber hinaus Affekte darzustellen. Der Begriff Originalität wird in keiner dieser frühen Quellen mit dem Geniebegriff in Verbindung gebracht. Allerdings erwähnte beispielsweise Rameau, daß für den musikalischen Ausdruck durch die Melodie keine festen Regeln angebar sind, da dafür hauptsächlich der gute Geschmack entscheidend sei; diese zu erkennen sei Sache der Genies:

La Melodie na pas moins de force dans les expressions que l'Harmonie; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des Regles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste; ainsi nous laisserons aux heureux genies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque tout la force des sentimens (RAMEAU 1722, livre II, chap. XX, S. 142).

In solchen Äußerungen wurzelt zweifellos Kants Definition des Genies als Talent, etwas zu schaffen, wofür keine festen Regeln formulierbar sind, also original zu sein. Kants Genie-Definition enthält jedoch insofern eine neue Bedeutungsfacette, als darin ausdrücklich betont wird, daß die Produkte des Genies nicht der Nachahmung entspringen:

Darin ist jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegensetzen sei (KANT 1963, Buch 2, [section]47, S. 161).

Genau dieser Bedeutungsaspekt, der die Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts so tiefgreifend geprägt hat, war also eine Neuerung von Kant und diese Neudefinition des Begriffs Genie stieß bei seinen Zeitgenossen auf Widerspruch. Johann Gottfried Herder entgegnete in der Kalligone, 2. Teil (1800) auf Kants Satz, Genie sei ein Talent, dasjenige hervorzubringen, wozu sich keine Regel geben läßt:

Allerdings arbeitet das Genie nach Regeln, erfindet nach Regeln, und ist sich selbst Regel... Seine ‚Originalität (ein sehr mißbrauchtes Wort) kann bloß bedeuten, daß der Genius ein Werk seiner Kräfte darstellt, nicht nachgeahmt, nirgend erborget (HERDER 1880, Bd. 22, S. 197-8).

Herder sah also das Genie sehr wohl nach (lehrbaren) Regeln vorgehen; nicht die Regeln, sondern das aufgrund von Regeln geschaffene Produkt sei original. Daher war für Herder auch ein nach Regeln vorgehender Wissenschaftler wie Isaac Newton ein Genie, was Kant verneinte. Ebenso könnte ein Komponist, der eine neue Komposition in einem vorgegebenen, lehrbaren Stil schafft, durchaus ein Genie in Sinne Herders sein. Kants Verachtung des bloßen Lernens und Nachahmens („Welcher niemals etwas mehr als bloß lernen und nachahmen kann, heißt ein Pinsel“; KANT 1963, Buch 2, [section] 47, S. 162) reizte Herder zu lebhaftem Widerspruch:

Das heißt er nicht, wenn er treu lernte und genau nachahmet; er kann mit seinem Gelernten, mit seiner treuen Nachahmung des Schönsten und Besten ein vielwissender, geschickter, nützlicher Mann seyn, oder ganze Facultäten und Schulen wären Berufs=mäßig Pinsel (HERDER 1880, Bd. 22, S. 198).

Kehren wir zurück zu unserer Ausgangsfrage, ob die Komponisten früherer Zeiten sich bemühten, original zu sein. Die Tatsache, daß Originalität kein wesentlicher Bestandteil des Genie-Begriffs vor Kant war, spricht eher dagegen. Diese Folgerung wird bestätigt durch eine Vielzahl von Kompositionslehren des 15. bis 18. Jahrhunderts, die dem angehenden Komponisten raten, Werke der besten Autoren in den eigenen Werken zu imitieren. Aus der unübersehbaren Fülle solcher Äußerungen seien hier nur einige wenige Beispiele angeführt. Johannes Tinctoris nennt in seinem Liber de arte contrapuncti, Lib. III, Cap. VIII konkrete Werke von Guillaume Dufay, Guillaume Faugues, Johannes Regis, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem und Firmin Caron und schreibt dann, daß diese überaus hoch zu preisen und genau nachgeahmt werden sollten:

Enimvero et eos summis laudibus extollendos et penitus imitandos censeo (TINCTORIS 1975, Bd. 2, S. 156).

Tinctoris bekennt im Prolog dieses Traktats, daß er selbst die Werke dieser Komponisten als Modelle („archetypes“) für seine eigenen Kompositionen gebrauche, so wie Virgil in seiner Aeneis Homer als Modell genommen habe:

Unde quemadmodum Virgilius in illo opere divino Eneidos Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor archetypis (TINCTORIS 1975, Bd. 2, S. 12/13).

Einen lebendigen Einblick in den Kompositionsunterricht um 1600 ermöglichen manche Passagen in Thomas Morleys Buch „A Plain and Easy Introduction to Practical Music“ (1597). Für die hier aufgeworfene Frage sind Aufforderungen des Schülers an den Lehrer interessant, Beispiele zu geben, die man imitieren könne, z.B.:

I pray you give me an example which I may imitate (MORLEY 1952, S. 223).

In einem Fall rät der Lehrer davon ab, John Taverner zu imitieren:

Although Master Taverner did it I would not imitate it (MORLEY 1952, S. 229).

Am Ende seines Unterrichts nennt Morley dem Schüler zur selbständigen Weiterbildung nachahmenswerte Vorbilder für Madrigalkompositionen:

In this kind [the Madrigal] our age excelleth, so that if you could imitate any I would appoint you these for guides: Alfonso Ferrabosco for deep skill, Luca Marenzio for good air and fine invention... (MORLEY 1952, S. 294).

Das Lernen durch Nachahmung bestimmter Komponisten und Sätze war weit verbreitet; nach dem Zeugnis von Adrian Coclico hat z.B. auch Josquin Desprez seinen Kompositionsschülern Exempla gegeben, die sie imitieren sollten (COCLICO 1552, S. F IIv).

Christopher Simpsons Compendium of Practical Music (2/1667) empfiehlt, Kompositionen der angesehensten Komponisten als Muster zu benutzen, die man in den eigenen Produkten imitiert:

Seeing this Compendium cannot contain examples of all these which I give you account of, I would advise you to procure some of such kinds as you most affect and set them down in score... that they may serve you as a pattern to imitate. But let them be of some of the best esteemed composers in that kind of music (SIMPSON 1970, S. 79).

Christoph Bernhard gibt den selben Ratschlag im 43. Kapitel seines Tractatus compositionis

augmentatus und begründet ihn folgendermaßen:

Denn doch die Imitation der vornehmsten Authorum dieser Profession nicht weniger als in allen anderen Künsten nützlich ja nöthig ist, als ein Theil der Praxeos, ohne welche alle Praecepta ohne Nutzen sind (MÜLLER-BLATTAU 1926, S. 90).

In ähnlichem Sinne äußert sich Andreas Werckmeister in der Harmonologia Musica (1702):

Wer aber unsere bißhieher beschriebene Regeln und Unterricht in acht nimmt / der wird ein helles Licht haben / bevorab / wenn er guter Autorum Inventiones, Clausulen und Resolutiones fein observiret und imitiret / also daß er die Natur der harmonie in den Kopff oder Gedächtniß bekömmt (WERCKMEISTER 1702, S. 84, [[section]]160).

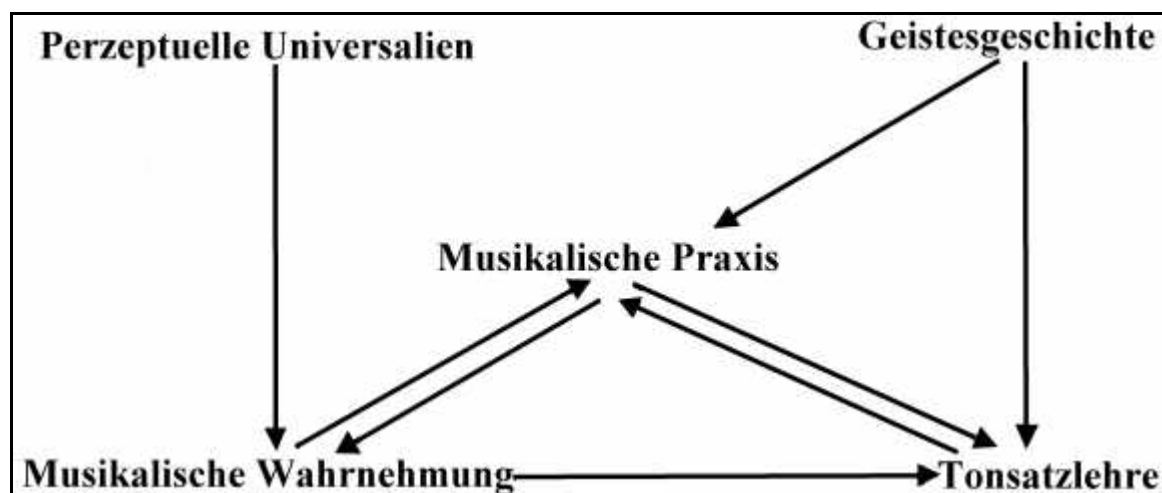
Johann Adolph Scheibes Compendium musices (handschriftlich zwischen 1728 und 1736) zufolge gelingt es nicht jedem Musiker, sich in seinen Kompositionen einen fermem Stylum zu eigen zu machen; um dieses erstrebenswerte Ziel zu erreichen, rät er berühmte Komponisten nachzuahmen:

Die Nachahmung anderer trägt bey ungewißem Gemüthern auch zu Erlangung deßen [eines fermem Stylum] nicht wenig bey. Hierbey aber muß er sich allezeit die Arbeit eines einzigen berühmten Componisten zum Muster dienen lassen. Denn wenn er viele nach ahmen will entstehet zulezt ein nicht geringe Unordnung in seinem Vortrag, indem bald ein Tackt wie dieses, ein anderer wie jenes seine Arbeit klinget, welche doch oftmahls auf die mercklichste Art von der Welt von einander verschieden ist (BENARY 1961, S. 76-7).

Wie diese kleine Auswahl von Zitaten zeigt, war die Nachahmung angesehener Komponisten im 15. bis frühen 18. Jahrhundert ein allgemein üblicher und absolut selbstverständlicher Vorgang und wurde nicht nur von Schülern praktiziert, sondern durchaus auch von fertig ausgebildeten, hoch angesehenen Musikern wie zum Beispiel Johannes Tinctoris. Die dieser Praxis zugrundeliegende Einstellung dürfte dem oben zitierten Satz von Herder entsprochen haben, wonach man mit der treuen Nachahmung des Schönsten und Besten ein vielwissender, geschickter, nützlicher Mann seyn könne. Originalität war keine notwendige Voraussetzung, um als guter Komponist angesehen zu werden.

Gegenseitige Nachahmung ist die entscheidende Voraussetzung für die Existenz einer allgemeinverbindlichen musikalischen Syntax: sie hat zwangsläufig die Ausbildung eines Repertoires an feststehenden musikalischen Formen und Klangwendungen zur Folge. Wenn aber alle Komponisten nachahmen und keiner original sein will, wie ist dann noch die Fortentwicklung der musikalischen Syntax möglich, die ja tatsächlich stattgefunden hat?

Für dieses Problem bietet das von EBERLEIN (1994, S. 326-333) entwickelte Modell klangsyntaktischer Entwicklungsprozesse eine Lösung an (siehe Schema).



Kern dieses Modells ist ein Wirkungskreis zwischen drei Komponenten: die Musikalische Praxis, die Musikalische Wahrnehmung und die Tonsatzlehre. Die Musikalische Praxis formt die Musikalische Wahrnehmung dadurch, daß häufig repetierte, feststehende Klangwendungen gelernt werden; anschließend wirken sie vertraut, natürlich, und es bestehen ausgeprägte Fortsetzungserwartungen entsprechend den gelernten Klangfolgen. Die Musikalische Wahrnehmung beeinflusst ihrerseits die Tonsatzlehre: Natürlich erscheinende Klangfolgen werden u.U. in Tonsatzregeln festgeschrieben. Die neuen Tonsatzregeln wirken wiederum auf die Musikalische Praxis ein: Nicht regelkonforme Klangfolgen werden vermieden. Dieser Wirkungskreis wird in dem Modell von zwei außerhalb stehenden Faktoren beeinflusst: Einerseits fließen Perzeptuelle Universalien also Eigenheiten der auditiven Wahrnehmung, die allen Menschen gemeinsam sind, weil sie in der Bau- und Funktionsweise des menschlichen Gehörs verankert sind in die Musikalische Wahrnehmung ein, die wiederum die Musikalische Praxis steuert. Andererseits können sich außermusikalische kulturelle Strömungen im Schema zusammengefaßt in dem Begriff Geistesgeschichte auf die Musikalische Praxis und die Tonsatzlehre auswirken.

Fortentwicklungen der musikalischen Syntax werden in diesem Modell hauptsächlich auf den Einfluß der Tonsatzlehre auf die Musikalische Praxis zurückgeführt: Durch die Formulierung neuer Tonsatzregeln werden nämlich nicht nur bestehende Klangfolgen der Musikalischen Praxis festgeschrieben. Neue Regeln können vielmehr mit bestehenden Regeln interagieren und dabei ganz unvorhergesehene Auswirkungen auf die Musikalische Praxis zeitigen, weil die strenge Einhaltung aller Regeln der Tonsatzlehre manchmal ganz neue Klangwendungen notwendig macht. Beispielsweise wurde die Quintfallkadenz zur Normalform der vierstimmigen Kadenz, als man im 15. Jahrhundert versuchte, in Kadenzen nicht nur die Konsonanzfolgeregel einzuhalten, sondern auch Quinten- und Oktavparallelen konsequent zu vermeiden. Diese Auswirkung des Parallelenverbots war aber um 1300, als es formuliert wurde, völlig unvorhersehbar. Auf ähnliche Weise lassen sich zahlreiche weitere klangsyntaktischen Entwicklungen erklären (EBERLEIN 1994, S. 328, 334-347). Durch die Interaktion von Regeln entstandene neue Klangwendungen der Musikalischen Praxis formten anschließend die Musikalische Wahrnehmung um; die neue Wahrnehmung bedingte dann neue Tonsatzregeln, die wiederum unvorhergesehen neue Klangfolgen in der Musikalischen Praxis zur Folge haben konnten usw.

Die tonale Klangsyntax ist, so gesehen, das Produkt eines jahrhundertlang andauernden Kreisprozesses; dank dieses Kreisprozesses waren trotz des geringen Stellenwertes von Originalität vor 1800 gewaltige Veränderungen und Fortentwicklungen in der musikalischen Syntax möglich. Der Verzicht auf Originalität durch konservatives Festhalten an überlieferten Regeln und Imitieren angesehener Vorbilder bewirkt also keineswegs, daß die Entwicklung der musikalischen Syntax auf der Stelle tritt, vielmehr ermöglicht er den allmählichen Aufbau der Syntax.

Die Musikgeschichte des 20. Jahrhundert wurde im allgemeinen geprägt durch eine überaus hohe Wertschätzung von Originalität. Doch in den letzten 15 Jahren nahmen Komponisten der sogenannten Postmoderne eine grundsätzliche Neubewertung von Originalität vor (EBERLEIN 1994, S. 354-355). So schrieb Manfred Trojahn 1979 über die Verbindung zwischen ihm selbst und anderen Komponisten der Postmoderne, z.B. Wolfgang Rihm und Peter Michael Hamel:

Die Verbindung liegt... in einer Antihaltung zur Wegwerf-Gesellschaft, die neben Spraydosen auch Wegwerf-Musik produzierte und zwar insbesondere im avantgardistischen Bereich. Musik, deren Hauptqualität Neu hieß, die auf Überraschung, ja Überrumpelung aus war und die durch noch Neuere überboten zu werden hatte, sich also freudig der Möglichkeit aussetzte "von Gestern" zu sein... So soll unsere Musik nicht mehr sein... (TROJAHN 1979, S. 17).

Im Kontext der obigen Feststellung, daß der Verzicht auf Originalität langfristig den Aufbau einer musikalischen Syntax ermögliche, lädt dieses verringerte Neuigkeits- oder Originalitätsstreben zur Spekulation ein: Wird es in der Zukunft die Entwicklung einer neuen musikalischen Syntax zur Folge haben, so wie geringes Originalitätsstreben im 15.-18. Jahrhundert die Entstehung der tonalen Syntax bewirkte?

Literaturangaben

- ANTHEIL, G. (1960): *Enfant terrible der Musik*. München: Albert Langen Georg Müller.
- BENARY, P. (1961): *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 3)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- COCLICO, A.P. (1552): *Compendium musices*. Nürnberg; Reprint Kassel (Bärenreiter) 1954.
- EBERLEIN, R. (1994): *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- HERDER, J.G. (1880): *Sämtliche Werke*. Hg.: B. Suphan. Berlin: Weidmann.
- KALBECK, M. (1904): *Johannes Brahms*. Wien.
- KANT, I. (1963): *Kritik der Urteilskraft*. Hrg.: K. Vorländer. Hamburg: Felix Meiner.
- LOWINSKY, E.E. (1964): *Musical Genius Evolution and Origin of a Concept*. *Musical Quarterly* 50, S. 321-340, 476-495.
- MORLEY, T. (1952): *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. Hg.: R. A. Harman. London: Dent & Sons.
- MÜLLER-BLATTAU, J. M. (1926): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- RAMEAU, J.-P. (1722): *Traité de l'Harmonie*. Paris; Reprint New York: Broude Brothers 1965.
- ROUSSEAU, J.J. (1768): *Dictionnaire de Musique*. Paris.
- SCHUBART, C.F.D. (1806): *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hg.: L. Schubart. Wien; Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.
- SIMPSON, C. (1970): *A Compendium of Practical Music in Five Parts*. Hg.: P. J. Lord. Oxford: Blackwell.
- TINCTORIS, J. (1975): *Opera theoretica (= Corpus scriptorum de musica 22)*. Hg.: A. Seay. American Institute of Musicology.
- TROJAHN, M. (1979): *Selbstporträt*. *Neue Zeitschrift für Musik* 140, Heft 1, S. 17-19.
- WERCKMEISTER, A. (1702): *Harmonologia Musica*. Frankfurt/O. und Leipzig; Reprint Hildesheim: Georg Olms 1970.