



Fachterminologie als Konfliktfeld

Fallstudie am Beispiel der finnischen Musikfachsprache

Benjamin Schweitzer

ORCID: [0009-0002-0725-847X](https://orcid.org/0009-0002-0725-847X)

The article examines, on the basis of the development of Finnish musical terminology, the conflicts that can arise in the creation of a specialized terminology. The problem area can be divided into three sections: Language planning and maintenance, structural problems of semantics and morphosemantics, and subject-specific peculiarities. Since there was no systematic subject-specific language planning in Finnish music history, and general language maintenance dealt with music terminology only sporadically, many terms arose as ad-hoc creations in texts, and each textbook contained new terms for the same concepts. This reveals challenges in word formation: usually several root words and derivational morphemes are suitable for forming musical terms, as is exemplified by the Finnish terms for ‘scale’. In addition, there has long been a conflict between the preference for autochthonous Finnish terms/neologisms and the adaptation of foreign words. One problem area in the use of autochthonous equivalents is their lack of neutrality. Many musical words are originally metaphorical, and in a loan transfer these conventionalized metaphors are “revived”, as can be seen, for example, in the autochthonous Finnish equivalents for ‘consonance’ and ‘dissonance’. In many cases, loan words prevailed or were reinstated, so that Finnish music terminology

today is etymologically rather heterogeneous. Besides Italian, German was of great importance as a donor or intermediary language. Finally, the article deals with Ilmari Krohn's attempt to develop an original Finnish terminology system of musical form, which he unsuccessfully tried to establish in Germany as well. This shows how subject-specific problems in the construction of conceptual systems and linguistic challenges in the creation of terminology can overlap.

Keywords: LSP, Finnish language, music terminology, language planning

1. Einleitung¹

Der Auf- und Ausbau der Fachterminologien² des Finnischen, der sich insbesondere ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in zunehmender Breite und teils rasanter Geschwindigkeit vollzog, zeigt von Fach zu Fach unterschiedliche Ansätze und Strategien bei der Lösung eines jeweils weitgehend ähnlich gelagerten Problems: Wie kann es gelingen, mit den

-
- 1 Dieser Aufsatz enthält Teilergebnisse aus Forschungen, die im Rahmen des Dissertationsvorhabens *Adaptation – Konstruktion – Narration. Strukturelle und diskurslinguistische Untersuchungen zur finnischen Musikfachsprache* (Arbeitstitel) an der Universität Greifswald (Lehrstuhl für Fennistik) im Rahmen des DFG-geförderten Projekts *Baltic Peripeties* (GRK2560 – 413881800) unternommen wurden. Ich danke dem Herausgeberteam und den beiden anonymen Gutachter/innen für zahlreiche wertvolle Hinweise zur Überarbeitung des Manuskripts.
 - 2 In der finnischen Fachsprachenlinguistik wird *terminologia* meist in der Bedeutung ‚Terminologielehre‘ verwendet, *termistö* für ‚Terminologie, Termininventar‘. Im Sprachgebrauch finnischer Texte, die musikalische Fachwörter zum Thema haben, wird *terminologia* jedoch meist im Sinne von ‚Wortschatz‘ benutzt. Der vorliegende Text folgt der deutschsprachigen Konvention, die Terminologie und Fachwortschatz weitgehend synonym verwendet (siehe etwa Arntz et al. 2014: 1). „Musikterminologie“ bezeichnet damit, etwa in der Tradition des Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie (Eggebrecht 1971: 1), die Gesamtheit des heterogenen Fachwortschatzes (mitsamt und eingedenk seiner Begriffsgeschichte), der bereits voll ausgebaut war, als mit dem Aufbau eines Begriffssystems der Terminologielehre überhaupt erst begonnen wurde.

Mitteln einer als Schriftsprache teils noch ungefestigten und im Bildungs- und Wissenschaftsbereich weitgehend unerprobten Sprache brauchbare und kohärente Terminologien für die große Zahl technischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Fächer zu schaffen?³ Hierbei spielten außersprachliche – etwa kultur- und sozialgeschichtliche – Faktoren eine nicht geringe Rolle, aber auch fach- und sprachimmanente Spezifika führten dazu, dass sich dieser Prozess auf jedem Fachgebiet in etwas anderer Weise vollzog. In der Botanik etwa unternahm es mit Elias Lönnrot ein einzelner Akteur, ein etabliertes System von Bezeichnungskonzepten⁴ an die lexikalische und morphosemantische Struktur des Finnischen zu adaptieren (Pitkänen 2008); in der Medizin wiederum konsolidierte sich frühzeitig eine durch die Fachgemeinschaft gesteuerte, vergleichsweise systematische Normierungsaktivität (Äyräpää 1885). Auf dem Gebiet der Musik bildete sich der Fachwortschatz zunächst in der Konkurrenz zwischen originalen und übersetzten⁵ Lehrwerken bzw. innerhalb dieser beiden Gruppen heraus; eine kohärente, gremiengesteuerte sprachplanerische Strategie vermochte sich nicht zu etablieren. Mit Ilmari Krohn legte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erstmals ein ausgewiesener Musikfachmann⁶ einen Ansatz vor, sprachlich kohärente Bezeichnungssysteme für alle Gebiete der musiktheoretischen Terminologie weitgehend auf der Grundlage autochthoner Lexeme zu schaffen.

Das hier untersuchte Material wurde vorwiegend aus Musiklehrbüchern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entnommen; Vergleiche mit allgemeinen Wörterbüchern, Musiklexika und einigen anderen Fachtexten ergänzen die Auswahl.⁷ Der Untersuchungszeitraum erstreckt sich von den Anfängen der finnischen Musikterminologie um die Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die

3 Für einen knappen Überblick über die Geschichte der finnischen Fachsprachen siehe Järvi, Kallio und Schröder (1998).

4 Zum Verhältnis zwischen Gegenstand, Bezeichnungskonzept und konkreter Bezeichnung bzw. Benennung siehe Schweitzer (2019: 27).

5 Übersetzte Werke werden im Folgenden unter Nennung von Originalautor und Übersetzer angeführt, wobei die Reihenfolge sich nach der jeweiligen Titelei richtet.

6 Zwar hatte Salonius bei seiner Übersetzung von Johann C. Lobes „Katechismus der Musik“ (Salonius [Lobe] 1881) ebenfalls überwiegend zu eigensprachlichen Vorschlägen gegriffen, doch war er weder Musikfachmann noch zielte er auf eine sprachliche Systematisierung ab.

7 Die hier herangezogenen Primärquellen sind im Literaturverzeichnis gesondert ausgewiesen.

1930er Jahre, da zu diesem Zeitpunkt der finnische Musikwortschatz als weitgehend konsolidiert betrachtet werden kann.⁸ Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt auf Vergleichen zwischen Lehrwerken, nicht auf „freier“ Textproduktion, da sich an Bezeichnungen, die im Rahmen von Begriffssystemen eingeführt wurden, Strukturfragen besonders klar ablesen lassen. Herausgearbeitet wird an Stichproben repräsentativer Fälle, wie die finnische Musikterminologie in ihrer formativen Phase grundsätzliche Problemstellungen bei der Adaptation eines seinerseits etymologisch heterogenen und „gewachsenen“ (und nicht systematisch „geschaffenen“) Begriffssystems mit seinen fachgeschichtlich bedingten Besonderheiten abbildet. Gerade wegen dieser Besonderheiten, so der Gedanke, lässt sich an diesem Bereich des Lexikons besonders anschaulich darlegen, welche Konfliktlinien sich in der Herausbildung einer Fachterminologie ergeben können, welche außersprachlichen Faktoren hierbei eine besondere Rolle spielten und welche Grundsatzprobleme sich aus diesen Konstellationen ableiten lassen.

Viele Problemstellungen gleichen sich hier über die Fachgrenzen hinweg, und für andere Fachgebiete liegen bereits umfangreichere Untersuchungen zu solchen Fragestellungen vor; u.a. Karihalme (1996), Häkkinen (2004a), Laine (2007) und Pitkänen (2008; 2018). Die finnische Musikterminologie hingegen wurde bislang nur in Ansätzen untersucht. Zur Entwicklung während der sprachgeschichtlichen Periode des Frühen Neufinnisch (*varhaisnykysuomi*) liegen zwei herausragende, jedoch unveröffentlichte und schwer zugängliche akademische Abschlussarbeiten vor, die sich teils auf das auch hier zugrundeliegende Material stützen: Siukonen (1953) untersucht in einem umfangreichen Vergleich die Bezeichnungen ausgewählter Begriffe bis Ende der 1880er Jahre,⁹ Rintala (2001) nimmt semantische Felder und Bezeichnungsstrategien insbesondere in den (übersetzten) Lehrwerken von Frosterus

8 Hier ist bewusst von „Konsolidierung“, nicht von „Verstetigung“ die Rede. Die Frage, ab wann und aufgrund welcher Kriterien ein fachliches Bezeichnungs- bzw. Termininventar als „verstetigt“ gelten kann, erscheint zu anspruchsvoll, als dass sie im Rahmen eines Aufsatzes angemessen behandelt werden könnte. Die Konkurrenz zwischen Adaptationen international etablierter Bezeichnungen und Ilmari Krohns terminologischem System etwa, insbesondere auf dem Gebiet der musikalischen Formenlehre, setzt sich noch bis in die Mitte der 1970er Jahre fort (siehe hierzu Unterkapitel 6 und Tabelle 3).

9 Aus der Arbeit von Siukonen ist ein Teilkapitel in einen veröffentlichten Aufsatz (Siukonen 1955) eingegangen.

[Höijer] (1877) und Salonius [Lobe] (1881) in den Blick. Schweitzer (2019) hingegen konzentriert sich auf die Bezeichnungen für Orchesterinstrumente und Klavier; der Untersuchungszeitraum erstreckt sich dafür von den Anfängen der Schriftsprache bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, erfasst also auch die erste Zeit des Neufinnischen (*nykysuomi*).

2. Historische und fachspezifische Hintergründe

Die kulturelle Praxis der Kunstmusik¹⁰ entwickelte sich in Finnland aus bescheidenen Anfängen und, im Vergleich zu den mitteleuropäischen Musikzentren, mit erheblicher Verzögerung.¹¹ Die ab den 1830er Jahren nach und nach einsetzenden Schritte hin zu einem Ausbau des Musiklebens hatten in fachsprachlicher Hinsicht zunächst wenig Auswirkungen, da die Sprachen der Musikpraxis in Finnland vor allem Schwedisch und Deutsch blieben.¹² Der Aufstieg einer musikfachlichen Textproduktion auf Finnisch begann erst Ende des 19. Jahrhunderts; die Erstbelege zentraler Textsorten lassen sich wie folgt datieren: die erste finnischsprachige Einführung in Grundbegriffe der Musiklehre (Kukkasela 1857), die ersten finnischsprachigen Musikzeitschriften (*Säveleitä* 1887–1890 und *Säveletär* 1906–1911), das erste finnischsprachige Lehrbuch der Musiktheorie und Analyse für das professionelle Ausbildungsniveau (Wegelius [Järnefelt] 1897), die erste musikwissenschaftliche Dissertation auf Finnisch (Hela 1924), das erste vollgültige Musikwörterbuch (Laurila 1929), das erste umfassende Lehrwerk der Musiktheorie (Krohn 1911–1937) sowie die erste finnischsprachige Musikenzyklopädie (Haapanen et al. 1948). Doch muss unterstrichen werden, dass diese Publikationen, jedenfalls bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein, noch keine Rückschlüsse auf die Etabliertheit einer Sprache im breiten Fachdiskurs zulassen. Am *Musikinstitut Helsingfors* (der 1882 gegründeten ersten Institution mit dem Ziel einer professionellen

10 „Musik“ wird im vorliegenden Text als Synonym für „Kunstmusik“, also ausschließlich als komponierte, d.h. schriftlich fixierte Musik im Sinne der abendländischen Praxis verwendet und verstanden.

11 Einen kurzen Überblick zur finnischen Musikgeschichte auf Deutsch geben Muikku und Oramo (2016). Eine Kontextualisierung mit Blick auf die Entwicklung des Musiklebens und des Finnischen als Fachsprache der Musik unternimmt Schweitzer (2019: 6–12).

12 Auch im (heutigen) *Helsingin kaupunginorkesteri* war die Arbeitssprache anfangs Deutsch (Sirén 2010: 31).

künstlerischen Musikausbildung) wurde ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auf Finnisch unterrichtet; dies betraf zunächst vor allem die theoretischen Fächer (Kuha 2017: 337–338). Ab wann das Finnische in der mündlichen Praxissprache von Klangkörpern und Unterricht überwog, lässt sich nicht präzise rekonstruieren.

Allerdings kann diese Darstellung vor allem für den Bereich der (halb-) professionellen künstlerischen Praxis in den urbanen Zentren Gültigkeit beanspruchen. Wichtige Anstöße zum Aufbau einer finnischsprachigen Basisterminologie der Musik kamen nicht aus Helsinki, sondern aus dem pädagogischen Umfeld in der „Provinz“: Das Seminar in Jyväskylä bildete (als erste derartige Institution) seit 1863 Lehrkräfte für den Unterricht auf Finnisch aus, und da infolge von Uno Cygnaeus' Reformbestrebungen ab 1866 das Fach *lauluoppi* (also eine Gesangsstunde mit rudimentärer Unterweisung zumindest in der Kenntnis der Notenschrift) von der ersten Schulklasse an ins Curriculum der Volksschule aufgenommen wurde, ergab sich die Notwendigkeit, musikalische Grundbegriffe auf Finnisch zu bezeichnen.¹³ In der Folge entstanden bis Ende des 19. Jahrhunderts eine ganze Reihe von finnischsprachigen Lehrbüchern für die musikalische Grundausbildung, die zumindest denjenigen Bereich, der heute mit dem Begriff „Allgemeine Musiklehre“ bezeichnet wird, abdeckten.¹⁴ Deren Autoren waren allesamt in kleinen Orten im ländlichen Finnland tätig.¹⁵ Die frühe finnischsprachige Musikterminologie entstand also in einem komplexen strukturellen Problemfeld: Die professionellen künstlerischen wie auch die pädagogischen Strukturen waren rudimentär; eine Koordination zwischen den Bereichen fand zunächst kaum statt, die dominierende Bildungssprache blieb in der Praxis noch lange Schwedisch, und die allgemeine Sprachplanung befand sich ihrerseits in einer Findungsphase. Das Ringen darum, welchen Prinzipien der

13 Zu Cygnaeus' Curriculum, insbesondere im Kontext der Lehrkräfteausbildung, siehe Pajamo (1976: 63–94).

14 Im Finnischen kristallisiert sich die Trennung von *musiikkioppi* ‚Musiklehre‘ (also den Grundbegriffen der Notenschrift, Rhythmik und einfachen Akkordlehre) und *musiikin teoria* ‚Musiktheorie‘ (d.h. dem vollständigen theoretischen Unterbau der Musik) erst allmählich heraus; bis weit ins 20. Jahrhundert hinein werden beide Bezeichnungen überschneidend oder synonym gebraucht.

15 Stellvertretend seien hier Frosterus (1871, Käräsämäki), Kunelius (1873, Oulu), Almqvist (1881, Pori), Ronkainen (1884, Heinola) und Pietikäinen (1899, Kymölä) genannt.

– mit dem Sprachmanifest (*kieliasetus*) Zar Alexanders II. von 1863 offiziell geforderte – Ausbau des Finnischen zu einer vollgültigen Bildungs- und Verwaltungssprache folgen sollte, spielte sich in den meisten Bereichen, und so auch in der Musikfachsprache, weitgehend parallel zu diesem Ausbauprozess und nicht in einer vorgeschalteten Planungsphase ab. Die hier untersuchten Konfliktfelder lassen sich in drei Großbereiche unterteilen: Fragen der Sprachplanung und Sprachpflege, sprachspezifische strukturelle Probleme insbesondere der Semantik und Morphosemantik sowie fachspezifisch induzierte sprachliche Besonderheiten.

3. Sprachplanung und Sprachpflege

3.1. Ad-hoc-Bildungen und sprachplanerische Korrekturen

Im Alten Schriftfinnisch (*vanha kirjasuomi*) gibt es nur einzelne Lexeme, die dem Bereich der Musik zugeordnet werden können. Mit wenigen Ausnahmen – darunter den Bezeichnungen für Musikinstrumente, bei denen bereits früh ein rudimentäres Bezeichnungsinventar unter Einbeziehung von Entlehnungen erkennbar wird (Häkkinen 2010; Schweitzer 2019: 32–40) – handelt es sich dabei um aus vorschriftlichen Phasen stammende Simplizia oder daraus gebildete Ableitungen.¹⁶ Die ersten musikbezogenen Texte auf Finnisch entstanden jedoch schon vor den oben erwähnten pädagogischen Initiativen. Entsprechend sind die frühen finnischen Musikfachwörter zumeist bei unmittelbarem Bedarf im textlichen Zusammenhang eingeführte Lösungsversuche, die nach und nach ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts erscheinen. Als erster finnischsprachiger „Fachtext“ über Musik (Väisänen 1916: 383) gilt Gottlunds im ersten Band des *Otava* erschienenenes Kapitel „Muistutuksia mejjän vanhoista kansallisista soitoistamme“ (Anmerkungen zu unserer alten Volksmusik;¹⁷ Gottlund 1831: 267–282).

16 Zu nennen wären hier vor allem *laulaa* ‚singen‘, *soida* ‚klingen‘ und *soittaa* ‚ein Instrument spielen‘, das bereits bei Agricola in dieser Bedeutung erscheint. Dies ist insofern bemerkenswert, als damit ab dem Beginn der finnischen Schriftsprache ein autochthones, spezifisches Lexem für das Spielen eines Musikinstruments nachweisbar ist, wenngleich im Alten Schriftfinnisch auch konkurrierende Lehnwörter verwendet werden. Außerdem sind die Lehnwörter *musiikki* ‚Musik‘ und *nuotti* ‚Note‘ bereits in Quellen aus dem 17. Jahrhundert zu finden (Jussila 1998).

17 Sämtliche Übersetzungen stammen vom Verfasser.

Dieser Text ist insofern in der Tat ein fachsprachgeschichtliches Ereignis, als er nicht allein ein gutes Dutzend musikalischer Neubildungen¹⁸ einführt, sondern diese sogleich in einen komplexen textuellen Zusammenhang bringt. Anstelle von Definitionen erläutert Gottlund seine Neubildungen mit Hilfe schwedischer Entsprechungen in Klammern oder Fußnoten. Die Notwendigkeit, für nahezu jeden musikalischen Begriff erst einmal eine finnische Bezeichnung finden zu müssen, bringt diese Häufung fast zwangsläufig hervor: Ähnliche Verdichtungen von derartigen spontan gebildeten Erstbelegen finden sich auch in anderen frühen Texten mit Musikbezug, etwa den ersten Konzertrezensionen. So führt etwa eine Konzertankündigung vom 27.10.1847 auf engstem Raum die Bezeichnungen *yksinpelaaja* ‚Solist‘, *kokoonpania* ‚Komponist[?]‘, *soitelmus-kokous* ‚Konzert‘, *johdelmus* ‚Bearbeitung‘ sowie *soitonharjoittaja* ‚Musiker‘ neu ein (Kanawa 1847),¹⁹ die ebenso wenig erhalten blieben wie die meisten Vorschläge Gottlunds und anderer aus dieser Phase. Allerdings muss festgehalten werden, dass mit dem von Gottlund 1831 eingeführten *sointu* ‚Akkord‘ immerhin ein zentraler Fachterminus auf eine geglückte Spontanbildung im Textzusammenhang zurückgeht.

Die immer neuen Varianten oder Neubildungen standen einer Verstetigung selbst des grundlegenden Fachwortschatzes natürlich im Wege. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts wird beklagt, dass in der Rezensionspraxis immer neue Bezeichnungen eingeführt würden, anstatt sich der bereits vorhandenen zu bedienen (Klemetti 1908: 37). Die Schöpfung von Bezeichnungen in Texten widerspricht auch nach heutiger Auffassung dem üblichen Verfahren zur Termbildung (Arntz/Picht/Mayer 2014: 244). Allerdings muss man dabei berücksichtigen, dass diese Norm von einem Idealbild ausgeht, das in der Sprachpraxis, zumal bei einem so historisch gewachsenen Gebiet wie der Musikterminologie, nicht als Regelfall angenommen werden darf. Doch

18 Die Problematik der Bezeichnung sprachlicher Neubildungen im Finnischen wird bei Pitkänen (2008: 107–111) konzise zusammengefasst. Da hier nicht in die terminologische Debatte eingegriffen werden soll (und eine Rückübertragung finnischsprachiger Termini ins Deutsche ihrerseits Verwirrung stiften könnte) wird hier „Neubildung“ als vereinfachter Überbegriff verwendet.

19 Die heutigen finnischen Bezeichnungen lauten *solisti* ‚Solist‘, *säveltäjä* ‚Komponist‘, *konserntti* ‚Konzert‘, *sovitus* ‚Bearbeitung‘ sowie *soittaja* ‚Musiker/in‘.

fördert ein Vergleich der ersten, überwiegend original finnischsprachigen²⁰ Musiklehrbücher, in denen die Bezeichnungen nun im Rahmen eines (wenngleich teils lückenhaften) Begriffssystems und in Verbindung mit Definitionen²¹ eingeführt wurden, ein ähnliches Bild immer neuer Bezeichnungskonzepte und Varianten zutage. Da es im 19. Jahrhundert noch keinen überregional tätigen musikalischen Berufsverband gab, von einem institutionalisierten Fachsprachgremium ganz zu schweigen, ist diese „Vorschlag-und-Korrektur“-Methode der Wortschatzbildung kaum verwunderlich. Allerdings waren auch die Ergebnisse der ersten systematischen Ansätze in dieser Hinsicht nicht von größerem Erfolg gekrönt. Zwar begann Erik August Hagfors im Rahmen seiner Tätigkeit am Seminar in Jyväskylä mit der Erstellung und Sammlung eines Fachwortschatzes und ließ sich dabei, zumal er des Finnischen nicht ausreichend mächtig war, u.a. von Wolmari Kilpinen [Schildt] beraten. Doch zeigt der Vergleich einer Auswahl von Hagfors' Bezeichnungen mit den heute verstetigten, dass auch von diesen Vorschlägen der größte Teil keine dauerhafte Verwendung fand. (Pajamo 1979: 224–226)

Die Eingriffe der institutionalisierten Sprachplanung in die Musikterminologie wiederum sind überschaubar: Aus den verschiedenen Sprachpflegegremien²² sind nur wenige Sitzungen in großem zeitlichem Abstand protokollarisch dokumentiert, in denen die Musikterminologie explizit auf der Tagesordnung stand. Zwei Sitzungen der *Kotikielen Seura* im April 1876 enthielten insofern eine gewisse sprachplanerische Weichenstellung, als hier die Bezeichnung *sävel* ‚Ton‘²³ festgelegt und *nuotti* auf die alleinige Bedeutung

20 Zur Strategie der Übersetzung schwenkte man auf dem Gebiet der Musik erst Ende des 19. Jahrhunderts um, als der Bedarf von finnischsprachigen Lehrwerken für den professionellen Ausbildungsbereich entstand. Doch auch die wichtige Arbeit von Wegelius [Järnefelt] (1897) war ein finnisches Projekt, wenngleich Autor und Übersetzer natürlich einen zentralen Teil ihrer Ausbildung in Deutschland absolviert hatten und fachlich entsprechend geprägt waren. Die Lehrbücher für die Basismusiklehre waren und blieben auch im 20. Jahrhundert weitaus überwiegend Originalwerke.

21 „Definition“ muss hier weit gefasst werden und schließt aus fachspezifischen Gründen auch Abbildungen, insbesondere Notenzeichen, ein.

22 Namen, Trägerschaft und Wirkungszeitraum sind bei Kolehmainen (2014b: 12) aufgeführt.

23 Das Lexem findet sich bereits bei Ganander (1997 [1787]: s.v. *säwy*, *säweli*) mit einer Handvoll von Bedeutungen, darunter das nicht ganz eindeutige *tonus*.

‚Notenzeichen‘ eingeschränkt wurde. Allerdings wurde der Ausschnitt aus dem Sitzungsprotokoll erst fünf Jahre später veröffentlicht (A[hlqvist] 1881), und ob die Änderung im Fachsprachgebrauch auf diesen Vorschlag zurückgeht, muss fraglich bleiben: In der ersten Auflage der einflussreichen Musiklehre von Almqvist (1881) wird noch *äänne* in der Bedeutung ‚Ton‘ benutzt; erst das Vorwort zur dritten Auflage gibt an, dass sich inzwischen *sävel* „verstetigt“ habe (Almqvist 1900: o.S.), ohne jedoch auf einen sprachpflegerischen Eingriff zu verweisen. Auch bei Ronkainen (1884) und Wegelius [Ekman] (1889) sind noch *äänne* resp. *ääni* zu finden. Erst 1981 widmete sich dann wieder eine Sitzung eines Sprachpflegegremiums (*Suomen kielen lautakunta*) der Musikterminologie, u.a. unter orthographischen Aspekten, ohne jedoch auf die Systematik des Wortschatzes tiefer einzugehen (Kolehmainen 1981). Daneben verweisen verstreute Veröffentlichungen auf die sporadische und unsystematische Beschäftigung der Sprachpflegegremien mit der Musikterminologie. Von einer koordinierten Aktivität zwischen Fachgemeinschaft und Sprachpflege, wie sie Järvi, Kallio und Schröder (1998: 1583) für andere Fachsprachen des Finnischen beschreiben, kann also hier keine Rede sein.

Der Konflikt zwischen Ad-hoc-Bildungen – oft in an eine breitere Öffentlichkeit gerichteten Texten – und deren Revision wurde also überwiegend nicht als explizite sprachplanerische Debatte, sondern implizit durch Gegenvorschläge im Kontext von Lehrbüchern und frühen Fachveröffentlichungen ausgetragen. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden innerhalb der Fachgemeinschaft Initiativen zu einer Ordnung und Systematisierung des Wortschatzes, zu der unter Verweis darauf aufgerufen wurde, dass andere Berufszweige hier beispielhaft vorangegangen seien:

Käykäämme siis toimeen tällä alalla kuten teknikot, lääkärit ja liikemiehet jo ovat tehneet! Ruvetkaamme luomaan omankielistä ammattisanastoa.²⁴ (Klemetti 1908: 38)

Da jedoch auch diese Initiativen, einschließlich einer Ende der 1920er Jahre gegründeten kurzlebigen Fachwortschatzkommission, weitgehend im Sande

24 Gehen wir also auf diesem Gebiet ans Werk, wie es die Techniker, Ärzte und Geschäftsleute schon getan haben! Beginnen wir damit, einen eigensprachlichen Fachwortschatz zu schaffen!

verliefen, wurde die Idee einer durch die Fachgemeinschaft getragenen Vereinheitlichung des Wortschatzes nie verwirklicht. Umso stärker war der Einfluss einzelner Lehrwerke aus dieser Zeit, die teils noch bis in die 1970er Jahre hinein neu aufgelegt wurden.²⁵ Die Aufgabe, die in der Idealvorstellung der Fachsprachplanung durch eine systematische, gremiengesteuerte Festlegung von Benennungen und Pflege des Termininventars wahrgenommen wird, wurde im Fall der finnischen Musikterminologie ersatzweise durch eine Abfolge von Einzelpublikationen verwirklicht, in denen der heutige Wortschatz sukzessive „ausgehandelt“ wurde.

3.2. Streben nach Eigensprachlichkeit versus Fremdworttoleranz

Die Grundfrage, ob bei der Gestaltung finnischer Bezeichnungen für importierte Begriffe und Gegenstände (mehr oder weniger) orthographisch integrierten Fremdwörtern oder Bildungen aus eigensprachlichem Material der Vorzug gegeben werden sollte, durchzieht den sprachplanerischen Diskurs im 19. Jahrhundert in zahlreichen Beiträgen. In Finnland besteht eine pragmatische „kritische Toleranz“ gegenüber fremdsprachigem Wortgut; ein konsequenter und unwidersprochener Purismus konnte sich nicht durchsetzen. So verweist auch Rapola (1950: 137) darauf, dass Gottlunds Neubildungen *kevyyesti tekaistulta* ‚etwas gesucht‘ wirken. Eine Kritik an den mühevollen Versuchen, eigensprachlich finnische Äquivalente für international etablierte Bezeichnungen auf dem Gebiet der Musik zu finden, kommt jedoch bereits viel früher zum Ausdruck, nämlich in Daniel Kukkaselas (1857) Vorwort zu seinen *Kirkko-veisun neuvoja*.²⁶ Die eindeutige Position, die Kukkasela hier bezieht, ist unter diesem Aspekt hochinteressant, weil ihre Argumentationsstruktur und Metaphorik bereits, hier mit Blick auf die Musikterminologie, die Debatte widerspiegelt, wie sie zeitgleich und später auch in bekannteren Publikationen geführt wurde:²⁷

25 Die Musiklehre von Maasalo (1917) erschien letztmals in 20. Auflage 1967, die von Oskar Merikanto (1923) in 9. Auflage 1976.

26 Das Vorwort ist bereits auf das Jahr 1853 datiert; 1857 ist als Jahr des Drucks angegeben.

27 Eine Zusammenfassung der entsprechenden Entwicklungen und Debatten gibt Pantermöller (2003: 9–86); darin speziell zur Purismusdiskussion in der finnischen Sprachpflegegeschichte S. 14–42. Die Hinwendung zu einer sachlichen,

Maamme äitin-kieltä rakastavaiset ja sitä puolustavaiset oppineet arvelevat ettei suomalaisen suu ole taipuva ulkokieliisiin sanoihin, [...] mutta [...] suomalaisen ruumiin rakennus on vallan muiden ihmisten näköinen maailmassa. – Mitenkä siis niin raskaasti madaltaa suomalaisen jäykkää nerollisuutta ja eteenpäin pyrkivää urhoollisuutta? Kuin rämäkkö on raivattu ja ojitettu, niin se alkaa kasvamaan hyödyksi tekiällensä! Kaikki muutkin kielikunnat ovat kuitenkin enemmän ja vähemmän sekoitettuna toistensa kanssa, ehkä sanain päätteet taitetaan. [...] Pareet ja lyheet onkin siis sanoa: Oktaavi, kuin: kahdeksaskelus – Tuunikka, kuin: Juokselon pohjaääni, sointi – Tersqvart-akordi, kuin: kolmi-neljäs yhteen-sopu-ääntelys j. n. e.²⁸ (Kukkasela 1857: 9 [Sperrungen original])

Kukkasela zitiert also einen „puristischen“ Argumentationstopos, um diesem anschließend rhetorisch elaboriert zu begegnen. Er bezieht in seiner Sprachauffassung ebenso selbstbewusst und anspruchsvoll Stellung wie in seiner Fachmethodik, die auch von dem einfachen *veisaaja* (Kantor oder Vorsänger) eine Kenntnis der theoretischen Fundamente fordert (Kukkasela 1857: 4) und ihm – da er ja ein „heldenhaft voranstrebender“ Finne ist – auch zutraut, diese bei Bedarf mit importiertem Sprachgut zu bezeichnen.²⁹

vorurteilsfreien Einstellung gegenüber Fremdwörtern datiert Pantermöller – eingedenk der Vielschichtigkeit der Auseinandersetzung mit Vorsicht – auf das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts (ebd.: 83).

- 28 Die Gelehrten, die die Muttersprache unseres Landes lieben und verteidigen, sind der Meinung, dass der Mund eines Finnen sich nicht nach Wörtern fremder Zunge krümmt, [...] aber [...] der Körperbau des Finnen ist ganz wie der anderer Menschen in der Welt. – Warum also sollte der unbeugsame Einfallsreichtum und der voranstrebende Mut der Finnen so stark herabgesetzt werden? Sobald das Sumpfdickicht gerodet und trockengelegt ist, beginnt es dem Anbauenden zunutze zu wachsen! Alle anderen Sprachgruppen sind auch mehr oder weniger miteinander vermengt, und die Wortendungen werden gebeugt. [...] Besser und kürzer ist es also, zu sagen: Oktave statt Achtschritt, Tonika statt Grundton der Leiter, Terzquartakkord statt Drei-Vier-Zusammenklang usw.
- 29 Kukkasela ist nicht ganz konsequent; so verwendet er etwa eine Monströsität wie *yhteen-sopu-ääntelys taidollisuus* für ‚Harmonielehre‘ (heute *harmoniaoppi*). Doch muss bei der Gesamtbeurteilung seines Entwurfes auch berücksichtigt werden, dass es sich bei dem Text um eine veritable Pioniertat und bei dem Autor um den Kantor eines Marktflückens in der Provinz handelte, wengleich Kukkasela ganz offensichtlich über für seine Zeit in Finnland in diesem Berufsfeld außergewöhnliche Fachkenntnisse verfügte.

Wenngleich man Fremdwortakzeptanz nicht rundheraus als deckungsgleich mit Progressivität (und im Gegenzug „Purismus“ als rückwärtsgewandt) verstehen darf, so wirkt Kukkaselas Pragmatismus angesichts der heutigen etymologischen Heterogenität des Fachwortschatzes doch äußerst vorausschauend. Die Gegenposition hierzu findet sich in einer pointierten Formulierung Heikki Klemettis:

Voisimmepä olla niinkin mukavia, ettemme suotta hylkää lainojakaan, olkootpa vaan vieraskielisiä, jos ne ovat helposti lausuttavia, ja jonkun verran vakaantuneita. Mutta suurin osa musiikkisanastoamme on kuitenkin esim. umpisuomalaiselle lukkarille visaa lausua, eikä niin miellyttävää kielitaitoisellekaan.³⁰ (Klemetti 1908: 38)

Klemettis Kritik läuft allerdings zum großen Teil ins Leere, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Basisterminologie der Musiklehre – und damit der Kernbestand jenes Wortschatzes, über den der von ihm angeführte Kantor im finnischen Hinterland verfügen musste – bereits überwiegend mit autochthonem oder integriertem Sprachgut realisiert wurde. Ein gutes Beispiel hierfür ist Maasalos *Koulun musiikkioppi* (1917), der den Lehrstoff und damit den Fachwortschatz auf ein absolut notwendiges Minimum zu reduzieren versucht³¹ und auf Fremdwörter verzichtet. Die wenigen orthographisch nicht vollständig integrierten Lehnwörter darin – wie *duuri*, *kromaattinen* – konnten zu Anfang des 20. Jahrhunderts als lexikalisiert betrachtet werden. Dennoch verweist Klemettis Äußerung auf zwei wichtige sprachplanerische Prinzipienfragen: Zum einen betraf dies einen soziolinguistischen Aspekt – während man auf akademischen oder technischen Fachgebieten natürlich verlangen durfte, sich auch mit schwieriger auszusprechenden Fremdwörtern anzufreunden, mussten beim Musikwortschatz zumindest für das Eingangsniveau der Aspekt der pädagogischen Praxis und der Bildungshintergrund der

30 Wir könnten es uns wohl so bequem machen, Entlehnungen nicht ohne Grund abzulehnen, seien sie auch fremdsprachig, wenn sie leicht auszusprechen und einigermaßen verstetigt sind. Aber der größte Teil unseres Musikwortschatzes ist für einen Kantor im finnischen Hinterland schwer auszusprechen und auch nicht sehr angenehm für den Sprachkundigen.

31 Maasalo unterstreicht im Vorwort ausdrücklich, dass das Buch nur jene unverzichtbaren Grundlagen enthalte, die zur Allgemeinbildung gehörten (Maasalo 1917: o.S. [3]).

Zielgruppe berücksichtigt werden. Zum anderen klingt auch bei Klemetti die Bereitschaft an, zu akzeptieren, was sich durch Gebrauch verstetigt hat. Dieses Argument wirft die Frage auf, welche strukturellen Faktoren es eigentlich gewesen sein könnten, die dazu führten, dass sich bestimmte Fremd- bzw. Lehnwörter durchsetzten.

Der ausschlaggebendste Faktor ist mit Sicherheit die semantische Leistungsfähigkeit des Lehngutes, das aufgrund seiner tieferen fach- und bedeutungsgeschichtlichen Verwurzelung komplexe Begriffsumfänge transportiert.³² Dies gilt z.B. für viele Gattungsbezeichnungen – so wurde etwa für „Sonate“ oder „Sinfonie“ nie eine autochthonisierende³³ finnische Bezeichnung vorgeschlagen. Ansätze, das Lehnwort *musiikki* ‚Musik‘ durch eigensprachliche Bildungen zu ersetzen, scheiterten allesamt an der Herausforderung des Begriffsumfanges: Ableitungen aus *soittaa* wie *soitanto* bzw. *soitannollinen*, die zeitweilig in der Bedeutung ‚Musik‘ verwendet wurden, decken semantisch lediglich den instrumentalen Bereich ab.³⁴ Dass sich gerade in dieser Hinsicht die Autoren der ersten Lehrbücher nicht nur als musikalische und pädagogische Fachleute, sondern auch als Akteure der Sprachplanung verstanden, und dass sie teils mit großer Sorgfalt erwogen, wo der Einsatz von Fremdwörtern unvermeidlich erschien, wird etwa durch die umfangreiche Begründung, mit der Hiskias Ronkainen in seiner Harmonielehre die Verwendung von *melodi* ‚Melodie‘ rechtfertigt, deutlich:

Tässä teoksessa ovat sitä paitsi kielelliset seikat antaneet tekemistä, kun kieltämme sointu=opin alalla ei ennen olle nimeksikään vilelty. Otettakoon esimerkiksi sana melodi tässä puheeksi. Jos suomennat sen nuotiksi, niin silloin saivartaja on ymmärtävinään sillä musiikkikirjainta. Pane se taas tuoniksi, niin voidaan väittää suomennoksesi tarkottavan

32 Hierauf bezieht sich Koskeniemi, wenn er schreibt, dass wir „in einem Wort den Duft einer ganzen Kultur verspüren“ können (Koskeniemi 1915: 9).

33 Mit „autochthonisierend“ ist ein Neubildungsverfahren gemeint, bei dem das Lexem phänotypisch dem finnischen Wortschatz ähnelt und auf (mehr oder weniger) salienten Wortbestandteilen basiert, jedoch kein Kompositum aus existierenden Lexemen gebildet oder einem etablierten Derivationsmodell gefolgt wird. Ein klassisches Beispiel wäre *sähkö* ‚Elektrizität‘.

34 Lediglich das der puristischen deutschen Bezeichnung entsprechende *säveltaide* ‚Tonkunst‘ konnte sich länger halten und existiert heute noch in einigen allerdings altmodischen Institutionsbezeichnungen (z.B. *Luovan säveltaiteen edistämissäätiö* ‚Stiftung zur Förderung der schaffenden Tonkunst‘) fort.

yhtä ainoata äännettä, vieläpä äännijännettä kurkussasi. Tämäkin sana on sen vuoksi täytyntyt ottaa kirjaan alkuperäisenä.³⁵ (Ronkainen 1890: III–IV)

Ein zweiter Faktor, der umso stärker wirksam wird, je tiefer man in jenen spezialisierten Bereich der Terminologie eindringt, der vorwiegend in der Kommunikation unter Fachleuten verwendet wird, ist, dass die Adaptation von Fremdwörtern oft als der unaufwendigere und bei stark fachsprachlich markierten Begriffen auch legitime Weg erschienen sein dürfte. Aus der Kombination beider Faktoren lässt sich generell eine erwartbare Korrelation zwischen der Komplexität des Begriffsinhalts und der Tendenz zur Übernahme von Lehnwort ableiten. Allerdings fällt auf, dass manche Begriffe im Finnischen mit eigensprachlichem Material bezeichnet werden, obwohl die Begriffsinhalte auf eine hohe Spezialisierung schließen lassen, etwa bei den Termini der Kontrapunktlehre (z.B. *vaihtosävel* ‚Wechselnote‘ – die deutsche Bezeichnung geht auf it. [*nota*] *cambiata* ‚verwechselte Note‘ zurück).³⁶ Nach den bisher vermuteten Gesetzmäßigkeiten würde man erwarten, hier häufiger Fremdwörter vorzufinden, als es tatsächlich der Fall ist, doch kommt an solchen Stellen die Bedeutung der Quell- und Mittlersprachen ins Spiel: Wo die deutsch- und schwedischsprachige³⁷ Terminologie nicht auf romanisch

35 In diesem Werk haben auch sprachliche Überlegungen eine Rolle gespielt, da unsere Sprache im Bereich der Harmonielehre noch kaum gebraucht wurde. Nehmen wir z.B. das Wort Melodie. Wenn man es mit Note wiedergibt, dann kann ein Haarspalter es als Notenzeichen verstehen. Setzt man stattdessen Ton, lässt sich argumentieren, dass die Übersetzung einen einzelnen Klang bedeutet oder sogar das Stimmband in deiner Kehle. Auch dieses Wort musste also in seiner ursprünglichen Form in das Buch aufgenommen werden. – Das Zitat verdeutlicht, dass integrierte Lehnwörter (*nuotti*) als mit eigensprachlichen Lexemen gleichberechtigt verstanden wurden; es illustriert aber zugleich die Polysemieproblematik dieser „alten“ Lehnwörter, die ihrerseits einer definitiven Schärfung bedurften, um als Termini benutzbar zu werden.

36 An diesem Detail zeigt sich auch das Korrekturpotenzial bei der Adaptation älterer Termini: Die wörtliche Übersetzung würde **vaihtonuotti* ‚Wechselnote‘ lauten; da aber die Bedeutung von *nuotti* auf das Notenzeichen verengt und der neue finnische Terminus *sävel* eingeführt worden war, ergab sich so auch eine aktualisierte, präzisere Bezeichnung.

37 Bei Lehnübersetzungen lässt sich aufgrund der engen Verwandtschaft beider Sprachen selten rekonstruieren, ob eine Bezeichnung aus dem Deutschen oder aus dem Schwedischen eingeführt wurde. Da die schwedischen Bezeichnungen jedoch ihrerseits in den meisten Fällen Lehnübersetzungen aus dem Deutschen sein

grundierte Internationalismen rekurriert, sondern ihrerseits mit Lehnübersetzungen arbeitet, greifen auch die finnischsprachigen Bezeichnungen nicht bis auf die Quell-, sondern nur auf die (germanischen) Mittlersprachen zurück.³⁸ Die Bezeichnungen für Intervalle und Gesangsstimmen wiederum, die bereits in den Mittlersprachen als Lehnwörter vorliegen, werden auch im Finnischen nahezu durchgängig mit entlehntem Material bezeichnet; hier wurde (von wenigen und kurzlebigen puristischen Versuchen abgesehen) lediglich um die orthographische Integration gerungen.

Ein dritter Faktor ist der Anpassungsdruck durch die Dominanz bestimmter Internationalismen. Dies betrifft vor allem die „Sprache der Partituren“ (Braccini 1992: 59–124), also der meist italienischen Vortragsbezeichnungen. Hier finden sich auch in den Basismusiklehren reine Fremdwörter ohne jeden Integrationsansatz; allerdings werden den Anweisungen finnische Übersetzungen zur Erklärung beigegeben. Im Zusammenhang damit ließe sich viertens auch der soziolinguistisch grundierte Faktor des sprachlichen „Vertikalitätsstatus“ (Wichter 1994) sehen: Bestimmte fremdsprachige Bezeichnungen setzten sich als Markierung des „Hochkultur“-Kontexts durch; so etwa bei *orkesteri* ‚Orchester‘, das im Regelfall ein „klassisches“ Sinfonieorchester bezeichnet, während der Bedeutungsrahmen von *soittokunta* ‚Musikkapelle‘ sich auf Bläserbesetzungen, vor allem im Bereich von Militär- und Amateurmusik, verengte.

An einem oder mehreren dieser vier Faktoren musste auch ein so konsequenter Versuch wie der von Eurén scheitern, aus dem urfinnischen Stamm *soi-* ein ganzes Bezeichnungsgefüge abzuleiten. Zwar belegt der entsprechende Artikel in seinem finnisch-schwedischen Wörterbuch (Eurén 1860: s.v. *soin*)³⁹ eindrucksvoll die „Systemproduktivität“ (*järjestelmäproduktiivisuus*; Karihalme 1996: 32) der Ableitungsbasis. Aber *soinnutoin* ‚dissonant‘, *soittajaiset* ‚Instrumentalkonzert‘, *soittajisto* ‚Ensemble,

dürften und die Bezeichnungskonzepte damit weitgehend identisch sind, ist diese Frage von nachgeordneter Relevanz. Für einen direkten Einfluss des Deutschen spricht, jedenfalls ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, der erstarkende Einfluss der deutschen Musikkultur auf die finnische (Kurkela/Rantanen 2017).

38 Die germanischen Mittlerstufen überlagern auch an anderer Stelle das Italienische als Quellsprache, jedoch abhängig vom Entlehnungszeitpunkt unterschiedlich; siehe hierzu Schweitzer (2019: 55).

39 Eurén folgt noch der Konvention, bei Verben die 1. Person Singular als Hauptschlagwort anzugeben.

Orchester‘, *soittamus* ‚Musik‘ und *soitelma* ‚Musikstück‘ konnten sich allesamt nicht durchsetzen. Für ‚Musikstück, Komposition‘ kennt das Finnische ein eigensprachliches Lexem, das jedoch aus *sävel* abgeleitet ist (*sävellys*). Von Euréns Vorschlägen sind lediglich Gottlunds *sointu* und das bereits bei Helenius (1838: s.v. *instrument*) belegte, semantisch und morphologisch unangreifbare *soitin* ‚Instrument‘ erhalten geblieben.⁴⁰ Dies unterstreicht, wie stark eigensprachliche Neubildungen sein müssen, um sich dem Anpassungsdruck fachterminologischer Internationalismen zu entziehen.

Ein fünfter, ebenfalls teilweise soziolinguistisch konnotierter Faktor ist die fachliche Autorität von Personen oder Institutionen, die bestimmte Termini oder ganze Benennungssysteme eingeführt haben: Gerade in einer kleinen Fachsprachgemeinschaft wie der finnischen kann Einzelpersonen, etwa über einflussreiche Publikationen und Lehrtätigkeiten, eine prägende Funktion zufallen. Ein konkretes Beispiel hierfür, Ilmari Krohns terminologisches System der Formenlehre, wird in Kapitel 6 diskutiert.

4. Strukturelle Konflikte

4.1. Basislexeme und Derivationsmorphologie

Die reiche, regelmäßige und morphosemantisch in hohem Maße transparente Derivationsmorphologie des Finnischen bildet, wie das Beispiel aus Euréns Wörterbuch zeigt, eine gute Voraussetzung für die Konstruktion einer auf der Formseite kohärenten Terminologie. Im Detail liegt hier jedoch eine gewisse Tücke, da die morphosemantischen Schattierungen der einzelnen Suffixe in den meisten Fällen mehrere Alternativen bieten. Vor allem aber ist die Wahl der Ableitungsbasis von großer Tragweite, in diachroner Hinsicht auch der Zeitpunkt dieser Wahl bzw. der Durchsetzung. Je später – sei es durch sprachplanerische Akte oder durch eine über Sprachpraxis und Publikationen ausgetragene Konkurrenz – die einheitliche Festlegung eines Basislexems erfolgt, umso heterogener bildet sich bis zu diesem Zeitpunkt die Terminologie aus und umso länger dauert es nach dieser Festlegung, bis sich die konkur-

40 Die früheren Belege, etwa Ganander (1997 [1787]: s.v. *soitin*), tragen noch die Bedeutung ‚Balzgesang‘.

rierenden Varianten „auswachsen“. Die Problematik ist also im Überlappungsbereich von Semantik, Etymologie, Morphologie und Morphosemantik anzusiedeln, wie sich an folgendem Beispiel ablesen lässt:

Tabelle 1. Eigensprachliche Bezeichnungen für ‚Tonleiter‘ (heute fi. *asteikko*) im 19. Jahrhundert (Auswahl)⁴¹

	<i>johtaa</i> ‚führen‘	<i>juosta</i> ‚laufen‘	<i>mitta</i> ‚Maß‘	<i>askel</i> ‚Schritt‘	<i>sävel</i> ‚Ton‘	<i>aste</i> ‚Stufe‘
Gottlund (1831)	<i>soitto-johtaus</i>					
Europaeus (1853)			<i>mitasto</i>			
Kukkasela (1857)		<i>nuotti-juoksento</i>		<i>askelo</i>		
Ahlman (1865)			<i>mitasto</i>		<i>sävelikkö</i>	
Hagfors ca. 1865 (Ms.; s. Pajamo 1979)				<i>askelo</i>		
Wächter (1865)				<i>askelo</i>		
Godenhjelm (1873)					<i>sävelikkö</i>	
Lönnrot (1874)					<i>sävelikkö</i>	
A[hlqvist] 1881 (= Kotikielen seura 1876)				<i>askelma</i>		
Almqvist (1881)				<i>askelo</i>		
Ronkainen (1884)				<i>asketto</i>		
Wegelius [Järnefelt] (1897)						<i>asteikko</i>

Die Tabelle zeigt, welche Schwierigkeiten sich im Zusammenspiel zwischen Basislexem und Derivationsmorphologie bei der Bildung von Termini aus eigensprachlichem Material stellen können. Die stärksten konkurrierenden Basislexeme waren das auf uralische Wurzeln zurückgehende *askel* ‚Schritt‘ und das verwandte *aste* ‚Grad, Stufe‘ (Häkkinen 2004b: s.v. *askel*, *aste*) sowie die jüngere Bildung *sävel*, die zum Teil noch mit unterschiedlichen Ableitungsmorphemen kombiniert wurden. Morphosemantisch geeignet sind jedoch

41 In die Auswahl hier und in Tabelle 2 wurden neben den Bezeichnungen aus Musiklehrbüchern auch einige Lemmata aus frühen allgemeinen Wörterbüchern und anderen Texten aufgenommen (siehe das Primärliteraturverzeichnis im Anhang).

lediglich die „Kollektivableitungen“ *-sto* und *-kko* (fi. *kollektiivijohdokset*; *VISK* § 179). Dem Basislexem von *sävelikkö* fehlt wiederum die Bedeutungskomponente des schrittweise Geordneten; die Ableitung könnte mithin für jede Menge von Tönen stehen (wie bei *sävelistö* ‚Tonvorrat‘). Der Vorschlag der *Kotikielen seura* von 1876, *askelma*, erwies sich nicht nur semantisch – die Diskussion vermerkt die Mehrdeutigkeit (A[h]qvist] 1881: 94) –, sondern auch morphologisch als ungeeignet: Bei deverbalen Ableitungen markiert die *-ma*-Endung regelmäßig das Ergebnis einer Tätigkeit, bei desubstantivischen Ableitungen die Bedeutung eines Ortes oder einer Umgrenzung (Koivisto 2005: 152). Weder das eine noch das andere ist mit der musikalischen Skala als einem virtuell unendlichen und präexistenten (und nicht „gemachten“) Materialvorrat salient in Verbindung zu bringen.⁴² Doch auch das heute verstetigte *asteikko* ist, wie schon das zugrunde liegende italienische Ursprungswort *scala* ‚Leiter, mus. Tonleiter‘, nur kontextuell eindeutig und wird daher häufig zu *sävelasteikko* ‚Tonleiter‘ ergänzt.

Auch die Sprachpflegekommission hatte ihre Probleme mit der Derivativonsmorphologie: In der mit Musikterminologie befassten Sitzung am 28.9.1981 ging es u.a. um die Frage der korrekten Berufsbezeichnungen. Die Kommission kam zu dem Schluss:

Selvästi suomenkielisistä soittimennimistä johdettuja isti-johdoksia (esim. huilisti) ei kuitenkaan suositeta käytettäväksi asiatylyssä.⁴³
(Kielilautakunta 1982: 253)

Allerdings kann für keine der Bezeichnungen für Orchesterinstrumente ein solcher zweifelsfrei finnischer Ursprung nachgewiesen werden (Schweitzer 2019: 19), und die Endung auf *-ist/[V]* als Markierung für professionelle

42 Dies wird am Vergleich mit *sävelmä* ‚Melodie‘ deutlich, das im Kontext tonaler Musik als „in bestimmter Reihenfolge geordnete und gezielte Auswahl aus einem Tonvorrat, z.B. einer Skala“ umschrieben werden kann. Allerdings wird im Fachsprachgebrauch heute das Lehnwort *melodia* ‚Melodie‘ bevorzugt; ein Grund dafür könnte der Bedarf einer deutlichen Abgrenzung zu *sävellys* sein.

43 Aus eindeutig finnischsprachigen Instrumentennamen abgeleitete *isti*-Derivationen (z.B. *huilisti*) werden jedoch für den Gebrauch im Sachstil nicht empfohlen.

Ausübende in der Kunstmusik ist in vielen Weltsprachen gebräuchlich;⁴⁴ eine entsprechende einheitliche Verwendung drängte sich also beinahe auf. Als Konsequenz der Kommissionsempfehlung würden nämlich im Orchester *huilunsoittaja* ‚Flötist, ~in‘ und *klarinetisti* ‚Klarinetist, ~in‘ nebeneinander sitzen; diese Inkohärenz wurde jedoch nicht problematisiert.⁴⁵ Gut zwanzig Jahre später wurde *huilisti* widerstrebend auch von der Sprachplanung akzeptiert, *torvisti* ‚Hornist, ~in‘ jedoch immer noch nicht (Kolehmainen 2014a: 28). Es erstaunt, dass die finnische Sprachpflege, die die Musikterminologie ansonsten derart stiefmütterlich behandelte, ausgerechnet diesem Detail so viel Aufmerksamkeit widmete und sich so schwer damit tat, hier eine an der Pragmatik des (internationalen) Fachsprachgebrauchs orientierte Lösung zu akzeptieren. Der Fall mag für sich genommen wenig bedeutend erscheinen, doch er lässt erkennen, dass das Grundsatzproblem mangelnder Kooperation zwischen Sprachplanung und Fachgemeinschaft auf diesem Gebiet weiterhin besteht.

4.2. Onomasiologische Problemstellungen

Die Schwierigkeit, aus (annähernd) gleichwertigen Basislexemen das am besten geeignete auszuwählen, verweist auch auf eine grundsätzliche Problematik, die sich beim Import fremdsprachlicher Bezeichnungskonzepte stellt. Hier müssen Entscheidungen getroffen werden, bei denen das Verhältnis von Gesetzmäßigkeit und Wahlmöglichkeiten jeweils unterschiedlich gewichtet ist. Die morphologische bzw. morphosemantische Entscheidung folgt dabei im weitesten Umfang bestimmten sprachstrukturellen Vorfestlegungen, wenngleich, wie gesehen, auch hier in vielen Fällen mehrere Alternativen denkbar sind. Dieser Auswahl vorgeschaltet ist jedoch die grundlegende Entscheidung für eine bestimmte Wortbildungsstrategie, für die Pitkänen (2008: 101–103) die Wahlmöglichkeiten „existierend/möglich/neu“

-
- 44 So neben den deutschen Bezeichnungen frz. *clarinettiste* ‚Klarinetist/in‘, it. *clarinettista* ‚id.‘, engl. *clarinetist* ‚id.‘ etc. Zumindest für das Deutsche kann festgehalten werden, dass „Klarinettenspieler/in“ unüblich ist und im professionellen Bereich ein Registerfehler wäre.
- 45 Das Problem wurde in einer längeren Artikeldebatte weiter erörtert (Itkonen 1986; Pulkkinen 1988: 564; Leino 1989: 555), in der jedoch immer die (zweifelhafte) autochthone Herkunft von *huilu* als Argument angeführt wurde (siehe Schweitzer 2019: 16–17 für eine Zusammenfassung der Diskussion zur Etymologie des Lexems).

(*olemassa oleva, mahdollinen, uusi*) herausgearbeitet hat. Pitkänens Ansatz erscheint als pragmatische Alternative zu den Versuchen, die verschiedenen Übertragungsstrategien, zwischen denen es zahlreiche Überschneidungen gibt, zu klassifizieren. Theoretisch bestünde sogar die Möglichkeit einer semantisch vollkommen opaken Erfindung; aus naheliegenden Gründen ist diese Option in der Praxis jedoch nahezu unauffindbar.⁴⁶ Auch solche Neubildungen, bei denen durch Sekundärableitungen (d.h. etwa deverbale abgeleitete Substantive) die morphosemantische Transparenz stärker verschleiert ist als etwa bei Lehnübersetzungen mit Hilfe von Komposita, stützen sich auf den Versuch, semantische Transparenz herzustellen.

Im Hinblick auf die Musikterminologie lässt sich das Feld jedenfalls in zwei Bereiche unterteilen, nämlich Neubildung durch Kombination von existierenden Simplizia oder durch Bildung neuer Einworteinheiten unter Verwendung semantisch transparenter und salienter Wortkomponenten. Im ersten Fall beschränken sich die Veränderungen auf die für die Suffixation oder Kompositabildung bestehenden sprachlichen Gesetzmäßigkeiten (Stufenwechsel, Binnengenitiv etc.). Im zweiten Fall wird durch die Derivationsbildung das Basislexem zwar teils nicht unerheblich verändert, aber auch hier geschieht die Veränderung nach gewissen Gesetzmäßigkeiten und so, dass der saliente Bestandteil, der sich in der Regel im Finnischen in der ersten Wortsilbe konstituiert, erhalten bleibt. In beiden Fällen jedoch ist die onomasiologische Entscheidung für das semantische Konzept die grundsätzliche Weichenstellung. Diese aber beruht nicht nur auf sachlich-rationalen Kriterien, sondern hier spielen, etwa bei der Wahl metaphorisch oder onomatopoetisch grundlegender Bezeichnungen, auch intuitive oder idiosynkratische Entscheidungen eine Rolle,⁴⁷ was der Brauchbarkeit und Verständlichkeit des Lexems nicht zwingend abträglich sein muss.⁴⁸

46 Für die Diskussion eines zumindest in diese Richtung weisenden Beispiels aus der Musikterminologie vgl. jedoch Schweitzer (2019: 67–69) zu Lönnrots Vorschlag *valmina* ‚Flöte‘.

47 Karihalme (1996: 85–86) hat dieser Fragestellung insbesondere im Hinblick auf Terminologien „kreativer“ Fachgebiete eingehende Überlegungen gewidmet.

48 Ein interessantes Beispiel hierfür ist *säestää* ‚[eine instrumentale oder vokale Solostimme] begleiten‘, bei dem die – von Siukonen (1955) eingehend analysierte – komplexe Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte der Verstetigung der Bezeichnung nicht im Wege gestanden hat, auch wenn die metaphorische Komponente heute kaum noch salient sein dürfte.

Als Beispiel für Neubildungen aus existierenden Komponenten sollen hier die finnischen Übertragungen von „Tongeschlecht“ (d.h. Dur bzw. Moll)⁴⁹ angeführt werden. Für die Bezeichnung wurden im 19. und frühen 20. Jahrhundert u.a. folgende eigensprachliche Äquivalente vorgeschlagen: *nuotti-kohtalo*, *äänen-laatu*, *äänilaji*, *äänne-heimo*, *askelon luonne*, *päälaji* und schließlich das heute verstetigte *sävellsuku*. Es fällt zunächst auf, dass hier keine Ableitungen verwendet wurden; dies verweist auf eine generelle Gesetzmäßigkeit, nach der Komposita der Donorsprachen auch im Finnischen überwiegend mit Komposita wiedergegeben werden. Sodann zeigt sich, wie relevant die semasiologische Verengung der Bedeutung „Ton“ von *ääni* (und *nuotti*) auf *sävel* war: Mit dem Wechsel des Basislexems wird eine ganze Gruppe von Neubildungen obsolet. Deutlich wird auch, dass dem Versuch, den semantischen Gehalt der deutschen Bezeichnung wortgetreu oder sinngemäß zu übertragen (*heimo* ‚Stamm‘), zunächst sehr viel zahlreichere Ansätze gegenüberstehen, die die metaphorische Komponente „Geschlecht“ durch abstraktere (*luonne* ‚Charakter‘) oder neutrale Entsprechungen (*laji*, *laatu* ‚Art‘) zu ersetzen versuchen.⁵⁰ Dem stand allerdings die Notwendigkeit entgegen, innerhalb des Begriffssystems zwischen Tonart und Tongeschlecht zu differenzieren. Das Begriffspaar *sävellaji* ‚Tonart‘ und *sävellsuku* ‚Tongeschlecht‘ bildet daher die deutsche Terminologie ab, wenngleich im Finnischen heute *sävellaji* meist gleichbedeutend für beides verwendet wird.⁵¹ Anstelle von Bedeutungsübertragungen sind exakte Lehnübersetzungen getreten.

49 Mit „Dur“ und „Moll“ werden heute die beiden in der tonalen Musik vorherrschenden „Modi“ (d.h. Abfolgen von Ganz- und Halbtonschritten) bezeichnet. Geschichte und Bedeutungswandel des Begriffspaares erläutert Dahlhaus (1955).

50 Kukkaselas *nuotti-kohtalo* dürfte kaum im Sinne der heutigen Hauptbedeutung ‚Schicksal‘ zu verstehen sein, sondern rekurriert vermutlich auf den Bedeutungsaspekt ‚Anteil, Aufteilung, Gebiet‘ (siehe SSA: s.v. *kohta* und Häkkinen 2004b: s.v. *kohtalo* sowie Renvall 1826: s.v. *kohtalo* ‚Loos, gehöriger Theil‘).

51 Bereits Wegelius [Järnefelt] verwendet *sävellaji* ‚Tonart‘ auch für die Modi Dur und Moll, so dass er für den Bedeutungsunterschied zwischen Tonart und Tongeschlecht keine Bezeichnungsentsprechung hat. Allerdings argumentiert er systemimmanent korrekt, dass Dur und Moll eigentlich die einzigen „Tonarten“ seien (Wegelius [Järnefelt] 1897: 24), da alle anderen ja lediglich Transpositionen dieser Modi sind. (Die Kirchentonarten spielten zu diesem Zeitpunkt in der finnischen Musikpädagogik kaum eine Rolle.)

Sind bereits bei der Übersetzung von solchen vergleichsweise einfachen Komposita mit Hilfe existierender Lexeme die Bildungs- und Kombinationsmöglichkeiten äußerst zahlreich, so erweitert sich das onomasiologische Potenzial bei Derivationen noch erheblich. Dies zeigt sich an deskriptiv, emotiv oder onomatopoetisch grundierten Ableitungen wie *poljento* ‚Rhythmus‘ (von *polkea* ‚treten, stampfen‘), *pidäke*, *venyke* ‚Fermate‘⁵² (von *pidättää* ‚anhalten‘ bzw. *venyttää* ‚dehnen‘) oder *viserrös*, *liverre*, *liverrys*, *liritys*, *lirinä* ‚Triller‘.⁵³ Derartige Bildungen, die alle in etwa gleichem Maß für sich in Anspruch nehmen dürften, eine geeignete Entsprechung des Donorlexems zu sein, weil sie eine saliente Bedeutungskomponente semantisch transparent übertragen,⁵⁴ sind also allesamt brauchbar, jedoch nicht zwingend. Dies zeigt sich etwa am Vergleich mit den Komposita-Lösungsansätzen für ‚Fermatenzeichen‘ wie *pysäysmerkki*, *seisausmerkki* oder *lepomerkki*, die noch einmal andere Komponenten aus dem semantischen Feld des Einhaltens, Ruhens nutzen und durch die Konstituente *-merkki* eindeutig machen, dass hier die Benennung des Symbols im Notentext gemeint ist.⁵⁵

Diese Differenzierungen und Varianten lassen durchscheinen, welches Potenzial die morphosemantischen Charakteristika des Finnischen für die Termbildung bieten, doch ist es gerade auch diese Fülle, die einer kohärenten Terminologisierung im Wege stehen kann – zumal, wenn diese nicht durch eine systematische Sprachplanung begleitet wird. Es verwundert daher nicht, dass in der heutigen finnischen Musikterminologie in den meisten Fällen solche (insbesondere ursprünglich romanische oder griechische) Bezeichnungen als Fremdwörter übernommen wurden. Jedoch sind einige finnische Entsprechungen noch lange als Parallelbezeichnungen erhalten geblieben. Vor allem Laurilas *Musiikkisanasto* (1929) mit seinem deskriptiv-normativen

52 It. *fermata* ‚Fermate‘ aus *fermare* ‚anhalten‘; ein in der Dauer nicht genau bemessener Halt auf einer Note oder Pause.

53 Die heutigen finnischen Bezeichnungen sind allesamt Entlehnungen, sie lauten *rytmi* ‚Rhythmus‘, *fermaatti* ‚Fermate‘ und *trilli* ‚Triller‘.

54 Sie unterscheiden sich darin übrigens auch von solchen linearen Nachbildungen, die nur in Kenntnis des etymologischen Hintergrunds der ursprünglichen Donorlexeme verständlich sind, wie etwa *purija* ‚Mordent‘ (siehe Abschnitt 5).

55 Dieser Unterschied in der Übertragung ins Finnische legt ein interessantes (fach)semiotisches Problem frei, das hier nicht ausgeführt werden kann: ‚Fermate‘ steht eigentlich (wie viele andere Vortragsbezeichnungen) für eine Dreiheit aus dem vorschreibenden Zeichen, der musikalischen Ausführung und dem klingenden Resultat.

Kombinationsansatz kann in dieser Hinsicht als Versuch gelesen werden, die onomasiologische Vielfalt der Terminologie zugleich abzubilden und zu einheitlicher, generell Fremdwörter bevorzugender Verwendung zusammenzuführen.

Allerdings bietet sich bei der Neubildung von Termini oder ganzen Systemen auch die Chance, Mehrdeutigkeiten aus den Donorsprachen zu eliminieren. Diese Möglichkeit wurde in der finnischen Musikterminologie gelegentlich (jedoch nicht systematisch) genutzt. So wurde das polyseme deutsche „Satz“, das (1) Teil eines mehrsätzigen Werkes, (2) nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten geformte mehrtaktige Phrase oder (3) Vorgehensweisen und Prinzipien in der mehrstimmigen Komposition (z.B. homophoner, polyphoner, strenger etc. Satz) bedeuten kann, im Finnischen aufgespalten in (1) *osa* (2) *lauseke* und (3) *satsi*.⁵⁶ Die in vielen Sprachen bestehende Doppelbedeutung von „Konzert“ als (1) Werk für Soloinstrument(e) und Orchester und (2) Konzertveranstaltung wurde in *konsertto* ‚Solokonzert‘ und *konsertti* ‚Konzert‘ aufgelöst, also durch die Nutzung zweier unterschiedlicher Entlehnungswege: einmal durch Rückgriff auf die Endung des italienischen Ursprungswortes, einmal auf Basis der schwedischen Mittlerstufe *konsert*. Analog zu diesem Muster entstand auch eine in den romanischen und germanischen Musikwortschätzen nicht vorhandene morphologische Differenzierungsmöglichkeit zwischen Besetzung und Werk (etwa *jousikvartetto* ‚Streichquartett [Komposition]‘ und *jousikvartetti* ‚Streichquartett [Besetzung]‘.⁵⁷

5. Semantische Neutralität versus ästhetische Wertungsimplicationen

Neutralität ist eine der zentralen Anforderungen an genormte Benennungen (Arntz/Picht/Mayer 2014: 115). Wurde das wesentliche lexikalische Inventar eines Fachgebiets vor dem Einsetzen systematischer, wissenschaftlicher Terminologiearbeit geprägt, kann der Anteil von Bezeichnungen groß sein,

56 Allerdings wird für die dritte Bedeutung auch das Fremdwort *satz* ‚Satz‘ verwendet, so bei Alesaro (2015).

57 Haapanen (1951: 42–43) steht diesem Lösungsansatz noch skeptisch gegenüber und verweist auf die Verwechslungsgefahr; heute ist die Differenzierung jedoch etabliert. Auf *Trio* ‚Trio‘ lässt sich das Verfahren allerdings nicht übertragen.

deren semantischer Gehalt auf außersprachlich-bildhafte Vorstellungen mit wertender Konnotation, in der Musik speziell auf eine dahinterstehende ästhetische Auffassung verweist. Auch sprachlich neutrale Termini können ästhetische Wertvorstellungen implizieren, wie sie etwa in der hierarchischen Unterscheidung von Ton und Geräusch vorliegen (siehe hierzu für das Finnische Rintala 2001: 6–22). Zwar wird hier ein Großteil der Wertung in den Definitionen oder Umschreibungen transportiert, aber onomatopoetische Assoziationen, die unmittelbar durch die sprachliche Gestalt hervorgerufen werden, können ebenfalls zu einer wertenden Bedeutungskomponente beitragen. Innerhalb des Musikwortschatzes kann also zwischen neutralen und semantisch „aufgeladenen“ Bezeichnungen unterschieden werden. Zu letzteren gehören vor allem Bezeichnungen, die auf metaphorische Konzeptualisierungen zurückgehen. Häufig kommen konventionalisierte metaphorische Fachwörter⁵⁸ im Zusammenhang mit relationalen Begriffspaa- ren (*duuri* von lat. *durus* ‚hart‘ und *molli* von lat. *mollis* ‚weich‘) sowie in Vortragsbezeichnungen (wie etwa ital. *crescendo* ‚lauter werdend‘, wörtlich ‚wachsend‘) zum Einsatz.

Bei der Adaptation von Bezeichnungssystemen in einer anderen Sprache kann die semantische „Erstarrung“ solcher konventionell metaphorischer Fachwörter zunächst wieder aufbrechen. Dies zeigt sich im Finnischen insbesondere an den frühen autochthonisierenden Neubildungen und Lehnübersetzungen. Ein Beispiel wäre *purija* ‚Mordent‘ (Almqvist 1881: 43), wörtlich ‚Beißer‘ (ein kurzes, scharfes Trillerfragment; heute fi. *mordentti*) von ital. *mordere* ‚beißen‘. Solche Versuche wurden als *orjallisia käännöksiä* ‚sklavische Übersetzungen‘ kritisiert (L[aethén] 1882: 490). Diese Kritik ist Beleg dafür, dass die Metaphern aus finnischer Perspektive als „lebendige“ Bildbrüche wahrgenommen wurden. Dies wiederum ruft eine zentrale Qualität fremdsprachlicher Lexik in diesem Zusammenhang ins Gedächtnis, die in der finnischen Debatte nicht oder allenfalls am Rande rezipiert wurde:

58 Beile (1997: 244–251) verwendet die Bezeichnung „Fachmetapher“ für bildhaft grundierte Lexeme im fachtextlichen Zusammenhang, die jedoch keine definierten Termini sind. Unter metaphorischen Fachwörtern kann man hingegen „echte“ Fachbezeichnungen verstehen, die auf metaphorische Konzeptualisierungen zurückgehen. Dass es sich auch bei Letzteren oft um Beschreibungen klingender Phänomene handelt, haben beide gemeinsam; was sie unterscheidet, ist der Einsatz als „freies“ beschreibendes Lexem einerseits und als fachliche Bezeichnung mit genau umrissenem Bedeutungsumfang andererseits.

Fremdwörter können nicht nur einen komplexen kulturellen Begriffsumfang transportieren, die Verwendung fremden Sprachguts hat auch eine neutralisierende oder zumindest abschwächende Komponente. Denn obgleich die meisten Musikerinnen und Musiker genug Italienisch beherrschen dürften, um die wörtliche Bedeutung zumindest einiger der ihrerseits metaphorischen Ursprungstermini zu kennen, schwingt diese in der fachalltäglichen Verwendung der Bezeichnungen kaum noch mit.

Damit wird eine Problemstellung der Verwendung autochthonen Sprachguts bei der Adaptation von Fachbegriffen deutlich, die über den sprachpflegerisch konzeptionellen Aspekt der Debatte zur Legitimität von Fremdwörtern versus Suche nach eigensprachlichen Lösungen hinausgeht. Während die mehr oder weniger lineare Übersetzung von Lexemen wie *nuottivain* ‚Notenschlüssel‘ zwar ebenfalls metaphorisch, jedoch nicht wertend ist, stellt die Verwendung von Benennungen, die eine implizite ästhetische Wertung beinhalten können, in terminologischer Hinsicht einen Verstoß gegen die Neutralitätsforderung dar. Diese Problematik löste sich in vielen Fällen von selbst, weil zahlreiche eigensprachliche Neubildungen früher oder später verworfen und an ihrer Stelle die jeweiligen Fremdwörter bzw. Internationalismen (wieder) eingesetzt wurden.⁵⁹ Besonders hartnäckig hielten sich jedoch die eigensprachlichen metaphorischen Bezeichnungen für ‚Konsonanz‘ und ‚Dissonanz‘, hinter denen eines der zentralen wertenden Konzepte der traditionellen (abendländischen) Musikästhetik steht, nämlich die Auffassung, dass bestimmte Intervalle „unvollkommen“ seien und der Auflösung in „vollkommene“ bedürften.⁶⁰ Die wörtlichen Übersetzungen der finnischen Bezeichnungen illustrieren dies treffend:

59 Gréciano (1995: 189) nennt Lexikalisierung einen „Erblassungs- und Transformationsprozeß“. In diesem Sinne wären die ehemals metaphorischen Fachwörter also durch Gebrauch neutralisiert und somit als Termini verwendbar.

60 Zum fachlichen Hintergrund siehe eingehend Dahlhaus (2016).

Tabelle 2. Finnischsprachige Bezeichnungen für ‚Konsonanz‘ und ‚Dissonanz‘ (heute fi. *konsonanssi*/ *dissonanssi*)

	‚Konsonanz‘	‚Dissonanz‘
Ahlman (1865)	—	<i>epä-ääni, risti-ääni</i> ‚Unklang, Missklang‘
Frosterus (1871)	<i>mukavaisesti sointuvat</i> ‚angenehm klingende‘	<i>ei mukavaisesti sointuvaiset</i> ‚unangenehm klingende‘
Godenhjelm (1873)	<i>sulosäwel</i> ‚Süßklang‘	<i>epäsointo</i> ‚Miss-, Unklang‘
Meurman (1877)	<i>yhdistys-, sopusointu</i> ‚Einheits, Eintrachtsklang, -akkord‘	<i>epäsointu</i> ‚Miss-, Unklang, -akkord‘
Frosterus [Höijer] (1877)	<i>sopusointo</i>	<i>epäsointo</i>
Salonius [Lobe] (1881)	<i>sulosointu</i>	<i>epäsointu</i>
Almqvist (1881)	<i>sulosointu</i>	<i>epäsointu</i>
Ronkainen (1884)	<i>sopusointu [sulosointu]</i>	<i>epäsointu [riitasointu]</i> ‚Streitklang‘
Ronkainen (1890)	<i>sopuääninen intervalli</i> ‚einträchtig tönendes Intervall‘	<i>riitääninen intervalli</i> ‚streittönendes Intervall‘
Wegelius [Järnefelt] 1897	<i>konsonanssi</i>	<i>dissonanssi</i>
Krohn (1916)	<i>tasasointu</i> ‚Ausgleichsklang‘	<i>epäsointu</i>
Maasalo (1917)	<i>sointu</i> [!]	<i>epäsointu</i> (ab 6. Aufl. <i>riitasointu</i>)
W. Siukonen (1922)	<i>tasa-intervalli</i>	<i>riita-intervalli</i>

Auch wenn Wegelius [Järnefelt] also in seiner für die professionelle Ausbildung gedachten *Yleinen musiikkioppi ja analyysi* bereits 1897 für die Übernahme der Fremdwörter plädierte, hielten sich zumindest in den Basismusiklehren auch danach noch finnischsprachige Bezeichnungen für die beiden Konzepte oder zumindest Parallelverwendungen, die eine ästhetische Wertung transportieren. Das Extrem an Simplifizierung markiert hier Maasalo, der *sointu* synonym für ‚Konsonanz (Akkord, Intervall)‘ verwendet. Almqvist fügt in der 3. Auflage seiner Musiklehre immerhin die Erläuterung ein, dass die Auffassung von Dissonanz systemgebunden ist (Almqvist 1900: 14), ohne jedoch die Bezeichnung *epäsointu* zu revidieren.⁶¹ Die Problematik, einschließlich der Ungeeignetheit von *epäsointu*, wurde allerdings bereits in

61 Eine entsprechende Passage enthält auch bereits Salonius [Lobe] (1881: 21).

der Rezension zur Erstauflage herausgestellt (L[æthén] 1882: 490). Laéthéns Kritik zu diesem Punkt ist interessant, weil er zwar das ebenfalls nicht neutrale *riitasointu* als Alternative vorschlägt,⁶² andererseits aber zwischen „Dissonanz“ (als systemgebundenem Konzept) und „Missklang“ differenziert:

Viimein mainitun [scil. epäsointu] sanan sijasta olisi ollut oikeampi käyttää *riitasointu*, jonka sulatus olisi *sopusointu*; sillä myöntäneen toimittaja, että molemmat ovat sulosointuja, ei vaan jälkimäinen.⁶³ (ebd.; Kursivierungen original)

Laéthén unterschlägt allerdings, dass diese sachliche Differenzierung bei Salenius [Lobe], den er im selben Artikel rezensiert und durchfallen lässt (ebd.: 491–492), bereits erscheint. Salenius eliminiert allerdings in seiner Übersetzung die Fremdwörter gänzlich, womit die Unbrauchbarkeit von *epäsointu*, das hier also sowohl für ‚Dissonanz‘ als auch für ‚Missklang‘ steht, deutlich hervortritt:

86. Onko todellisesti epäsointuisia intervalleja?

Ei suinkaan.

Nimitys on sopimaton ja tietää tässä vaan, että epäsointuiset intervallit, päinvastoin sulosointuisia, saattavat korvaan jotakin tyydyttämätöntä ja vaativat sen irrottamista eli selitystä.⁶⁴ (Salenius [Lobe] 1881: 21)

Umso erstaunlicher ist es, wie lange die Parallelbezeichnungen sich im Wortschatz halten. Laurila (1929) leitet behutsam normativ um: *Epäsointu* und *riitasointu* verweisen auf *dissonanssi*, und wengleich auch dort die beiden eigensprachlichen Bezeichnungen erneut als Synonyme genannt werden

62 *Riitasointu* ist vor Laéthéns Rezension nicht in einschlägigen Lehrwerken und Korpora zu finden, so dass einiges für ihn als Urheber der Bezeichnung spricht.

63 Anstelle des letztgenannten Wortes wäre es richtiger, *riitasointu* zu gebrauchen, dessen Auflösung *sopusointu* wäre, denn auch der Autor dürfte zugeben, dass beides Wohlklänge sind, nicht nur letzterer.

64 Lobes Originalwortlaut: „F. Gibt es wirklich übelklingende Intervalle? A. Keineswegs. Die dissonirenden (Dissonanzen) unterscheiden sich von den konsonirenden (Konsonanzen) nur dadurch, dass jene etwas Unbefriedigendes in sich tragen, und deshalb eine Auflösung in ein konsonirendes Intervall verlangen. Dieses Verhältnis hat man mit dem unpassenden Worte übelklingend ausgedrückt.“ (Lobe 1852: 24)

(Laurila 1929: s.v. *dissonanssi*), kann diese Verweisstruktur doch als Ausdruck eines Steuerungsbestrebens gelesen werden. Eine (inkohärente) deskriptiv-normative Kompromisslinie ist noch in *Otavan iso musiikkitietosanakirja* (OIMTSK) zu erkennen: Die Enzyklopädie hat unter *epäsointu*, *riitasointu* und *dissonanssi* verweisende Kurzeinträge, in denen jeweils alle drei Bezeichnungen auftreten, doch wird nur *riitasointu* explizit als veraltet bezeichnet (OIMTSK: s.v. *epäsointu*, *riitasointu*, *dissonanssi*). Der Haupteintrag findet sich unter dem Begriffspaar (OIMTSK: s.v. *konsonanssi-dissonanssi*). Erst Brodin [Heikinheimo] 1980 enthält die eigensprachlichen Bezeichnungen gar nicht mehr als Schlagwörter; der Hauptartikel findet sich hier unter *konsonanssi*. Das Begriffspaar *epäsointu-sulosointu* wird darin als „alltagssprachlich“ erwähnt, während *riitasointu-tasasointu* als „finnischsprachige Termini“ [!] bezeichnet werden (Brodin [Heikinheimo] 1980: s.v. *dissonanssi*).

Unabhängig vom nicht-neutralen Determinans dieser Komposita könnte auch darin, dass der Kopf *sointu* bei präziser Lesart nur Akkorde benennt, ein semantisch motiviertes Argument gegen die Verwendung der eigensprachlichen Bezeichnungen gesehen werden: Dissonant können sowohl Drei- oder Mehrklänge als auch Intervalle (Zweiklänge) sein, und dissonant ist bei genauer Betrachtung auch nicht der gesamte Klang, sondern immer nur Töne innerhalb desselben. Es scheint, als ob schon der gewissenhafte Ronkainen (1890: 17) mit der Unterscheidung zwischen *riita-ääninen intervalli* ‚dissonantes Intervall‘ und *riitasointu* diese Feinheit auch sprachlich zu berücksichtigen versucht, die *riitasointu* allein nicht zu transportieren vermag. Obwohl die Vorteile des Fremdworts also deutlich überwiegen, findet sich *riitasointu* in manchen Nachschlagewerken allerdings auch noch in jüngerer Zeit als Parallelbezeichnung (Ervola 2001) oder gar als einzige Entsprechung (Kostera 1991) für ‚Dissonanz‘. Dies lässt aber wohl vor allem auf unzureichende fachlich-redaktionelle Betreuung oder anachronistische Normativität schließen, nicht auf eine immer noch schwelende fachterminologische Debatte.

6. Terminologische Sonderwege und ein finnisch-deutscher Dialog

Die bisherigen Überlegungen bezogen sich vorrangig auf die oft unsystematische Adaptation international überwiegend etablierter Bezeichnungen, die in den ersten gut fünfzig Jahren der finnischen Musikwortschatzgeschichte den

Regelfall darstellte. Ilmari Krohns teilweise bereits in seinen Artikeln für die einflussreiche erste (original finnische) allgemeine Enzyklopädie *Tietosanakirja* eingeführtes⁶⁵ und in der fünfbändigen Serie *Musiikin teorian oppijakso* (Krohn 1911–1937) voll ausgearbeitetes System bedeutete im Vergleich zu diesem Verfahren in zweifacher Hinsicht einen wesentlichen fachsprachplanerischen Einschnitt. Zum einen trat an die Stelle gleichzeitiger oder konsekutiver Konkurrenz zahlreicher Lehrbücher das Werk eines einzigen Autors, zum anderen war Krohns Ansatz stark von dem Ziel geprägt, die fachliche Systematik durch sprachliche abzubilden. Teilweise unternahm er hier auch „neopuristische“ Revisionsansätze. Beispielsweise versucht er in der Harmonielehre, statt der Entlehnungen *dominantti* und *subdominantti* die Bildungen *huippusointu* ‚Spitzenakkord‘ und *leposointu* ‚Ruheakkord‘ zu etablieren (Krohn 1923: 50). Diese semantisch ungeeigneten Bezeichnungen⁶⁶ wurden zwar in einige Lehrbücher aufgenommen, so ab der 6. Auflage in Maasalos *Koulun musiikkioppi* (1928), konnten sich jedoch auf Dauer nicht gegen die etablierten, auf starke Internationalismen zurückgehenden Lehnwörter durchsetzen.

Auf dem Gebiet der Rhythmik und Formlehre jedoch war die fachterminologische Entwicklung im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ungefestigter, und auch vor dem Hintergrund dieser vergleichsweise offenen Situation versuchte Krohn, eine systematische Innovation zu etablieren, die die finnische Terminologie (und partiell auch das analytische Denken) hier für mehrere Jahrzehnte prägte.⁶⁷ Zwar war Krohns Vorstellung einer Entwicklung aller musikalischer Einheiten vom „Motiv“ bis zu Opern- und Kantatenzyklen aus kleinsten rhythmischen Zellen kein völlig originales Konzept.⁶⁸ Sein

65 So etwa im Artikel *Musiikin muodot* ‚Formen der Musik‘ (Krohn 1914).

66 Die fünfte Stufe ist ja nicht der Spitzenton der Tonleiter, wie Väisänen (1957: 15) kritisch bemerkt, und die Subdominante als „Ruheklang“ zu bezeichnen, ist gleichermaßen irreführend – wenn überhaupt, könnte man diese Bezeichnung in diesem System für die Tonika verwenden.

67 Wie wirkmächtig Krohns System in der täglichen pädagogischen Praxis war, wurde noch nicht umfassend aufgearbeitet. Tarasti (2020: 213) zweifelt, ob Krohn wirklich eine „Schule“ begründet habe.

68 Zu den fachlichen Hintergründen siehe Murtoimäki (1993) und Tarasti (2020). Seine Rhythmuslehre entwickelte Krohn bereits vor Theodor Wiehmayers Arbeit (Wiehmayer 1917), die jedoch aufgrund der Publikationssprache sehr viel stärker rezipiert wurde; allerdings greifen beide Autoren ihrerseits auf Hugo Riemanns

Versuch eines geschlossenen, gleichsam taxonomischen Systems von rhythmisch-formalen Einheiten mit finnischer Lexik ist jedoch, zumal und besonders in dieser sprachlichen Systematik, besonders konsequent. An Krohns Bildungen lässt sich also auch ablesen, wie fachtheoretische und fachsprachliche Sonderwege zusammenhängen.

Trotz der methodischen Orientierung an deutschen Vorbildern spielte das Deutsche als Modellsprache für Krohns Bildungen zunächst einmal keine besondere Rolle. Bei der Benennung der kleinsten Einheit, *iskuala* ‚Schlag, Taktfuß‘, schuf er etwa einen im Hinblick auf den rhythmischen Kontext deutlich geeigneteren Terminus, als es Wiehmayers „Klangfuß“ ist. Krohn erstellte auch eine deutschsprachige Adaptation seines Systems, die er in einer deutschen Fachzeitschrift vorlegte (Krohn 1953).⁶⁹ Tabelle 3 zeigt die Bezeichnungsübersicht für seine Oberbegriffe (unter Verzicht auf die zahlreichen Binnendifferenzierungen) sowie die heute im Finnischen und Deutschen etablierten annähernden Entsprechungen.⁷⁰

Musikdenken zurück (Murtomäki 1993: 77). Prägend für Krohns System musikalischer Formen war u.a. auch Alfred Lorenz (ebd.: 80).

- 69 Auf die Herkunft und Bildungsstrategien von Krohns Bezeichnungen sowie deren Bedeutungen in anderen Fachgebieten, etwa der Syntax, kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Eine Unterscheidung mit Hilfe von Pitkänens (2008: 219–272) Klassifikation von ausgewählten, akzeptierten und „geschaffenen“ (*valittu/hyväsytty/luotu*) Termini würde eine umfangreiche Analyse voraussetzen, um nachzuweisen, welche der Lexeme zu welchem Zeitpunkt vor oder nach Krohns Bezeichnungszuordnungen bereits andere Bedeutungen hatten.
- 70 Eine exakte Zuordnung ist schwierig, da die Bedeutungsumfänge der Termini sich teils unterscheiden; eine genauere Erläuterung der musiktheoretischen Hintergründe würde den Rahmen dieser linguistischen Untersuchung sprengen.

Tabelle 3. Krohns Nomenklatur der Formlehre und aktuelle Bezeichnungen, finnisch-deutsch

Formeinheit	Krohn (1937: 10)	Krohn (1953: 22)	Wallner et al. (1978: 332) ⁷¹
metrische Einheit, „Schlag“	<i>iskuala</i>	Taktfuß	<i>metri</i>
Phrase, Satz, Periode	<i>säe</i>	Zeile	—
	<i>lauseke</i>	Periode	<i>periodi</i>
Liedform [Strophe]	<i>sikermä</i>	Strophe [in Stollen unterteilt]	<i>laulumuoto</i>
Satz (bei mehrt. Werken) [Reihungsform]	<i>jakso</i>	Reihe [in Gesätze unterteilt]	<i>laulumuoto trioineen</i>
Sonatensatz [Entwicklungsform]	<i>yksiö</i>	Gefüge	<i>sonaattimuoto</i>
Satzfolge, zyklische Form (Suite)	<i>kehiö</i>	Zyklus	<i>sykliset muodot, sonaatti, sinfonia, konsertto, ooperan näytös</i>
Oper, Oratorium	<i>täysiö</i>	Vollwerk	<i>ooppera, oratorio</i>
Tetralogie (etc.)	<i>täysiösarja</i>	Vollwerksfolge	<i>tetralogia</i>
(Kantaten)Zyklus	<i>kiertiö</i>	—	—

Der sprachgestalterischen Bandbreite, die Krohn dabei auch im Deutschen an den Tag legt, muss man – trotz aller gleichsam meistersingerlichen Altbackenheit, wie sie in „Stollen“, „Gesätz“ etc. zum Ausdruck kommt – zwar Respekt zollen. Zahlreiche Passagen in diesem Artikel, nicht zuletzt sein Schlussfazit, verweisen jedoch auf eine rückwärtsgewandte Haltung:

Jedenfalls steht zu hoffen, dass die Notwendigkeit einer einheitlichen Führung des hier behandelten Gegenstandes anerkannt werden kann. Das würde m. E. nicht bloss zum Besten einer eingehenden musikalischen Analyse dienen, sondern auch schaffenden Tonkünstlern behilflich sein, den Blick auf die architektonischen Kunstmittel der Musik zu erweitern und zu vertiefen. Eine vielseitigere Bewertung derselben dürfte aber in

71 Die rechte Spalte gibt die von Risto Väisänen ergänzte Zusammenstellung zu dem (aus dem Schwedischen übersetzten) Originalartikel *Muoto* ‚Form‘ (Wallner et al. 1978) in OIMTSK wieder. Dieser Lexikonartikel kann als explizite Manifestation der endgültigen Abkehr von Krohns System gelten.

unserer Zeit des Suchens ein gesundes Gegengewicht zu dem vielfach überwuchernden Anarchismus der Tonwelt verleihen. (Krohn 1953: 39)

Der Aufsatz blieb ohne vernehmbares Echo in der deutschsprachigen Fachwelt – in jener Zeit, in der sich in der musikalischen Analyse auch traditioneller Musik und mehr noch in der kompositorischen Praxis enorme Innovationen vollzogen, dürfte Krohns Ansatz methodisch wie sprachlich anachronistisch gewirkt haben. Die wenig später von Väisänen nochmals angedeutete Möglichkeit, Krohns deutschsprachige Termini könnten zukünftig in allgemeinen Gebrauch kommen (Väisänen 1957: 16), erscheint daher unrealistisch.

Allerdings konnte es in den finnisch-deutschen Fach(sprach)beziehungen der 1940er Jahre kurzzeitig Anlass zu solchen Hoffnungen geben:⁷² Die erste deutsche Dissertation über Sibelius (Tanzberger 1943)⁷³ zitiert die erste umfangreichere, ernsthaft analytische finnische Abhandlung zu Sibelius (Roiha 1941), die ihrerseits auf Deutsch verfasst wurde und sich teils auf Krohns Ansätze stützt. Tanzberger übernimmt sogar eine von Roiha eingeführte Bezeichnung, „Vorhebung“⁷⁴ (Tanzberger 1943: 18). Für kurze Zeit konnte Krohns Fachgemeinde also tatsächlich die Vorstellung hegen, dass ein „finnisches“ System in deutscher Adaptation Schule machen könnte – zumindest, wo es um die Musik von Sibelius ging. An diesem für sich genommen anekdotischen Vorgang zeigt sich auch, dass Deutsch seinerzeit als *lingua franca* der Musik(wissenschaft) in Finnland so präsent war, dass die Sprache in der finnischen Fachgemeinschaft bei Bedarf und für komplexe Darstellungen – natürlich auch im Hinblick auf eine größere Zielgruppe – problemlos benutzt werden konnte.⁷⁵ Deutsch kann somit um die Mitte des 20. Jahrhunderts noch als fachspezifische Parallelsprache betrachtet werden.⁷⁶

72 Zu den Deutschlandbeziehungen der finnischen Musikwissenschaft in den 1930er und 1940er Jahren siehe Mantere (2017).

73 Tanzbergers Arbeit ist allerdings unübersehbar in den Rahmen nationalsozialistischer Ideologie eingepasst (Gleißner 2002: 191).

74 Roiha (1941: 17) bezeichnet damit eine Form langgezogener Auftakte.

75 Das Deutsche war bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts die dominante Dissertationssprache in der finnischen Musikwissenschaft; dann setzte ein rascher Niedergang ein (siehe die Übersicht in Moisala et al. 2010).

76 Ein älterer Beleg hierfür ist Törnudds Vieraskielinen musiikkisanasto ‚Fremdsprachiger Musikwortschatz‘ (Törnudd 1906), das keine deutschen

Krohns Termini, die sich in der Fachtextproduktion nie wirklich durchgesetzt hatten, verschwanden Mitte der 1970er Jahre endgültig aus der theoretischen Literatur und wurden durch mit dem etablierten Terminologiesystem kompatiblere Bezeichnungen ersetzt, wenngleich dessen Begriffe teils weniger eng definiert sind. Diese Vagheit folgt unvermeidlich daraus, dass sich der komplexe Gegenstand musikalischer Formsprache starren, an Taxonomien orientierten Benennungssystemen verweigert.⁷⁷ Das Scheitern von Krohns System ist also nicht vorrangig dem sprachlichen Ansatz anzulasten, sondern dem dahinterstehenden gedanklichen Schematismus, der bereits seinen Vorbildern zum Vorwurf gemacht wurde (siehe etwa Bockmaier 2001: 47).

7. Fazit

In einer idealen Welt der Sprachplanung hätte ein quasi voraussetzungsloser Neuaufbau einer Fachterminologie, wie er im Finnischen im 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der Musik stattfand, die Chance geboten, alle gewachsenen Heterogenitäten und Inkohärenzen zu eliminieren und auf Basis der reinen Begriffe und Gegenstände ein in sich stimmiges terminologisches System zu errichten. Auch die Übertragung eines bereits bestehenden Begriffssystems in eine derivationsmorphologisch und lexikalisch so systematisch strukturierte Sprache, wie es das Finnische ist, hätte die Chance einer kohärenteren Nomenklatur geboten, als sie etwa in der Musikterminologie des Deutschen mit ihrer begriffsgeschichtlich komplexen Schichtung aus romanischen und griechischen Quelltermini und eigensprachlichen Bildungen vorliegt. Wie dieser Aufsatz gezeigt hat, standen einer solchen Konstruktion jedoch zahl- und einflussreiche innerfachliche, fachsprachliche und sprachplanerische Faktoren entgegen, so dass auch die finnische Musikterminologie von etymologischer, morphologischer und semantischer Heterogenität geprägt ist. Diese mag man, je nach Standpunkt, als historisch gewachsen gutheißen oder als Scheitern des Versuchs, ein systematischeres Terminologiegebäude zu errichten, beklagen. Der vorliegende Artikel ist als nüchterner Erklärungsan-

Lemmata enthält, was indirekt darauf verweist, dass deutsche Musiktermini nicht als im engen Sinne „fremdsprachig“ betrachtet wurden.

77 Dies ist im Übrigen kein exklusiv musikfachliches Phänomen. Zu den expliziten Qualitäten von „Vagheit“ in Fachterminologien siehe etwa Roelcke (2018: 178–183).

satz dafür zu lesen, warum eine solche Systematik nicht nur aus soziolinguistischen und kulturhistorischen, sondern auch aus sprachstrukturellen und fachspezifischen Gründen selbst bei einem frühen und durchgreifenden Einsetzen systematischer Sprachplanung und Terminologiearbeit auf diesem Gebiet schwer zu erreichen gewesen wäre. Das Beispiel von Krohns System unterstreicht dabei, dass auch ein kohärentes, etymologisch homogenes Bezeichnungsgefüge noch keine pragmatische Durchsetzungsfähigkeit garantiert. Die beschriebenen Konflikte wurden nur in verstreuten Diskursbeiträgen explizit debattiert; in den meisten Fällen manifestierten sich die Probleme und Widersprüche ebenso wie die Lösungsansätze nicht auf der sprachplanerischen Metaebene, sondern implizit in der unmittelbaren Textproduktion von Lehrwerken, Lexika und Fachtexten.

Tiivistelmä

Artikkelissa tutkitaan suomalaisen musiikkisanaston kehityksen perusteella, millaisia ristiriitoja voi syntyä erikoissanaston luomisessa. Ongelmakenttä jakautuu kolmeen alueeseen: kielenhuoltoon, semantiikan ja morfosemantiikan ongelmiin sekä oppiainekohtaisiin erityispiirteisiin. Koska suomalaisessa musiikinhistoriassa ei ollut systemaattista kielisuunnittelua, monet nimitykset syntyivät spontaanisti teksteissä, ja ennen kaikkea varhaisissa oppikirjoissa luotiin uusia termejä samoille käsitteille. Tämä korostaa sananmuodostuksen haasteita, sillä yleensä käsitteiden nimeämiseen soveltuvat useat eri perussanat ja johtomorfeemit. Muiltakin tieteenaloilta tunnettu periaatteinen ristiriita alkuperäisten suomenkielisten sanojen (tai uudissanojen) suosimisen ja vierasperäisten sanojen mukauttamisen välillä aiheutti myös ongelmia. Yksi alkuperäiskielisten vastineiden ongelmakohta voi olla, että ne eivät ole neutraaleja, kuten termeiltä edellytetään: siirtolainoissa vanhojen musiikkitermien metaforisuus voi tulla esiin. Tämä näkyy esimerkiksi (vanhentuneissa) suomenkielisissä vastineissa käsitteille ”konsonanssi” ja ”dissonanssi”, kuten sulosointu ja epäsointu. Muun muassa näiden ongelmien vuoksi monissa tapauksissa lopulta lainasanat yleistyivät, joten suomalainen musiikkiterminologia on nykyään etymologisesti varsin heterogeenistä. Italian lisäksi saksan kielellä oli suuri merkitys lähde- tai välittäjäkielenä. Artikkelin lopussa käsitellään Ilmari Krohnin muoto-opin termijärjestelmää. Tämä esimerkki osoittaa, miten käsitejärjestelmien

rakentamiseen liittyvät ongelmat ja terminologian luomiseen liittyvät kielelliset haasteet voivat olla päällekkäisiä.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Ahlman, Ferdinand 1865. *Svenskt-finskt lexikon = Ruotsalais-suomalainen sanakirja*. Helsingfors: Finska Litteratur-Sällskapet.
- Almqvist, Aksel 1881. *Yleinen musiikkioppi: kouluja ja yksityisiä varten*. Jyväskylä: Weilin & Göös.
- Almqvist, Aksel 1900: *Yleinen musiikkioppi: kouluja ja yksityisiä varten*. Kolmas painos. Jyväskylä: Weilin & Göös.
- Brodin [Heikinheimo] 1980 = Brodin, Gereon 1980. *Musiikkisanakirja* (Heikinheimo, Seppo, Übers.). Helsinki: Otava.
- Ervola, Kaija 2001. *Musiikkisanakirja: englanti-suomi-englanti = Dictionary of musical terminology: English-Finnish-English*. Helsinki: Finn Lectura.
- Eurén, Gustaf Erik 1860: *Suomalais-ruotsalainen sanakirja = Finsk-svensk ordbok*. Hämeenlinnassa: G.E. Eurén.
- Europaeus, David Emanuel Daniel 1853. *Svenskt-finskt handlexikon = Ruotsalais-suomalainen sanakirja*. Helsingfors: Finska litteratursällskapet.
- Frosterus, Berndt Leonard 1871. *Helposti käsitettävä perustus-tieto kaikenlaiseen soitantoon erinomattain kirkkoveisuun, aivottu pääasiallisesti lukkarein, kansakoulujen ja kirkkoveisua opettelevaisten hyväksi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Frosterus [Höijer] 1877 = Frosterus, Berndt Leonard 1877. *Perustus-tieto soitantoon forte-pianolle, harmoniumille, viululle sekä virsikanteleelle, Steibeltin, Dussekin ja Cramerin opetustavan mukaan, ynnä musiikki-sanakirja* (Höijer, Johan Leonard, Originalautor). Turku: Wilén.
- Ganander, Christfrid 1997 [1787]. *Nytt finskt lexicon*, hrsg. von Liisa Nuutinen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura; Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Godenhjelm, Bernhard Fredrik 1873. *Saksalais-suomalainen sanakirja = Deutsch-finnisches Wörterbuch*. Helsinki: Frenckell.
- Gottlund, Carl Axel 1831. *Otava: eli suomalaisia huvituksia I*. Tukholmissa [Stockholm]: M.G. Lundberg.
- Haapanen, Toivo/Helasvuo, Veikko/Kuusisto, Taneli/Poijärvi, Arvi (Hrsg.) 1948. *Musiikin tietokirja*. Helsinki: Otava.
- Helenius, Carl 1838. *Suomalainen ja ruozalainen sana-kirja = Finsk och svensk samt svensk och finsk ord-bok*. Åbo: Christ. Ludv. Hjelt.
- Kostera, Paul 1991. *Saksalais-suomalais-saksalainen yleiskielen käyttösanakirja ja kielioapas*. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1911–1937. *Musiikin teorian oppijakso 1–5*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914. *Musiikin muodot. Tietosanakirja 6*. Helsinki: Tietosanakirja. 837–842.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppijakso 2: Säveloppi (melodiikka)*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1923. *Musiikin teorian oppijakso 3: Harmoniaoppi*. Porvoo: WSOY.

- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikin teorian oppijakso 5: Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Kukkasela, Daniel Heikki 1857. *Kirkko-veisun neuvoja ja opetuksia, ynnä suomalaisten virtten nuotti-kirjan ja messun sekä virtten luokka-laskun, että virsi-kanteleen ja vioolin soitannos-johdatuksien kanssa*. Turussa: J.W. Lillja.
- Kunelius, Anton 1873. *Alustavia opiperusteita laulannossa = Förberedande lärogrunder i sång*. Oulu: A. Kunelius.
- Laine, Päivi 2007. *Suomi tiellä sivistyskieleksi: suomenkielisen maantieteen sanaston kehittyminen ja kehittäminen 1800-luvulla*. Turku: Turun Yliopisto.
- Laurila, Lepo 1929. *Musiikkisanasto*. Helsinki: Oy. Fazerin Musiikkikaupan kustantama.
- Lobe, Johann Christian 1852. *Katechismus der Musik*. 2. Aufl. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber.
- Lönnrot, Elias 1874. *Suomalais-ruotsalainen sanakirja = Finskt-svenskt lexikon*. Helsingissä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kanawa 1847 = *Hänen Keisarillinen Majesteetinsa ensimmäinen Violoncellisti [...]*.
- Maasalo, Armas 1917. *Koulun musiikkioppi*. Porvoo: WSOY.
- Maasalo, Armas 1928. *Koulun musiikkioppi*. Kuudes, korjattu painos. Porvoo: WSOY.
- Merikanto, Oskar 1923. *Musiikkiopin alkeitten katekismus*. Helsinki: R.E. Westerlund.
- Meurman, Agathon 1877. *Ranskalais-suomalainen sanakirja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- OIMTSK = *Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976–1980*, hrsg. v. Erkki Ala-Könni/Tuula Kaurinkoski/Heidi Granholm. Helsinki: Otava.
- Pietikäinen, Abraham 1899. *Musiikkiopin alkeet, koulunuorisoa ja itseksään oppivia varten*. Jyväskylä: Jyväskylän kirjapainossa.
- Renvall, Gustaf 1826. *Suomalainen Sana-Kirja = Lexicon linguae Finnicae, cum interpretatione duplici, copiosiore latina, brevior germanica*. Aboae: Typis Frenckellianis.
- Roiha, Eino 1941. *Die Symphonien von Jean Sibelius: eine form-analytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ronkainen, Hiskias 1884. *Kansakoulun musiikki- eli lauluoppi*. Turku: G.W. Wilén.
- Ronkainen, Hiskias 1890. *Sointu-oppi*. O.O.: Toimittajan ja J. Mennun kustannuksella.
- Salonius [Lobe] 1881 = Salonius, Paavo 1881. *Musikin katekismus*. Kirjoitti J.C. Lobe. Suomensuomen Paavo Salonius. Hämeenlinnassa: Hämmäläisen osake-yhtiön kirjapainossa.
- Siukonen, Wilho 1922. *Musiikki-oppi: musiikkikouluja, seminaareja ja yksinopiskelijoita varten*. Porvoo: WSOY.
- Tanzberger, Ernst 1943. *Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius (Eine inhalts- und formanalytische Studie)*. Würzburg: Triltsch.
- Törnudd, Aksel 1906. *Vieraskielinen musiikkisanasto*. Helsinki: K.E. Holm.
- Wächter, Heinrich 1865: *Vähäinen käytännöllinen lauluoppi*. Helsingissä: [O.V.].
- Wegelius [Ekman] 1889 = Wegelius, Martin 1889. *Yleisen musiikkiopin alkeet kouluja varten* (Ekman, Emil, Übers.). Helsinki: G.W. Edlund.
- Wegelius [Järnefelt] 1897 = Wegelius, Martin 1897. *Yleinen musiikkioppi ja analyysi. 1. oppijakso* (Järnefelt, Armas, Übers.). Helsinki: G.W. Edlund.

Sekundärliteratur

- A[h]qvist, A[ugust] 1881. Otteita Kotikielen-Seuran keskusteluista. *Valvoja* 1 (4): 93–94.
- Alesaro, Juhani 2015. *The apparition from the forest: a treatise on Satz in the music of Jean Sibelius*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Arntz, Reiner, Picht/Heribert, Mayer/Felix 2014. *Einführung in die Terminologiearbeit*. 7., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage. Hildesheim etc.: Olms.
- Äyräpää, Matti 1885. Alkulause. *Duodecim: lääketieteellinen aikakauskirja* 1 (1): 1–4.
- Beile, Birgit H. 1997. *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken: fachsprachenlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Bockmaier, Claus 2001. *Die instrumentale Gestalt des Taktes: Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik*. Tutzing: Schneider.
- Braccini, Roberto 1992. *Praktisches Wörterbuch der Musik: italienisch, englisch, deutsch, französisch*. Mainz: Schott.
- Dahlhaus, Carl 1955. Die Termini Dur und Moll. *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (4): 280–296.
- Dahlhaus, Carl 2016. Konsonanz-Dissonanz. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel etc.: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15596>
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) 1971–2006. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart [u.a.]: Steiner.
- Gleißner, Ruth-Maria 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum: die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Gréciano, Gertrud 1995: Fachphraseologie. *Rand und Band: Abgrenzung und Verknüpfung als Grundtendenzen des Deutschen*, hrsg. von René Métrich. Tübingen: Narr. 183–196.
- Haapanen, Toivo 1951: Musiikkisanastomme viimeaikaisesta kehityksestä. *Musiikki* 1950/51: 42–43.
- Häkkinen, Kaisa 2004a. *Linnun nimi*. Helsinki: Teos.
- Häkkinen, Kaisa 2004b. *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Häkkinen, Kaisa 2010. Soitinten nimitykset Mikael Agricolan teoksissa. *Virittäjä* 114: 325–347.
- Hela, Martti 1924. *Vanhoin urkujemme vaiheita*. Porvoo: WSOY.
- Itkonen, Terho 1986. Pallistien ongelmatiikkaa. *Virittäjä* 90: 147–148.
- Järvi, Outi/Kallio, Mika/Schröder, Hartmut 1998. Die finnischen Fachsprachen im 20. Jahrhundert und ihre Erforschung: eine Übersicht. *Fachsprachen*. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 14 (2), hrsg. von Lothar Hoffmann/Hartwig Kalverkämper/Herbert Ernst Wiegand. Berlin/Boston: De Gruyter. 1579–1584.
- Jussila, Raimo 1998. *Vanhat sanat: vanhan kirjasuomen ensiesiintymiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karihalme, Oili 1996. *Muotoilun teorian sanaston termistymisen*. Vaasa: Universitas Wasaensis.
- Kielilautakunta 1982. Kielitoimiston [Kielilautakunnan] tiedonantoja, vastauksia ja suosituksia. *Virittäjä* 86: 253–254.
- Klemetti, Heikki 1908. Suomenkielinen musiikkisanasto. *Sävelätär* 3 (4): 37–38.
- Koivisto, Vesa 2005. Monikasvoinen -mä ja suomen agenttipartisiipin tausta. *Elävä kielioppi: suomen infinüittisten rakenteiden dynamiikka*. Suomalaisen Kirjallisuuden

- Seuran toimituksia 1021, hrsg. von Ilona Herlin/Laura Visapää. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kolehmainen, Taru 1981. Musiikista kirjoittavan ongelmia. *Kielikello* (2): 3–9.
- Kolehmainen, Taru 2014a. Apua musiikista kirjoittaville. *Kielikello* (1): 27–31.
- Kolehmainen, Taru 2014b. *Kielenhuollon juurilla: suomen kielen ohjailun historiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koskenniemi, Veikko Antero 1915. Kielellisiä aforismeja. *Virittäjä* 19: 9–11.
- Krohn, Ilmari 1953. Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung. *Acta Musicologica* 25 (1/3): 20–39.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kurkela, Vesa/Rantanen, Saijaleena 2017. Germany as a Cultural Paragon. *Cultural Mediation in Europe, 1800–1950*, hrsg. von Reine Meylaerts/Lieven D’hulst/Tom Verschaffel. Leuven: Leuven University Press. 177–194.
- L[æthén], R[afael] 1882: A. Almqvist. Yleinen musiikkioppi. J.C. Lobe. Musikin katkismus. *Valvoja* 2 (23): 490–492.
- Leino, Pentti 1989. Kirjakieli – puutarha vai kansallisuisto? *Virittäjä* 93: 554–571.
- Mantere, Markus 2017. Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä: Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan. *Musiikki* 47 (1–2): 86–112.
- Moisala, Pirkko/Eerola, Tuomas/Vierimaa, Irma/Länsö, Jaani 2010. Musiikkitieteen, musiikkikasvatuksen ja etnomusikologian oppiaineisiin tehdyt väitöskirjat 1899–2010: Muihin oppiaineisiin tehdyt musiikkiaiheiset väitöskirjat 1697–2010 (valikoima). *Musiikki* 40: 109–130.
- Muikko, Jari/Oramo, Ilkka 2016. Finland. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel etc.: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15381>
- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pajamo, Reijo 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Pajamo, Reijo 1979. Askelosta asteikkoon: piirteitä lehtori E. A. Hagforsin elämästä. *Chorus et psalmus: juhlakirja Harald Andersénille = festschrift till Harald Andersén*, hrsg. von Reijo Pajamo. Helsinki: Sibelius-akatemia. 219–235.
- Pantermöller, Marko 2003. *Zur orthographischen Integration von Fremdwörtern im Finnischen*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Pitkänen, Kaarina 2008. *Suomi kasvitieteen kieleksi: Elias Lönnrot termistön kehittäjänä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pitkänen, Kaarina 2018. Tiedesanaston suomentamista koskevat normit: Eläintaksonomisen sanaston kehittämisestä 1800-luvulla ja 2000-luvulla. *Virittäjä* 122: 523–560.
- Pulkkinen, Paavo 1988. Sellonsoitosta sellismä. *Virittäjä* 92: 563–563.
- Rapola, Martti 1950. Soitin ja sävelmä nimitysten esivaiheita. *Kalevalaseuran vuosikirja* 30: 136–152.
- Rintala, Suvi 2001. *Mitä on musiki? 1800-luvun musiikkiterminologian merkityskenttien analyysiä*. Unveröff. Masterarbeit (pro gradu). Tampereen yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Suomen kielen ja yleisen kielitieteen laitos.

- Roelcke, Thorsten 2018. Die Konstitution terminologischer Systeme in Fachsprachen. *Wortschatz: Theorie, Empirie, Dokumentation: Germanistische Sprachwissenschaft um 2020*, 2. Auflage, hrsg. von Stefan Engelberg/Heidrun Kämper/Petra Storzjohann. Berlin, Boston: De Gruyter. 171–188.
- Schweitzer, Benjamin 2019. *Musikinstrumentenbezeichnungen im Finnischen: Historisch-systematischer Überblick, Varianten und Verstetigung*. Masterarbeit. Universität Greifswald. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:9-0a-000003-2>
- Sirén, Vesa 2010. *Suomalaiset kapellimestarit: Sibeliuksesta Saloseen, Kajanuksesta Franckiin*. Helsinki: Otava.
- Siukonen, Inkeri 1953. *Huomioita musiikkisanaston kehityksestä 1800-luvulla*. Unveröff. Magisterarbeit (pro gradu). Helsingin yliopisto, Suomen kielen laitos.
- Siukonen, Inkeri 1955. Säestää verbin vaiheita 1800-luvulla. *Kalevalaseuran vuosikirja* 35: 296–306.
- SSA = *Suomen sanojen alkuperä: etymologinen sanakirja* 1992, hrsg. von Ulla-Maija Kulonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tarasti, Eero 2020. Ilmari Krohn, musiikkitieteen ensimmäinen professori Suomessa – tieteellinen merkitys, vaikutus ja asema. *Ilmari Krohn: tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*, hrsg. von Markus Mantere/Jorma Hannikainen/Anna Krohn. Helsinki. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 213–234.
- Väisänen, A[rm]as O[tto] 1916. K.A. Gottlund kansansävelmiemme kerääjänä ja tutkijana. *Aika* 10: 382–392.
- Väisänen, A[rm]as O[tto] 1957. Ilmari Krohnin suomenkielinen musiikkisanasto. *Uusi musiikkilehti* 4 (7-8): 15–16.
- VISK = *Iso Suomen kielioppi, verkkoversio* 2004, hrsg. von Auli Hakulinen/Maria Vilkuna/Riitta Korhonen/Vesa Koivisto/Tarja-Riitta Heinonen/Irja Alho. <https://scripta.kotus.fi/visk>
- Wallner, Bo/Bengtsson, Ingmar/Väisänen, Risto 1978. *Muoto. Otavan iso musiikkitietosanakirja*, hrsg. von Erkki Ala-Könni/Tuula Kaurinkoski/Heidi Granholm. Helsinki: Otava. 328–333.
- Wichter, Sigurd 1994. *Experten- und Laienwortschätze: Umriß einer Lexikologie der Vertikalität*. Tübingen: Niemeyer.
- Wiehmayer, Theodor 1917. *Musikalische Rhythmik und Metrik*. Magdeburg: Heinrichshofen.