

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie

herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hartmut Fladt

Werkanalyse und Höranalyse

I Von Weckern, Prokrustesbetten und Elixieren

In einem seiner wunderbar anarchischen frühen Kurzfilme, *The Pawnshop* (Das Pfandhaus), führt Charlie Chaplin vor, wie das Wesen von Analyse und Höranalyse zu definieren sei. Ein Kunde braucht Geld und bringt einen – recht großen – Wecker. Den bewertet Charlie, indem er ihn nach allen Regeln der Kunst analysiert, also in seine Bestandteile auflöst (in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts heißt das »zergliedern«). Chaplins Prinzip ist: Analyse und Werturteil (und das lange vor Carl Dahlhaus!). Charlie bedient sich sogar einiger analytischer Hilfsmittel, die auch heute noch in der Musiktheorie durchaus beliebt sind, nämlich eines überdimensionierten Bohrers und eines Hammers. Das zerlegte Resultat dieser Analyse, so gibt er dem Kunden zu verstehen, ist völlig wertlos. Es tickt nicht mehr richtig. Auf dem Gesicht des Kunden malt sich mehr als nur Erstaunen.

Ja, und dann gibt es allen Ernstes auch noch eine Höranalyse, denn Charlie beugt sich lauschend über den Trümmerhaufen, schüttelt den Kopf, nimmt sogar ein Stethoskop, schüttelt wieder den Kopf, und das höranalytische Resultat ist, dass die radikale Werk-Analyse, also die Uhr-Werk-Analyse, ihrem Gegenstand nicht von Nutzen war.

Die Trümmer werden in den Hut des Kunden geschoben, und, um vielfältige Erkenntnisse reicher, darf der gehen. Sein Erkenntnis-Zuwachs bezieht sich allerdings weniger auf den Gegenstand der Zergliederung, also den Wecker, sondern er ist nun metatheoretisch geschult in methodischen Adäquatheitskriterien und ihren ökonomischen Fundierungen.

Was lernen wir daraus? Als erstes, dass es gut ist, in Situationen wie dieser Chaplin-Filme erzählen zu können. Als zweites, dass der Wecker-Kunde viel über das Wesen und über die Methodik von Analyse und Hör-Analyse erfahren hat. Adäquate Analyse hat etwas mit adäquatem Handwerkszeug zu tun (Bohrer und Holzhammer ja, aber alles zu seiner Zeit), und zu diesem adäquaten Handwerkszeug gehört auch, substantiell, der Kopf des Analysierenden, in dem vielfältiges Wissen über Adäquatheitskriterien

ausgeprägt sein muss. Da es sich bei unseren Weckern zwar auch um Artefakte dreht, aber um solche, die in der Regel von einem emphatischen Kunstbegriff getragen sind, sollten das adäquate Handwerkszeug und das Wissen über Adäquatheitskriterien sowohl systematisch als auch historisch begründet sein.

Das ist schon ein sehr hoher Anspruch – aber: er reicht nicht, denn in der Regel haben gelungene Analysen auch einen künstlerischen Aspekt (eine Art Empathie, die phasenweise einem Nachkomponieren nahe kommen kann). Sie sind daher immer viel mehr als schlichte Analysen, sie zielen auf jeden Fall implizit – bisweilen sogar explizit – auf Interpretationen ihrer Gegenstände. Und diese Interpretationen sind grundsätzlich getragen von einem Bündel von Werturteilen, über die man sich sehr häufig gar nicht mehr Rechenschaft ablegt, und die auf einer schwer entwirrbaren Allianz von methodologischen und ästhetischen Präferenzen beruhen.

Mit den eigenen Präferenzen verantwortlich umgehen, sie sich selbst klar machen, und sie dann offen legen: das ist eine Forderung, die ich immer wieder an mich selbst stelle – besser gesagt, an mich selbst stellen sollte, im Wissen, wie schwer und besonders wie unbequem das oft genug ist. Eine solche intendierte Transparenz (ich bin vorsichtig) könnte ideologische Verhärtungen von einseitigem Systemdenken verhindern.

Es gibt keine voraussetzungslose Analyse, und es gibt keine voraussetzungslose Höranalyse. Es reicht nicht, die Voraussetzungen im zu Analysierenden, also im Erkenntnisgegenstand zu bestimmen – die Voraussetzungen im Analysierenden, also in dem um Erkenntnis Bemühten müssen ebenso rekonstruiert werden, da sie erkenntnisleitend, intentional im umfassendsten Sinne sind. Ein naiver Strukturalismus – Betonung bitte auf naiv – verharret in seiner schlechten Abstraktion im Vorfeld von Erkenntnis.

Ich möchte, immer wieder und sehr eindringlich, warnen; warnen vor Systematiken, die der Illusion von Voraussetzungslosigkeit erliegen, die Geschichtlichkeiten mit all ihren immer auch semantischen Implikationen schlicht ausblenden, Systematiken, die aber auch dazu tendieren, das *principium individuationis* einem platonischen Begriffsrealismus zu opfern. Der mythologische Herr Prokrustes war wissenschaftstheoretisch ein sehr prinzipientreuer, und keine Wirklichkeit konnte ihn schrecken: er fing bekanntlich die vorbeikommenden Reisenden, legte sie auf seine Betten,

und wenn sie kleiner waren, wurden sie entsprechend gestreckt, und wenn sie größer waren, schlug er das störend Überhängende ab. So kann sich ein Weltbild ordnen. Peinlicherweise steckt ein Stück Prokrustes in uns allen, auch in mir. Darum: statt der Tendenz zum folternden Strecken und zum Abhacken im analytisch-interpretatorischen Geschäft nachzugeben, rate ich zum selbstverständlichen Offenlegen der eigenen Prämissen, auch zum offenen Bekennen von Unzulänglichkeiten dieser Prämissen. Wir haben es mit Kunst zu tun, und Kunst kann nie lückenlos »beweisbar« sein; aber wir können Annäherungen vielfältigster Art versuchen.

Analyse-Methoden und Analyse-Systeme, seien sie nun textanalytisch oder höranalytisch intendiert, sind unverzichtbar, und sie sollten dazu da sein, Musik adäquater zu verstehen. Sich verselbstständigende musiktheoretische Systeme aber tendieren dazu, wie Carl Dahlhaus immer wieder beklagt hat, Musik als Fallbeispiel für die eigene Stichhaltigkeit zu beschlagnahmen. Und was mit dem eigenen System nicht koinzidiert oder ihm gar zuwider läuft und es gefährdet, wird – im besten Falle – ignoriert und im schlechtesten Falle als »entartete Musik« bezeichnet – so bei Heinrich Schenker. Wenn Hellmut Federhofer noch in der jüngsten Ausgabe der *Musikforschung* schreibt und rühmt: »Schenker schuf ein in sich widerspruchsfreies System tonaler Harmonik«¹, dann ist das für mich ein sehr, sehr zweifelhaftes Kompliment.

Ich konstatiere Systemzwänge bei Ernő Lendvai, bei Richard Taruskin, bei Roman Vlad; jeder, der einmal etwas intensiver Strawinski oder Bartók analysiert hat, realisiert, dass er mit den genannten Systemen allenfalls kleine Teilgebiete einigermaßen plausibel erfassen kann. Mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit werden Theoretiker zu Alchimisten der Musiktheorie, die den jeweiligen Stein der Weisen gefunden zu haben vermeinen und nun auch selbst fest daran glauben. Der Stein der Weisen – arabisch *El Iksir*: immerhin ist es, wie wir aus der Geschichte wissen, möglich, auf der Suche nach *El Iksir* das Porzellan zu erfinden. Und so haben die Elixiere der Marken Riemann/Neoriemann und Schenker/Post-Schenker, Achsensystem, Goldener Schnitt, diatonischer Serialismus, *pitch-class set theory* etc. viel Porzellan hervorgebracht, das bis zum heutigen Tag gut verwendbar ist – wenn vernünftig damit umgegangen wird.

¹ Federhofer 2006, 249.

II Historizität und der Rumpelstilzchen-Effekt

Doch auch die Flucht in die scheinbar so abgesicherten Termini und Kategorien der Historizität kann zu ideologischer Verhärtung führen – etwa wenn sich ›Geschichtlichkeit‹ darin erschöpft, einfach die Etikettchen des Heinrich Christoph Koch unter ein Mozart-Streichquintett zu kleben. Ich meinerseits bin ja dankbar dafür, dass rhetorisches und interpunktisches Formdenken endlich adäquat gewürdigt werden, und Studierende ihrerseits sind in der Regel dankbar dafür, wenn wir Lehrenden ihnen die Etikettchen liefern, die sie prüfungsrelevant unter die Notentexte kleben können – entscheidend aber ist der verständige Umgang mit den historischen und den später entwickelten erkenntnisrelevanten Kategorien.

Ich konstatiere ein ausgesprochen Magisches Bewusstsein im Umgang mit den geschichtlich überlieferten Kategorien aus der Satzlehre, der musikalischen Rhetorik, der Figurenlehre, der Lehre von den Temperamenten und Affekten, der Melodie- und Formenlehre. Und ich nenne dieses Magische Bewusstsein gern den Rumpelstilzchen-Effekt: Gefahr benannt – Gefahr gebannt.

»Heißest du vielleicht – Kleinterzzykel mit vollständiger Bass-Chromatik und dreigliedrigem parallelismus membrorum der Oberstimmen-Akkordstruktur, bei der jede Stimme die Ganzton-Halbton-Skala ausprägt?« – »Hä?« – »Heißest du vielleicht – Voglerscher Tonkreis?« – »Hm.« (Kopfschütteln) – »Heißest du vielleicht – Teufelsmühle?« – »Das hat dir der Teufel gesagt!«, schrie da das Männlein bzw. das Phänomenlein, zerriss sich in zwei Teile und fuhr hinab in die Erde.

Gefahr benannt – Gefahr gebannt – wenig erkannt. Analyse erschöpft sich häufig darin, mit Markenzeichen wie ›Teufelsmühle‹, Grundabsatz, *heterolepsis*, *fonte*, *monte*, *ponte*, Quintzug, Funktionssymbolen, ›Periode‹ und ›Satz‹, ›entwickelnde Variation‹ (aber nur als Schlagwort) zu operieren, und das war's dann.

Das gilt auch für die Höranalyse: es ist gut möglich (und auch gar nicht sinnlos), ein frühes Haydn-Streichquartett oder einen recht komplexen Sinfoniesatz von C. Ph. E. Bach nach Matthesonschen und Kochschen interpunktischen Kategorien hören und definieren zu lassen. Es muss aber immer klar sein, dass damit nur ein kleiner Ausschnitt aus dem ästhetischen Gesamtgefüge annähernd erfasst ist; und wenn das höranalytische

Ergebnis ist »Paraphrasis aus zweien Perioden mit Punkten, einem Kolon, drei Semikola, einer Handvoll Kommata und einer Emphasis«, dann mag das richtig sein, aber ich weiß absolut nicht, wovon bei dieser Klangrede wirklich die Rede war.

Wichtig ist, die ungeheuerlichen Implikationen der geschichtlichen Präformierung jeglichen musikalischen »Materials« und jeglicher musikalischer »Verfahrensweisen« sich immer wieder drastisch klar zu machen – und dennoch nicht zu vergessen, dass häufig erst spätere Denk- und Analyse-Kategorien in der Lage waren, solche Zusammenhänge zu erkennen und zu verdeutlichen.

Ja, ich will wissen, in welchen Kategorien ein Johann Sebastian Bach gedacht, gefühlt, komponiert hat, ich möchte auch meinen Studierenden vermitteln, wie wichtig es ist, die (kantisch gesprochen) »Bedingungen der Möglichkeit der Entstehung« als hermeneutische Prämisse zu rekonstruieren. Aber ich werde nie die Rezeptionsgeschichte ausblenden können, nie die zahlreichen neuen Erkenntnisse, nie die spezifischen Hörweisen meiner Gegenwart, die sich ja den vielfältigsten und umwegigsten neuen Erfahrungen verdanken.

III Es hört doch jeder nur, was er versteht

Das alte Lied – das alte Leid: selbstverständlich hören wir alle in den Kategorien, die wir kennen, durch die wir präformiert sind.

»Es hört doch jeder nur, was er versteht« – die oft zitierte Goethe-Maxime bleibt wahr. Es hört doch jeder nur, was er versteht – das zeigt unerbittlich die Gefahr des bornierten, engen, dummen Hörens, wenn der vorhandene kategoriale Apparat des Rezipienten mangelhaft ausgeprägt ist. Und implizit steckt in der Reflexion Goethes die Aufforderung, den kategorialen Apparat, das potenzielle Verstehen zu schulen, zu erweitern, reicher zu machen, um ein reicheres Hören erst zu ermöglichen.

Gerade die Parameter der Musik, die in unserer rigoros auf die Schriftlichkeit fixierten Musikkultur oft sehr vernachlässigt werden, können durch die Gehörbildung und die Höranalyse eine neue, besser erneuerte Wertschätzung erfahren – doch all diese Qualitäten dessen, was im Bereich des Erlebens angesiedelt ist, dürfen nie gegen die kognitiven Möglichkeiten des Rezipierens ausgespielt werden (wie dies häufig von

Ideologen nicht nur in der Rock- und Popmusik getan wird). Das lebendig widersprüchliche Mit-, In- und auch Gegeneinander von Kognitivem und Emotivem sollte immer als Einheit erfahrbar sein.

Auch ein körperlicher Nachvollzug ist wichtig zumindest für Unmittelbarkeiten sinnlicher Erkenntnis: das gilt nicht nur für jede rhythmische Bewegung, speziell die tänzerische, sondern ebenso für körperlich-Gestisches, für Mimetisches. Nach-Singen und sogar Nach-Spielen auf einem Instrument ist für mich noch im Vorfeld kognitiver Aneignung angesiedelt, aber zugleich eine substanzielle Art von sinnlichem Erkennen. Wie weit verselbständigt sich unser musiktheoretisches Kategoriensystem von unserer sinnlichen musikalischen Anschauung und wird leer – und wann verselbständigt sich unsere sinnliche Anschauung von kategorialer Bestimmung und Reflexion und wird blind (bzw. taub)?

Nach diesen Paraphrasen und Weiterführungen einiger Gedanken aus meinem Vortrag *Musikhören. Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis*, gehalten auf dem ersten Kongress der GMTH in Dresden 2001,² nun daraus ein Zitat:

Ich höre oft die Forderung nach dem Primat sinnlicher Unmittelbarkeit. Jede Art von musikalischer Sinnlichkeit und Praxis baut auf irgendeiner Form von kategorialer Reflexion und Theorie auf, und wenn sie noch so unentwickelt oder auch unbewusst ist. Aufgabe des Theorieunterrichts und der mit ihm verbundenen Gehörbildung und Höranalyse muss es sein, die Selbstverständlichkeiten durchschaubar zu machen, mit denen man normalerweise an Musik herangeht. Unmittelbarkeit und Spontaneität von Gefühlen sind eine sehr schöne und auch wichtige Sache, aber sie genügen nicht. Man projiziert in das Gehörte seine eigenen gespeicherten und gebündelten Erfahrungen hinein, und das meist unhinterfragt. Man ist an seine Vor-Urteile gekettet, ohne es zu merken. Das hörende Subjekt ist zugleich informationsverarbeitend und informationsschaffend. Jede Hör-Analyse ist gleichzeitig auch eine bewusstseinsgeleitete, bisweilen sogar unbewusste Konstruktion ihres gehörten Gegenstandes. Diese Mechanik ist unvermeidbar, und man muss sie begreifen, um aktiv eingreifend mit ihr umgehen zu können.

Eine der ganz wesentlichen Aufgaben der Einheit von Analyse und Höranalyse ist es immer wieder, das Verhältnis der gehörten Musik zum dahinter liegenden Normengefüge deutlich zu machen. Das Wissen um die Normen ermöglicht erst das Wahrnehmen und das Erkennen von Norm-Überschreitungen oder sogar von Norm-Verletzungen. Jede Überschreitung, jede Verletzung ist ein ästhetisch überaus relevantes Ereignis

² Fladt 2004, 198f.

– wenn ich aber nicht weiß, dass ein Verstoß vorliegt und wogegen verstoßen wird, dann ist mir das Ereignis gleichgültig.

Eng damit verbunden ist eine Teildisziplin von Gehörbildung und Höranalyse, die mir bis jetzt arg vernachlässigt scheint. György Ligeti hat in seinem großartigen, bis heute grundlegenden Form-Vortrag (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X, 1966)³ eindringlich darauf verwiesen, wie normative Funktionen von Formteilen sich selbstverständlich auf die Binnenstruktur und auf die gestische Konstituierung solcher Formteile auswirken. Am Verhalten der Musik selbst, also am Verbund von satztechnischen, syntaktischen, modulatorischen, rhythmisch-motivischen, dynamischen Merkmalen, ist die Formfunktion erkennbar. ›Verhalten‹ der Musik ist eine aussagekräftige Metapher für die Einheit von strukturellen und gestischen Momenten.

Machen Sie das eigentlich barbarische Experiment, führen Sie, kommentarlos und aus dem Zusammenhang gerissen, eine Durchführung Beethovens vor – jeder, der auch nur annähernd mit solcher Musik vertraut ist, wird die spezifischen Merkmale und Prozesse identifizieren und beschreiben können (wenn die eine oder andere harmonische Pointierung nicht erkannt wird, ist das normal und absolut nicht wichtig). Kopfsätze frühklassischer und klassischer Symphonien lassen gern einen ersten charakteristischen Tutti-Lärm als Klangsignal ertönen: Achtung, Beginn des zergliedernden Entwicklungsteils, der in der Regel modulatorisch auf den Quintabsatz der Zieltonart gerichtet ist. Bei einem musikalischen Platoniker wie Anton Bruckner ist die ›Idee‹ des Seitensatzes, nämlich ›Gesangsszene‹ (häufig als Doppel-Gesang in der Schubert-Tradition) auch ohne die Kontexte des jeweiligen Satzes erfahrbar und erkennbar. Die affirmativen Tutti-Bestätigungs-Gesten in Schlussgruppen und besonders Coden können im späten 19. Jahrhundert zu apothetischen Klangfeldern ausgedehnt werden, ohne dass der geschichtlich überlieferte ursprüngliche Sinn damit zerstört würde.

Was ich hier auf die Sonatenhauptsatzform bezogen habe, lässt sich selbstverständlich ebenso an anderen Formtypen der Instrumentalmusik demonstrieren, und auch vokale Gattungen konstituieren spezifische normative Funktionen, etwa von Strophe und Refrain, Introduction, Arioso etc.

³ Ligeti 1966, 23–35.

Wenn ein solches normatives Bedeutungsgefüge konterkariert wird, dann ist dennoch in der Regel die Norm als negierte noch präsent. Und auch die sich oft so individuell-normenlos wöhnende und gerierende Musik des 20. und 21. Jahrhunderts lebt von und in der Dialektik von Erfüllen, Transzendieren und Negieren von Vorgegebenem. (Darüber aber jetzt nicht mehr, zumindest nicht an dieser Stelle.)

IV Das Erstaunen und die zweite Unmittelbarkeit

Jetzt quäle ich Sie wieder mit einer Kategorie aus der Philosophie, diesmal aus der antiken griechischen: es ist das Erstaunen, das sich-Verwundern, *thaumazein*, immer auch mit der Konnotation des Wunderbaren. Das Staunen des Hörerlebnisses, diese Unmittelbarkeit, die wirklich als ein spontan Unmittelbares erscheint – das ist eine Qualität, die in der notwendig distanzierten Textanalyse weitestgehend ausgeschaltet ist. Natürlich wissen wir, wie bereits festgestellt, dass grundsätzlich niemals eine Voraussetzungslosigkeit des ›Erlebnishörens‹ gegeben sein kann. Aber das reale Erleben von scheinbarer Voraussetzungslosigkeit, sozusagen wider besseres Wissen, das Erstaunen über eine Unmittelbarkeit, die sich bei kognitivem Überprüfen dann als ›zweite Unmittelbarkeit‹ im Sinne Hegels herausstellt, das gehört – für mich – zum Wunderbaren jeder Kunst.

Jetzt paraphrasiere ich wiederum meinen Dresdner Vortrag von 2001: ›Erlebnishören‹ ist in der Regel auf der Ebene der unmittelbaren sinnlichen Anschauung angesiedelt, wirkt aber dort immer auch auf eine spezifische Weise Erkenntnis stiftend: ich verstehe grundlegende Emotionen und Charaktere einer Musik aus meinem kulturellen und historischen näheren Umfeld, aber ich verstehe sie – später – adäquater, wenn ich mehr über sie weiß. Ich verstehe kognitiv abstrakte Strukturen, Korrespondenzen, Verläufe eines Musikstücks (aber ich verstehe auch sie später adäquater, wenn ich beispielsweise ihre historischen Voraussetzungen und damit verknüpft die semantischen Qualitäten im jeweiligen Werk rekonstruiert habe).

Vielleicht kann man eine Korrelation aufstellen: je fremder mir eine Musik ist (historisch oder stilistisch oder kulturell), desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass ich beim Rezipieren auf der Ebene des Erlebnishörens bleibe. Die Aufgabe von Theorie muss sein, für das adäquate

– also auch das adäquat hörende – Verstehen von Musik auch einen jeweils spezifischen, nicht dogmatisch fixierten Kategorienapparat bereitzustellen, und die Aufgabe des Theorielehrers und der Theorielehrerin muss es sein, das Bewahrenswerte aller bisherigen Theorie mit dem Ziel eines umfassenden analytisch-höranalytischen Verstehens von Musik zu vermitteln. (Dass ein solches Desiderat immer nur annähernd verwirklicht werden kann, versteht sich von selbst; diese Annäherungen aber sind unverzichtbar.)

Umfassendes Verstehen von Musik heißt: weg von der ersten, spontanen Unmittelbarkeit des Hörens (ohne dabei aber die Qualitäten sinnlicher Erkenntnis und sinnlichen Wissens auszuschalten) – hin zu dem, was mit Hegel als »zweite Unmittelbarkeit« bezeichnet werden könnte, also eine neue und reichere Unmittelbarkeit, die durch Wissen und Erkenntnis hindurchgegangen ist.

V Hör-Bildung

Hör-Analyse wird von Studierenden, die der deutschen Sprache nicht so mächtig sind – also durchaus auch deutschen –, immer gern »Gehör-Analyse« genannt: wir, die Lehrenden, überprüfen also in einem quasi medizinischen Verfahren die Gehöre. Auf dieser Ebene bewegt sich ja auch, genau genommen, oft die Gehör-Bildung. Ich möchte aber nur eher am Rande Gehöre ausbilden. Bilden möchte ich schon, und zwar Menschen, Individuen mit ganz unterschiedlichen Erfahrungen und Empfindungen, und in diesem Falle bevorzuge ich einen ganz altmodischen Bildungsbegriff.

Da ist z.B. von besonders erfreulichen Erfahrungen mit Schulmusik-Studierenden zu berichten, bei denen im Staatsexamen – demnächst Master – bei uns (immer noch) die Höranalyse auch in der Bewertung sehr hoch angesiedelt ist: die Studierenden sollen in der Lage sein, sich einem erklingenden unbekanntem Stück Musik im verbalen Diskurs anzunähern und Erkenntnisse zu formulieren. Das geschieht auf mehreren Ebenen, von der allgemeinen Bestimmung (Epoche, Gattung, stilistische Einordnung, vielleicht KomponistIn, welcher Satz, welcher Formteil) bis hin zur detaillierteren Erfassung von Strukturmerkmalen aller Parameter.

Dafür wird, vorbereitend, solide musikalische Bildung benötigt. Gerade Repertoire-Kenntnisse, an denen, weit verbreitet, eklatanter Mangel herrscht, können in einer kontinuierlichen höranalytischen Ausbildung wunderbar vermittelt werden. Das sollte alle musikalischen Genres, selbstverständlich auch der sogenannten ›U-Musik‹ betreffen. Und wir Lehrenden haben die einmalige Chance, dass diese Kenntnisse nicht abstrakt bleiben: aus Kenntnissen werden, wenn es gut geht, Er-Kenntnisse. Und auch diese Er-Kenntnisse bleiben nicht abstrakt – erlernbar und erfahrbare wird, wie mit Musik, aktiv eingreifend, rational wie emotional, umgegangen werden kann.

Es klingt großspurig, ist aber Resultat lang-, langjähriger Erfahrung: nahezu jede Musik aus jeder Epoche und allen Genres ist – mit fast jeder Gruppe – im Unterricht höranalytisch erfahr- und erfassbar. Und dass die in der Regel angstbesetzten (weil auf Prüfungsstress ausgerichteten) höranalytischen Übungen auch erheblichen Spaß machen können, davon berichten Studierende sehr häufig – allerdings erst nach den Prüfungen.

VI Nicht-angsterzeugende Höranalyse: Exemplarisches von C. Ph. E. Bach
 Von Arnold Schönberg stammt die Unterscheidung der Kategorien »wie es gemacht ist« und »was es ist«. Natürlich war ihm klar, dass beides nicht trennbar ist, doch er polemisierte gegen atomisierte Rezeptionsweisen des »wie es gemacht ist«, sowohl in der Analyse wie in der Höranalyse.

Ich möchte Ähnliches abschließend an einem Beispiel der Exposition des 1. Satzes der Orchestersinfonie in D-Dur Wq 183 von C. Ph. E. Bach verdeutlichen. Wenn ich diese Sinfonie höre, denke ich immer an die Geschichte vom Hegelianer, der in den Zoo geht und zum ersten Male eine Giraffe sieht, den Kopf schüttelt und sagt: Das kann nicht sein.

Das ist eine äußerst manieristische Musik; mit schroffen Kontrasten, mit Kontinuitätsbrüchen, mit Paradoxien; unmittelbarer Ausdruck und Konstruktivität durchdringen sich; geschichtlich fest verankerte Satztechniken und Klangtechniken erscheinen heftig verfremdet durch neue Kontexte.

Erster syntaktischer Ruhepunkt: Quintabsatz in der Tonikaregion. Bis dahin erstreckt sich der ›Hauptsatz‹, der ›Hauptgedanke‹, wie man im späteren 18. Jahrhundert sagte, also der Gedanke, dem alle anderen ›Sätze‹ als formulierte Gedanken neben- oder untergeordnet sind, oder der – in einem ›Zergliederungssatz‹ – entwickelt wird. Schon dieser Hauptsatz ist

verwirrend. Um die Planmäßigkeit der Verwirrung, dieser anscheinenden Unordnung, höranalytisch zu verstehen, reicht es völlig, zunächst einmal kompositorische Prinzipien zu benennen.

Eine angsterzeugende Höranalyse dringt jetzt darauf, sofort ins Detail zu gehen:

- sie fordert, die rhythmischen Komplikationen der insistierenden, sich synkopisch beschleunigenden Tonrepetitionen exakt zu benennen;
- sie möchte die implizite Harmonik der gebrochenen Dreiklänge erfassen lassen, die genauen Stationen der Klimax des Sequenzmodells;
- das frappierende (weil an dieser Position normwidrige) Einmünden ins Tutti, das die zuvor entfaltenen Gedanken dramatisch zuspitzt, bevor es sich in die beruhigende Normalität eines kadenzialen Prozesses auflöst, wird als Ein-Hörübung in die Harmonik von ›Teufelsmühle‹ und Oberstimmchromatik genutzt.

Ich gehe jetzt nicht näher auf den Hauptsatz ein, sondern widme mich der nächsten, an dieser formalen Position wiederum völlig unerwarteten Konstellation: ein Triosatz von Oboen und Fagott hat modulatorische Funktion, führt den Halbschluss der Oberquinttonart herbei.

Das Ohr (das ja eine Metapher für gespeichertes musikalisches Wissen ist) erwartet nun, weil es in der Regel immer noch in den Kategorien von Adolph Bernhard Marx und Erwin Ratz lebt, das kantable Seitenthema, besonders, weil Flöten und Streicher den Triosatz abgelöst und die Erwartung sanfter Süße geweckt haben.

Doch dann, gegen die inszenierte Hörerwartung, wieder ein Paradoxon aus der Ästhetik des Erhabenen: plötzliche Dunkelheit der Moll-Oberquinttonart mit der Geste des großen Faltenwurfs, rauschende barockisierende Quintfallsequenz. Endlich aber, wie schon im Hauptsatz, doch noch eine Normerfüllung: die Entfaltung der Dur-Oberquinttonart in mehreren Nebengedanken. Als sei die nächste Überraschung, die virtuose Tirata-Figur der in rasenden Skalen ausgeterzten Violinen, nicht genug, fügt das Originalgenie Philipp Emanuel noch eine unglaubliche Unisono-Figur an, die chaotisch scheint und mit kühnem Registersprung ins einsame zweigestrichene *a* der Violinen mündet, frappierender Abschluss der Exposition und zugleich Beginn der Durchführung – das Ohr hat den

Beginn der Sinfonie ja noch gespeichert und hört die Analogie, weiß aber, dass wir an dieser formalen Position in der Oberquinte sind.

Fazit: die genretypischen Normen der Exposition eines Kopfsatzes im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts werden erfüllt, aber erscheinen verfremdet durch die extremen Manierismen einer anscheinenden Unordnung der Ästhetik des Erhabenen. Und jetzt möchte ich einen Verdacht äußern: C. Ph. E. Bachs Sinfonie klingt wie eine Umsetzung der für wahr befundenen Kategorien des Artikels »Symphonie« von Johann Abraham Peter Schulz in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* von Sulzer. (Wenn Sie übrigens wissen wollen, wie differenziert der »Perioden«-Begriff im 18. Jahrhundert war, dann lesen Sie bitte zwar auch die entsprechenden musiktheoretischen Ausführungen z.B. bei Mattheson und Koch, primär jedoch sollten Sie den sprachtheoretischen Perioden-Artikel im Sulzer zur Kenntnis nehmen.)

Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und des Erhabenen vorzüglich geschikt. [...] Die Allegros der besten Symphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Sazes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertierende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton [d.h. Tonart] zum anderen, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und fürnemlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. [...] Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine Pindarische Ode in der Poesie ist: es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn.⁴

Literatur

- Federhofer, Hellmut (2006), »Heinrich Schenker und die deutschsprachige Musikwissenschaft« (= *Die Musikforschung* 59.3), Kassel u.a: Bärenreiter.
- Fladt, Hartmut (2004), »Musikhören. Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis«, in: Holtmeier, Ludwig/Michael Polth/Felix Diergarten (Hg.) (2004), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg: Wißner.
- Ligeti, György (1966), o.T., in: *Form in der Neuen Musik*, hg. von Ernst Thomas, (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* X), Mainz: Schott.
- Schulz, Johann Abraham Peter (1771/1774), »Symphonie«, in: Sulzer, Johann Georg (1771/1774), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig: Weidemann.

⁴ Schulz 1771/1774, Bd. 2, 1122.

© 2014 Hartmut Fladt (fladt@aol.com)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Fladt, Hartmut (2014), »Werkanalyse und Höranalyse« [Work Analysis and Aural Analysis], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 219–230. <https://doi.org/10.31751/p.120>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aural analysis; Carl Philipp Emanuel Bach; Höranalyse; Johann Wolfgang von Goethe; metaphors of listening to music; Metaphorik des Musikhörens; second immediacy; system constraint; Systemzwang; zweite Unmittelbarkeit

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014