

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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.

Historisches und systematisches Denken im Musiktheorie-Unterricht heute

VON HUBERT MOßBURGER

Folgender Beitrag bietet Perspektiven einer Vermittlung von systematisch und historisch fundierter Musiktheorie an und stellt ein Modell zu deren unterrichtspraktischer Realisierung für die Satzlehre auf.

Eine Bestandsaufnahme der seit den 1970er Jahren erschienenen Satzlehrebücher zeigt ein diffuses Bild unterschiedlichster, ja gegensätzlichster Ansätze: Einige gehen streng historisch-chronologisch vor, flechten teilweise aber doch anachronistische musiktheoretische Systeme ein;¹ andere greifen – dem herrschenden historistischen Zeitgeist zum Trotz – grundsätzlich und ausschließlich auf vermeintlich bewährte musiktheoretische Systeme zurück und differenzieren historisch nur am Rande;² dann gibt es Satzlehren, die sich – jenseits von Systemen oder historischen Verlaufsschilderungen – monographisch auf einen Zeitabschnitt oder gar einen Komponisten oder nur eine Gattung beschränken;³ schließlich versuchen einige Satzlehren, eine oberflächliche Darstellung in Kauf nehmend, sowohl historisch zu differenzieren, als auch mehrere musiktheoretische Teildisziplinen in sich zu vereinen.⁴ Ob nun primär systematisch oder historisch ausgerichtet: Die konzeptuelle Vielfalt und Gegensätzlichkeit – aber auch die innere Widersprüchlichkeit – mancher Satzlehren spiegeln ein Problem: den Konflikt zwischen Systematik und Historie. Weder ist es bislang gelungen, Geschichte in musiktheoretischen Systemen angemessen zu berücksichtigen, noch Systeme in eine historische Satzlehre sinnvoll zu integrieren. Beide Denkweisen scheinen sich in bezug auf ihre Vermittlung gegenseitig auszuschließen: Der Reduzierung der musikalischen Wirklichkeit auf einen gemeinsamen Nenner oder auf ein einfaches Gesetz steht die Differenzierung der einzelnen musikalischen Erscheinungen gegenüber.

*

Der Zwiespalt zwischen Geschichte und theoretischem System ist nicht erst ein Problem des 20. Jahrhunderts. Spielte noch bei Johann Joseph Fux Geschichte als bloße

1 Vgl. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976.

2 Vgl. Thomas Krämer, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden 1991.

3 Vgl. Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Rheinkassel 1997; Hans-Jürgen Knipphals/Dirk Möller, *Johann Sebastian Bach: Der Choralatz. Ein Lehrwerk*, Wolfenbüttel 1995.

4 Roswitha Schlötterer-Traimer, *Musik und musikalischer Satz. Ein Leitfaden zum Verstehen und Setzen von Musik*, Regensburg 1991.

Modeerscheinung eine akzidentielle und periphere Rolle,⁵ so geriet die Musiktheorie im neunzehnten Jahrhundert mit dem aufkommenden Historismus in Widerspruch. Versuche, zwischen System und Geschichte zu vermitteln, wie der geschichtsphilosophische Ansatz bei Adolf Bernhard Marx oder die teleologische Sichtweise Hugo Riemanns, für die sich das unveränderliche Wesen der Musik als Entdeckungsgeschichte darstellte, scheiterten am Festhalten der Vorstellung vom natürlichen Wesen des Systems, für das überzeitliche Gültigkeit jenseits der Geschichte beansprucht wurde. Dieser Geltungsanspruch wurde schließlich in der Ablösung der Systeme durch den kontinuierlich an Einfluß gewinnenden Historismus vollends aufgegeben. Nietzsches Polemik gegen die Systemphilosophie und Diltheys Forderung nach einem von den »Spinneweben dogmatischen Denkens« befreiten Zugang zu den geistigen Schöpfungen in ihrer Besonderheit und ihrer Geschichtlichkeit wirkten in der Philosophie entscheidend an der Wende vom systematischen zum historischen Denken mit. Theodor W. Adorno erklärte endlich das musikalische Material für »durch und durch geschichtlich« und setzte damit die für die Musiktheorie grundlegende Kategorie des Tonsystems außer Kraft.⁶

Die Absage an das System führte darüber hinaus zu einem Methodenwechsel in der Musiktheorie: Der Universalanspruch einer normativen Disziplin wurde zugunsten der individuellen Werkanalyse aufgegeben. Das einzelne Werk sollte nunmehr in seiner geschichtlichen Bedingtheit untersucht und nicht mehr an einer a priori gegebenen Regelpoetik gemessen werden. Die Ablösung von der dogmatischen Theorie durch die individualisierende Analyse findet dann ab etwa den 1970er Jahren Eingang in die Lehrbücher.⁷

*

Die beschriebene Entwicklung brachte jedoch nicht die erhoffte Lösung des Widerspruchs zwischen Systematik und Historie und führte statt dessen zu einer einseitigen Verlagerung des Problems: Der rigorose Umschwung vom System zur Geschichte entlastete die Musiktheorie zwar von den Fesseln dogmatischen Denkens, stellte sie aber auch vor neue Probleme: Die Zersplitterung der Musiktheorie in eine Aneinanderreihung von Einzelfällen bildet die Kehrseite historisch differenzierter Werkbeurteilung. Hält man jedoch die unbestreitbaren Vorteile systematischen Denkens und

5 Fux unterschied zwei Schichten der Komposition: das unantastbare, natürliche Fundament des »reinen Satzes«, das als grundlegende Voraussetzung bzw. als Hintergrund auch im »freien Satz« fühlbar bleiben muß, und einen geschichtlichen Überbau, der Veränderungen unterworfen ist. Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie und das Prinzip einer historischen Dogmatik*, in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), Darmstadt 1989, S. 257 f.

6 Vgl. dazu Helga de la Motte-Haber/Peter Nitsche, *Begründungen musiktheoretischer Systeme*, in: Dahlhaus/de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10), Laaber 1982, S. 78; Dahlhaus, *Instanzen musiktheoretischen Denkens*, in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), Darmstadt 1984, S. 63.

7 Zur Frage nach einer historischen (quellenbezogenen) oder aktualisierenden Analyse und ihrer Terminologie vgl. die von Clemens Kühn ausgelöste Diskussion *Mit den Augen von früher?*, *Musiktheorie* 14, Nr. 4 (1999) S. 365-369; *Musiktheorie* 15, Nr. 1 (2000), S. 81-89; a. a. O., Nr. 2, S. 179-182; a. a. O., Nr. 3, S. 273-279.

musiktheoretischer Systeme dagegen, so könnte sich das einseitig historische Gefälle zugunsten einer sich gegenseitig stützenden diachronen und synchronen Betrachtung ausbalancieren. Aus der zunehmenden Komplexität und Anhäufung geschichtlicher Fakten durch den Historismus erwächst das Bedürfnis nach Überschaubarkeit, die das Erkennen des Sprachlich-Normativen ermöglicht.⁸ Systeme wirken orientierend, sie bieten eine Folie, vor deren normativem Hintergrund Abweichungen von gemeinsamen Sprachschichten und Besonderheiten deutlich werden.⁹ Auf Systeme, deren Aufgabe in der Reduktion (unüberschaubarer) Komplexität einerseits und in der Zusammenschau diachroner Einzelmomente zu einem synchronen Funktionszusammenhang andererseits liegt, kann Musiktheorie auch in Zukunft nicht verzichten.

Die Kluft zwischen historischer Differenzierung und systematischer Integration, die in der Musiktheorie einstweilen bestehen bleibt, könnte durch die Preisgabe starrer, heute nicht mehr aufrechtzuerhaltender Extrempositionen überwunden werden. Aus der Perspektive der Systeme betrachtet würde dies erstens die Aufgabe ihres Universalanspruches im Bewußtsein ihrer geschichtlich begrenzten Geltung als eine Art »Dogmatik von Epochenstilen«¹⁰ bedeuten, zweitens die Umdeutung hermetischer musiktheoretischer Systeme zu idealtypischen Konstruktionen veranlassen, die einen pragmatisch-heuristischen Zweck erfüllen,¹¹ drittens das Bewußtsein für die geschichtliche Bedingtheit und Prägung der Systeme schärfen und viertens die Frage nach der Relevanz musiktheoretischer Systeme aufwerfen, die bei der häufigen Koexistenz heterogener Traditionen einen inadäquaten Systemzwang durch einen systematischen Methodenelektizismus vermeiden hilft.¹² Daneben wäre zu fragen, ob ein System a priori als vorgefertigtes Anwendungsschema verfügbar ist oder ob es sich nicht selbst aus dem jeweiligen konkreten Satzzusammenhang heraus konstituiert, wie es beispielsweise bei der Tonalität der Fall ist, die »kein statisches Beziehungsgefüge, sondern ein Prinzip der Form in der Zeit«¹³ ist.

8 In jüngster Zeit wird von verschiedenen Autoren wieder die einem größeren Zeitabschnitt zugrundeliegende gemeinsame musikalische Sprache betont: Vgl. Christian Möllers, *Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit*, Üben und Musizieren, 2/VI 1989, S. 73-85; Kühn, *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*, Kassel 1998, S. 235 ff.

9 Wobei zu fragen ist, ob bei Abweichungen vom System auch tatsächlich eine *musikalische* Besonderheit vorliegt oder ob das System selbst an seine Grenzen stößt bzw. in Erklärungsnot gerät. Zu beachten ist auch, daß – erstens – musikalische Phänomene geschichtlich verschiedenen Ursprungs in einem System zu etwas anderem werden, als sie ursprünglich waren, und daß – zweitens – oftmals aus Systemzwang eine Selektion der musikalischen Fakten stattfindet, die eventuelle Widersprüche zwischen Theorie und Geschichte glätten soll.

10 Dahlhaus, *Wissenschaftscharakter* (Anm. 5), S. 260. Für Dahlhaus ist es »das Ziel jeder Dogmatik ... zwischen historischer Triftigkeit und systematischer Geschlossenheit zu vermitteln« (a. a. O.).

11 Beispielsweise könnte dies mit Hugo Riemanns normativem Grundschema der Achttaktperiode geschehen, die, als idealtypische Rekonstruktion, »ein Drittes zwischen der Annahme (ist), daß eine Gruppe von fünf Takten im realen Kompositionsprozeß durch Dehnung von halben zu ganzen Takten – also durch einen bewußten Kunstgriff – entstanden sei, und der Behauptung, die Gruppe stelle eine unreduzierbare syntaktische Struktur »sui generis« dar« (Dahlhaus, *Der Übergang ins zwanzigste Jahrhundert*, in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* [Anm. 5], S. 264). Der Idealtypus stellt also eine zwischen den Extremen des »normativen Grundschemas« der Regelpoetik und der unreduzierbaren Originalitätsidee (im Sinne eines emphatischen Werkbegriffs) vermittelnde Kategorie dar.

12 Die Vorstellung, einem Musikstück liege ein einziges Satzprinzip zugrunde, ist eine unter Systemzwang stehende Fiktion.

13 Michael Polth, *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel 2000, S. 33.

Aus geschichtlicher Perspektive ergibt sich eine Annäherung an systematisches Denken, wenn Geschichte nicht nur als bloße Folge von Ereignisketten, sondern auch als Kontinuität begriffen wird, welche die tragende Idee des Bleibenden, Unveränderlichen mit der Musiktheorie teilt. Und in dem Begriff der Strukturgeschichte findet sich die Möglichkeit, zwischen dem Funktionszusammenhang von gleichzeitig Bestehendem und der Kontingenz fortlaufender Ereignisse zu vermitteln.¹⁴ Kurz gesagt: Eine Vermittlung systematischer und historischer Ansätze ist möglich, wenn es gelingt, die Geschichtlichkeit musiktheoretischer Systeme und die Systemhaftigkeit von Geschichte gleichermaßen zu berücksichtigen.

*

Wie ließe sich aber eine systematisch und historisch vermittelte Musiktheorie unterrichtspraktisch realisieren? Aus der Vielfalt der didaktischen Probleme sei eines herausgegriffen: die chronologische Trennung in systematische Elementarlehre und in historische Satzlehre. Auf der einen Seite steht ein musiktheoretisches System im Vordergrund, das durch Analysen und Satzübungen exemplifiziert wird: Musik erscheint so als Demonstrationsobjekt des Systems. Auf der anderen Seite rückt ein bestimmter Komponist oder ein Zeitstil in den Mittelpunkt, der durch Stilkopien nachgeahmt wird. Ersteres erscheint als allgemeine Propädeutik des Zweiten und somit unumkehrbar. Die Stilkopie als eine im Zentrum eines modernen, historisch differenzierenden Theorieunterrichts stehende Satzübung ist zu komplex, als daß mit ihr begonnen werden könnte. Die Folge ist die Verbannung der Stilkopie in aufbauende Spezialkurse, meist nur für besonders prädestinierte Studiengänge. Hinzu kommt die Frage, inwieweit und ob überhaupt eine systematische Propädeutik in späteren Stilkopieübungen aufgeht. Zwei Aspekte mögen eine Lösung dieses Problems andeuten:

Erstens sollte an die Stelle eines erstarrten musiktheoretischen Systems ein System von Stil- und Strukturmerkmalen einer Epoche oder eines Komponisten treten. Damit ist nicht die Flucht vor Systemen in eine reine analytische Empirik gemeint, die von Werk zu Werk das jeweils Besondere, Individuelle und Einmalige hervorhebt. Vielmehr impliziert der Stilbegriff, der sich als die Summe aller konstant auftretenden musikalischen Formung definiert, selbst systematisches Denken. Er zeigt weniger eine geschichtlich fortlaufende Entwicklung als einen historischen Zustand, in dem sich bestimmte Satzmerkmale zu einem lehrbaren System von Satzregeln zusammenschließen. Die Konfiguration satztechnischer Momente eines Zeitabschnitts oder eines Komponisten zu einem System zusammenhängender Funktionen kann beispielsweise

¹⁴ Zum Begriff »Strukturgeschichte« vgl. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 206 ff.; ders., *Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte*, in: Dahlhaus/de la Motte, *Systematische Musikwissenschaft* (Anm. 6), S. 40 ff. Als Beispiel einer systematisch und historisch vermittelten Harmonielehre führt Dahlhaus Ernst Kurths *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'* von 1920 an, der es – »jedoch nur um den Preis einer rigorosen Selektion der Phänomene« – »widerspruchslos gelingt, aus ein- und demselben Prinzip, dem der Leitton tendenz, Anfang und Ende einer »erzählbaren Geschichte« abzuleiten« (nämlich sowohl »die Grundlegung der Tonalität« als auch »die Auflösung des Systems«, a. a. O., S. 43).

in bezug auf die Harmonik nach Form-, Gattungs- und Ausdruckstypen¹⁵ erfolgen. Die Bereitstellung kontextuell und stilgeschichtlich differenzierter Satzmodelle und Topoi bietet ohne Umwege über musiktheoretische Dogmen einen direkten Zugang zur Stilübung. Gleichzeitig handelt es sich um elementare musikalische Formeln, die, nahe genug an realer Musik, die Kluft nicht nur zwischen systematischem und historischem Denken überbrücken helfen, sondern auch zwischen propädeutischem Zulieferdienst und fortgeschrittener Anwendung. Läßt eine solche Aneignung eines Systems von Stilmerkmalen die strikt chronologische Zuweisung eines Unterrichts nach musiktheoretischen Systemen im Grundstudium einerseits und einer historischen Satzlehre im Aufbaustudium zwar überflüssig erscheinen, so bleibt dennoch die Frage, wie und wann die komplexere Arbeit mit Stilkopien aufgenommen werden kann.

So sollte zweitens der Übergang in die Stilkopie mit der Erarbeitung von Stilmerkmalen so verzahnt sein, daß die rigide Formel vom »zuerst Buchstabieren, dann Komponieren (richtiger) Musik« schon im Ansatz hinfällig wird. Die didaktische Grundidee einer sich von Anfang an am konkreten musikalischen Gegenstand orientierenden Satzarbeit ist die Reduktion der musikalischen Substanz eines Originalsatzes mittels eines immer weiter ausgedehnten Lückentextes bis auf ein zuletzt vorgegebenes Incipit. Es lassen sich folgende Stadien einer solchen Methode des Leerstellentextes mit progressiv steigendem Schwierigkeitsgrad als Satzaufgaben formulieren:

1. Erlernte Satzmodelle (satztechnische Formeln und Topoi wie z. B. Sequenzen oder Fauxbourdon) werden in einen gegebenen formalen Zusammenhang einfügt und ergänzt.
2. Eine fragmentarische Melodie wird nach einem bestimmten syntaktischen Schema fortgeführt (z. B. in Form einer Nachsatz-Ergänzung oder durch Entwicklung einer Fortspinnung eines gegebenen Vordersatzes, die in einen Epilog mündet).
3. Ein vom Original abstrahierter Gerüstsatz wird in verschiedene (rhythmische) Grade diminuiert.
4. Einer gegebenen Melodiestimme wird eine begleitende Stimme hinzugefügt (z. B. in Form einer Choral-cantus-firmus-Bearbeitung oder einer Unterstimmenbegleitung zu einem Tanzsatz).
5. Verschiedene Satztechniken wie doppelter Kontrapunkt, Imitation oder Kanon werden anhand einer gegebenen Originalstimme angewendet.
6. Längere Abschnitte werden mit oder ohne Hinweise und Vorgaben ergänzt.

15 Formtypen meint die Systematisierung von Stilelementen nach ihrer Formfunktion von eröffnenden, mittleren und schließenden Sektionen. Gattungstypen sind beispielsweise rezitativische, sinfonische oder kammermusikalische Harmonietypen (vgl. dazu Dahlhaus, *Harmonie und Harmonietypen*, Studium Generale 19, Nr. 1 (1966), S. 51-58). Mit Ausdruckstypen sind klangqualitative Momente in Verbindung mit ihrer ästhetischen Wirkung gemeint. Hierzu bilden in bezug auf einen Akkord Kategorien wie Funktion (tonale Stellung), Progression, Stimmführung, Sonanzgrad, Lage, Stellung, Dichte, Register, Farbe, Dynamik und rhythmisch-metrisches Gewicht ein Bewertungssystem. Welche hermeneutischen Implikationen solche harmonischen Ausdruckstypen beinhalten können, habe ich in meiner Dissertation über die ›Poetische Harmonik‹ in der Musik Robert Schumanns erörtert (erscheint 2003 als Bd. 9 der Reihe Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hg. v. Detlef Altenburg).

7. Aus einem Incipit wird ein ganzes Stück entwickelt (z. B. ein Menuett, eine Passacaglia oder eine Invention).

Zwischen die einzelnen Stufen können immer wieder Satzübungen mit Abweichungen vom Original eingestreut werden. Mögliche Aufgabenstellungen dazu sind:

1. Eine gegebene Fehlerversion korrigieren.
2. Reduktion einer besonders originellen Lösung auf ihren normativen Hintergrund.
3. Umgekehrt: zu einer vorgegebenen normierten Fassung eine originelle Lösung finden.
4. Für ein kompositorisches Problem durch Umkomponieren alternative Lösungen finden (um die Frage »Warum gerade so?« in bezug auf das Original beantworten zu können).

Die Abweichungsübungen schärfen sowohl den analytischen Blick für das Original als auch das Verständnis für Komposition als »Inbegriff von Möglichkeiten«.¹⁶

Bei allen Satzübungen kann nicht nur die Anzahl der Lücken, sondern auch der Genauigkeitsgrad der Aufgabenstellungen variiert werden. Aufgaben, die auf das Original hinlenken, können gleichsam voranalytisierte Hinweise enthalten, die einerseits präzise Angaben bezüglich der entsprechenden Lücken machen, andererseits nur pauschale Aspekte anführen, deren formale Zuordnung selbständig zu bewerkstelligen ist.

Der zweite Satz aus der zweiten Suite F-Dur für Klavier von Georg Friedrich Händel möge als Beispiel einen dieser Aufgabentypen veranschaulichen: Zunächst der zu bearbeitende Lückentext (Bsp.1), anschließend zum Vergleich der vollständige Satz Händels (Bsp.2).

The image displays a musical score for the second movement of the second suite in F major for keyboard by George Frideric Handel. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system shows a gap in the music, indicated by a large '3' above the treble staff, followed by the complete original score for comparison.

¹⁶ Dahlhaus, *Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik*, Neue Zeitschrift für Musik 130 (1969), S. 21.

6

9

F d G e a F

12

Detailed description: This musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 6-8) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 9-11) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Below the bass clef of the second system, the letters 'F d G e a F' are printed, indicating a missing text line. The third system (measures 12-14) continues the piano piece with a treble clef and a bass clef.

Bsp. 1, Lückentext als Satzaufgabe.

Allegro

Detailed description: This musical score is marked 'Allegro' and consists of three systems of piano music. The first system (measures 1-2) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 3-5) continues the piano piece with a treble clef and a bass clef. The third system (measures 6-8) continues the piano piece with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Bsp. 2, G. F. Händel, II. Suite F-Dur, 2. Satz, Allegro, T. 1-14

Der vorliegende Lückentext zeigt ein mittleres Reduktionsstadium und gehört zum Aufgabentyp mit genauen, den einzelnen Stellen zugeordneten Anweisungen. Das Ziel dieser Übung besteht in der schrittweisen Erarbeitung des barocken Klaviersatztypus »Sechzehntel der rechten Hand gegen Achtel der linken Hand«. Die elf zu ergänzenden Stellen werden in der Aufgaben-Reihenfolge weniger chronologisch als nach Schwierigkeitsgrad geordnet. Daher soll zunächst die Oberstimme (unter Berücksichtigung der Unterstimme) nach den gegebenen Gerüsttönen diminuiert und danach die Unterstimme als Kontrapunkt dazu entworfen werden. Vorauszusetzende satztechnische Fähigkeiten sind Vertrautheit mit Sequenztechnik, Diminutionstechnik, latenter Mehrstimmigkeit, einfacher Kadenzharmonik und mit dem zweistimmigen Satzmodell der Parallelführung mit oder ohne Liegestimme. Lernziel ist die formbezogene Anwendung der erlernten Satztechniken an einem konkreten musikalischen Werk. Die analytische Vergleichsmöglichkeit mit dem Original verspricht zudem Einsichten in die stilistischen Eigenheiten und originellen Lösungen Händels. Die gewonnenen Satzerfahrungen können jedoch individuell differieren. Daher sollte jeder Schüler für sich im Anschluß an die Satzarbeit neben den allgemeinen auch die ganz persönlichen Erkenntnisse der satztechnischen Problemstellungen festhalten.

Zu den Aufgaben im einzelnen (an jede Aufgabe schließt sich nach dem Ausrufezeichen jeweils ein Lehrer-Kommentar und der Vergleich mit Händel an):

- Aufgabe 1: Oberstimme in Takt 9 f. als Sequenz unter Berücksichtigung der basse fondamentale fortführen! Aus dieser ergibt sich eine in Sekunden anstei-

gende Sequenzierung des Modells, das im dritten Glied zugunsten eines besseren Anschlusses zum gegebenen vierten Glied abgeändert werden muß. Verblüffende Lösung Händels: Durch einen Nonensprung aufwärts nähert er sich dem vierten Sequenzglied von oben (vgl. auch Takt 13).

- Aufgabe 2: Diminution der (auf Achtel reduzierten) Oberstimme in Takt 3 f. zu durchlaufenden Sechzehntel! Um eine einheitliche Figuration zu gewährleisten, sollte auf bereits vorhandene Modelle zurückgegriffen werden. Händel führt die Figur ein, die in Takt 9 als Sequenzmodell gedient hat.
- Aufgabe 3: Die gegebenen Gerüsttöne in Takt 8 und Takt 11 f. als latente Zweistimmigkeit mit Liegestimme zu Sechzehnteln diminuieren! Hier bietet sich das Modell in Takt 1 (Zählzeit 1) an. In Takt 8 wird die figurierte Liegestimme c^1 (C-Dur-Harmonie) und in Takt 11 f. g^1 (G^7 -Harmonie) sein. In Takt 8 (Zählzeit 4) und in Takt 12 (ab Zählzeit zwei) wird die Liegestimme von der führenden Melodiestimme unterwandert.
- Aufgabe 4: Nach Analyse des harmonischen Ablaufs des Gerüstsatzes in Takt 6 f. die Oberstimme zunächst zu Vierteln, dann zu Achteln und schließlich zu Sechzehnteln diminuieren! Hier kann wieder zugunsten der figurativen Einheit des Stücks auf bereits Vorhandenes zurückgegriffen werden. Händel transponiert in Takt 6 die erste Hälfte von Takt 2 nach C-Dur und übernimmt in Takt 7 die bereits aus den Takten 3 f. und 9 f. bekannte Motivik.
- Aufgabe 5: In Takt 1 f. Anwendung des Satzmodells der zweistimmigen Parallelführung mit Liegestimme durch Austerzen (oder Sexten?) des jeweils ersten und dritten Sechzehntels in Achtelnoten der Unterstimme! Was ist an dem Ergebnis unbefriedigend? Händels Lösung ist ebenso einfach wie verblüffend: Einerseits weicht er von dem konsequenten Austerzen nur in zwei Fällen ab: Das zweite Achtel in Takt 1 und das sechste Achtel in Takt 2 sind als dissonante Zusammenklänge harmonisch legitimiert (im ersten Fall als Dreiklangsbrechung mit Wechselnote in der Oberstimme und im zweiten Fall als Durchgangsnote in der Unterstimme). Andererseits erschließt Händel sich durch den Oktavlagenwechsel im ersten Takt zwei unterschiedliche Register. Durch diese beiden Techniken erhöht Händel sowohl die melodische als auch die klangliche Wirkung.
- Aufgabe 6: Diminution der in der Unterstimme von Takt 3 f. gegebenen Viertel zu Achteln! Der gegebene Gerüstsatz zeigt die für die Generalbaßpraxis typische Technik des Austauschs von Grundton und Terzton in der Folge Grundakkord-Sextakkord. Der eindeutig formulierte Kadenzablauf legt eine harmonische Figuration nahe. Händels Baß zeigt eine motivische Analogie zwischen den ersten Takthälften der Takte 3 und 4 sowie eine Abweichung von der harmonischen Figuration durch die in Unter- und Oberstimme abspringende Wechselnotenbildung (a und a^1).
- Aufgabe 7: Den Baß in Takt 5 in latenter Zweistimmigkeit mit jeweiligem Sekundgang anlegen: die untere Linie auf Halbeebene, die obere Linie auf »nachschiebender« Viertelebene und die Achtel mit jeweiligem Sekund-

anschluß! Händels Idee zeigt einen vom f bis zum c bzw. c^1 sich in Gegenbewegung auffächernden Sekundgang, der als absteigender Baß-Tetrachord ein häufiges Oberquint-Modulationsmodell darstellt.

- Aufgabe 8: Austerzen der Oberstimme zunächst in Vierteln, dann Achtel-Diminution der Unterstimme in Takt 8! Händels Diminution des Satzmodells der Parallelführung mit Liegestimme zeigt die häufig angewandte Technik der Oktavbrechung in der ersten Takthälfte, während die zweite das d diesmal nicht – wie in Takt 2 – als Durchgangs-, sondern als Wechselnote behandelt und schließlich nochmals zum Grundton des C-Dur figurierenden Takts zurückgreift.
- Aufgabe 9: Achtelfiguration der Unterstimme in Takt 9 f. des in Buchstaben angegebenen »basse fondamentale«! Bei Händel scheint sich eine gebrochene Sextakkordkette nach oben zu schrauben (motivisches Anknüpfen an die Unterstimme von Takt 1). In Wirklichkeit handelt es sich aber um einen synkopierten Fauxbourdonsatz mit der Intervallfolge Quinte (immer in der Oberstimme) und Sexte.
- Aufgabe 10: Von Takt 10 (Zählzeit 3) bis Takt 12 achtelweise akkordisch zu figurierender Dominantorgelpunkt! In Händels Stück erhält die bislang mehr oder weniger deutlich formulierte Generalbaßfigur mit einem auftaktigen Achtel zu einer Vierergruppe von Achteln hier erstmals ihre motivische Prägnanz. Ihr viermaliges Erscheinen, durch Achtelpausen und längere Schlußnoten voneinander getrennt, läßt zudem das Ende des Satzes ahnen.
- Aufgabe 11: Die letzten beiden Takte sind als zweifache, jedoch unterschiedliche Kadenzierung zu setzen! In Takt 13 »flieht« Händel die perfekte Kadenz durch einen Trugschluß, durch den er genügend Raum für ein nicht allzu plötzliches Ende schafft.

*

Die Idee, ein Gerüst aufzustellen, das schrittweise wieder abgebaut wird, ein Gerüst, das gleichzeitig ein historisches Kunstwerk darstellt, an dem sich die ganze Satzarbeit ausrichtet und orientiert, erscheint als ein allzu wörtlich genommener Vorgang des Kopierens eines Stils bzw. einer Komposition. Der Vorwurf eines allzu gelenkten, unkreativen Verfahrens, bei dem am Schluß doch nur des Meisters Hand entscheidet, ist jedoch aus folgenden Gründen unberechtigt: Erstens geht es bei dieser Art von Satzübung nicht um Kompositionsunterricht, sondern um ein durch eigene Satzarbeit am Kunstwerk zu erlangendes tieferes Verständnis eines Stils bzw. einer Komposition. Zweitens wird der zu kopierende Stil eines Stückes von Händel von der Regelpoetik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und nicht von der späteren Original- und Genieästhetik getragen: Eine Tatsache, die eine Nachahmung als »Stilkopie« im wörtlichen Sinne legitimiert. Drittens kann auch die eigene, vom Original abweichende Satzarbeit als »Tonsatz« eigenen Rechts anerkannt werden, wenn sie in sich stimmig und stilistisch einwandfrei ist. Viertens ist der kreative Anteil bei weitem höher als bei

einer unter Systemzwang stehenden Arbeit. Zudem steigert sich das Ausmaß an Kreativität im Laufe der schrittweisen Reduktion der Originalvorlage. Lenkung und Kreation verhalten sich zueinander reziprok.

Die vorgestellte Satzübung der direkten Anlehnung an den konkreten musikalischen Gegenstand und dessen gradueller Reduktion ermöglicht nicht nur die Überwindung der üblichen chronologischen Trennung von systematischer Elementarlehre und historischer Satzlehre; in ihr sind auch – implizit oder explizit – systematische und historische Denkweisen vereint. Erstens schwingen in der Satzarbeit – mehr oder weniger unausgesprochen – zumindest vier musiktheoretische Systeme oder Lehrmethoden mit: Die Diminutionübungen auf verschiedenen rhythmischen Ebenen (Proportionen) erscheinen als angewandte Gattungslehre des Fuxschen *Gradus ad parnassum*.¹⁷ Die Unterscheidung der stufenweise aufwärts führenden melodischen Sequenz in Takt 9 f. von der harmonischen Sequenz, die durch den eingeschobenen Terzschrift ein bekanntes »Basse fondamentale«-Modell ergibt, entstammt dem Denken Jean-Philippe Rameaus. Die an einigen Stellen deutlich hervortretende Kadenzharmonik in ihrer kontrapunktischen Ausformung sowie die für Händels Stil relevante Tatsache eines gegenüber Johann Sebastian Bach selektiven Akkordvorrats wird am adäquatesten durch Hugo Riemanns Funktionstheorie erfaßt. Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers schließlich ist in der Methode spürbar, die Linienzüge des Mittelgrundes als substantiellen Gerüstsatz der vorgestellten Lückentext-Reduktionsmethode dienstbar zu machen. Die Tatsache, daß selten ein einziges Prinzip den musikalischen Satz konstituiert, sondern meist mehrere neben- und miteinander wirken, legt eine heuristische und eklektizistische Verwendung verschiedener musiktheoretischer Systeme nahe. Als ebenso sinnvoll erweist sich die Verschmelzung der musiktheoretischen Teildisziplinen Kontrapunkt und Harmonielehre, die sich in ihren Begründungsfunktionen wechselseitig bedingen.¹⁸ Obwohl die Satzarbeit vielfältiges systematisches Gedankengut impliziert, muß dieses nicht explizit – gleichsam als Stoff für sich – behandelt werden. Systematische Voraussetzungen und historische Satzarbeit fallen vielmehr zeitlich zusammen.

Zweitens wird für die Satzarbeit explizit ein System von Stilmerkmalen bereitgestellt, das zwar für die gesamte dur-moll-tonale Epoche Gültigkeit besitzt, deren Elemente sich jedoch in Wechselwirkung untereinander zu einer einmaligen Individualität ausformen. Dieses sich erst im Funktionszusammenhang der Satzmomente gene-

17 Fux betrachtete zwar den reinen Satz nach dem Palestrina-Vorbild als natürliches System; da er dieses System aber auch unterschiedlichen geschichtlichen Überformungen ausgesetzt sah (vgl. Anm. 5), kann seine Methode auch auf den Zeitgenossen Händel übertragen werden. Christian Möllers glaubt sogar, daß Fux weniger »an der alten Polyphonie« interessiert war, sondern »daß er eigentlich in die Instrumentalmusik seiner Zeit einführen wollte. Viele aufgeschriebene Chaconne-Kompositionen sind in ihrer gleichmäßigen Bewegungssteigerung genauso aufgebaut wie die Fuxschen Gattungen« (Möllers, *Analyse durch Improvisation* [Anm. 8], S. 85, Anm. 2).

18 Beispielsweise hängt die kontrapunktische Wahl eines Terz- oder Sextklangs ab von einer sinnvollen harmonischen Progression; andererseits erscheint die Wahl eines harmonisch zu fundierenden Feldes in Abhängigkeit von einem zugrundeliegenden Intervallgerüstsatz.

rierende System ist ein offenes System, das seine voraussetzenden Elemente der jeweiligen musikalischen Umgebung anpassen kann.¹⁹

Neben den systematischen Anteilen birgt die Lückentext-Satzübung auch wesentlich historische Momente: die direkte Arbeit am historischen Gegenstand (hier der Gattungs- bzw. Satztyp des barocken Allegrosatzes für Klavier aus einer Suite), die spätbarocke Satztechnik der motivisch geprägten Generalbaßpolyphonie, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert getroffene Unterscheidung von Substanz (in Form eines *stile antico*-Gerüsts) und deren ornamentaler bzw. figurativer Auszierung sowie der ästhetische Grundsatz der Affekteinheit, die durch einen gleichbleibenden Bewegungsimpuls und eine ökonomische Figurationsbandbreite gewährleistet wird.

*

Der Konflikt zwischen Systematik und Historie, von dem eingangs die Rede war, kann im Musiktheorieunterricht gelöst werden, indem beide Denkweisen gleichzeitig zugelassen werden. Im Idealfall sollte daher ein systematisch und historisch vermittelter Unterricht satztechnische Modelle, Topoi und idealtypische Konstruktionen auf undogmatische Weise so behandeln, daß erstens ihre geschichtliche Prägung und Entwicklung, zweitens ihre mehrere Epochen überdauernde Konstanz und drittens ihre speziell werkimmanente Individualisierung zum Ausdruck kommen kann. Dies scheint angesichts der Komplexität der Aufgaben utopisch. Ein Idealziel zu stecken ist jedoch innovativer als das ständige Beklagen der Praxisferne einerseits oder der Unwissenschaftlichkeit des Faches andererseits. Die erst kürzlich durch eine Umfrage belegte Standortbestimmung von Musiktheorie als ein Fach mit »künstlerisch-wissenschaftlichem Doppelcharakter«²⁰ kann auch auf die Methodendiskussion über Systematik und Historie übertragen werden: nicht durch ein »entweder-oder«, auch nicht durch ein »irgendwo dazwischen«, sondern nur durch ein selbstbewußtes »beides-für-sich-in-Anspruchnehmen« könnte Musiktheorie im einundzwanzigsten Jahrhundert wieder zu der wesentlichen Disziplin aufrücken, die sie – unter anderen Voraussetzungen – schon einmal war. Der aktuellen Sinnfrage nach dem Fach Musiktheorie sollte der Hinweis auf die Tatsache Vorschub leisten, daß der Musiktheoretiker nach heutigem Verständnis dem eigentlichen musikalischen Gegenstand, dem konkreten Tonsatz, als Instanz am nächsten steht.

19 Am Beispiel Händels schließen sich die Satzmomente der Terzparallelführung mit (latenter) Liegestimme, der Oktavraumwechsel der Unterstimme und die Ausfigurierung sowohl von Linienzügen als auch von funktionsharmonischen Progressionen zu einem greifbaren System von Stilmerkmalen zusammen.

20 Kühn, *Musiktheorie: Kunst und Wissenschaft und Praxis. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen*, Musiktheorie 15, Nr. 4 (2000), S. 374. Vgl. dazu auch Renate Groth, *Musiktheorie an der Musikhochschule*, Musiktheorie 4 (1989), S. 53-59; Ludwig Holtmeier, *Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie*, Musik & Ästhetik 1 (1997), S. 119-136; Polth, *Musiktheorie und Musikwissenschaft. Eine Diskussion an der Hochschule der Künste Berlin*, Musiktheorie 16, Nr. 1 (2001), S. 73 f.

© 2004 Hubert Moßburger (hubert.mossburger@hmdk-stuttgart.de)

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [State University of Music and Performing Arts Stuttgart]

Moßburger, Hubert (2004), »Historisches und systematisches Denken im Musiktheorie-Unterricht heute« [Historical and systematic thinking in music theory pedagogy today], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 41–52. <https://doi.org/10.31751/p.290>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Contrapunctus-Lehre; Gradus ad parnassum; improvised polyphony; improvisierte Mehrstimmigkeit; Johann Joseph Fux; Renaissance counterpoint; Renaissance-Kontrapunkt; theory of counterpoint

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024