

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.

Integrative Theorie

Ein Versuch

VON CLEMENS KÜHN

Vor drei Jahren haben wir uns in Dresden ein Haus gekauft und renoviert. Dabei passierte etwas, was im Spartendenken von Musikhochschulen eine denkwürdige Entsprechung hat: Jeder Handwerker erklärte sich nur für seine Arbeit zuständig und verwies gleichzeitig auf die anderen Handwerker. Der Tischler betonte, dafür sei nicht *er* da, sondern der Maler, der Maler sagte, er könne erst beginnen, wenn der Fliesenleger fertig sei, der Fliesenleger bestand darauf, daß der Elektriker usw. Die stete Ermahnung des Bauingenieurs, die einzelnen Leistungen so untereinander abzustimmen, daß der fristgerechte Einzug gewährleistet sei, fruchtete natürlich wenig: Nach dem Einzug lebten wir noch 6 Monate mit Handwerkern zusammen.

Fatalerweise verhalten sich Hochschulen genauso. Da gibt es Hauptfachlehrer, Musikwissenschaftler, Pädagogen, Theoretiker, jeder redet nur von seinem eigenen und weiß von den anderen allenfalls ihr Fach, nicht jedoch, was sie gerade den – vermutlich selben – Studenten vermitteln. In der Disziplin Musiktheorie selbst sieht es nicht besser aus. Ihre einzelnen Fächer stehen fein säuberlich für sich. Formenlehre redet vom Bau eines Suitensatzes, Harmonielehre derweil vom Tristan-Akkord. Im Tonsatz übt man das Erfinden einer zweiten Stimme, der Kontrapunkt bringt Klauseln bei, das Fach Arrangement entwirft Sätze für fünf Saxophone, Gehörbildung müht sich – bescheidener – um das Auseinanderhalten von Sekund- und Terzquartakkord, die Klavierpraxis exerziert I-IV-V-I, in Analyse geht es erstmals um Machaut, und zu all dem steht im Hauptfach ein Stück von Haydn an. Musik, Stoff, Vermittlung lösen sich auf in isolierte Partikel. Ein ganzheitliches Bild *kann* nicht entstehen, weil im aufgesplitterten Hochschulbetrieb jedes Teilstück sein eigenes Revier hat. Das schafft insbesondere 1. unnötige Barrieren für Gehörbildung, 2. eine einseitige Ausrichtung auf Harmonielehre, und 3. eine unhaltbare Situation für die Formenlehre:

1. Daß man nur hört, was man weiß, klingt überzogen: Gäbe es nicht ein vollgültiges Hören jenseits von musikalisch Gelerntem, wäre jeder vermeintlich »ungebildeter« Laie verloren. Doch hat der Satz für die professionelle Ausbildung natürlich sein Recht: Wenn ich nicht weiß, was eine Quintschrittsequenz ist, kann ich sie als Satztyp auch nicht erkennen. Die Folgerung ist bekannt und dennoch nicht allgemein durchgesetzt: Musiktheorie und Gehörbildung gehören zusammen und in *eine* Hand, wobei die hörende Wahrnehmung von Musik den Vorrang haben sollte – zu verhindern, daß Theorie zu einer unsinnlichen Lesekultur wird.

2. Die Vorstellung, vom siebzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert herrsche die funktional gedachte Dur-Moll-Tonalität, ist so fest eingewurzelt, daß zwei triviale

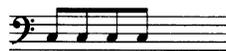
Sachverhalte vergessen zu werden drohen: der Rang sowie die historische Kontinuität kontrapunktischer Satzmomente. »Die Kunst der Komposition« will Aloysius/Palestrina in Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725 vermitteln, nicht »Kontrapunkt«. Anders gesagt: »Kontrapunkt« galt als Inbegriff von Komponieren. Zeitgleich aber, 1723, begründete Rameau die moderne Harmonielehre, jene Disziplin, die dem Kontrapunkt den Rang abließ. Heute wird »Musiktheorie« fast instinktiv gleichgesetzt mit »Harmonielehre«, während »Kontrapunkt« in spezielle Semester, Kurse oder Studiengänge wie Kirchenmusik abgeschoben ist. Verdrängt wird, daß sich Kontrapunkt in den Lehrbüchern zwar rückwärts wendet, im tatsächlichen Komponieren aber lebendig blieb. »Harmonielehre« und »Kontrapunkt« also gehören zusammen – als konkurrierende oder komplementäre Blickwinkel.

3. Formenlehre als für sich gelehrte Disziplin hat auch dann einen schwierigen Stand, wenn sie – wie gelegentlich praktiziert – »Formenlehre/Werkanalyse« heißt. Der doppelte Titel macht das Problem nur noch sichtbarer: Entweder es handelt sich um »Formenlehre« – dann beschwichtigt der Zusatz »Analyse« ein Unbehagen daran, indem er Musiknähe verspricht –, oder es handelt sich um »Analyse« – dann braucht es den Zusatz »Formenlehre« nicht. Formenlehre kann, völlig für sich belassen, kaum mehr erreichen als bestimmte Schemata herauszuarbeiten, die als gedankliche Krücke nützlich sein können, um die es aber letztlich nicht geht. Formenlehre als Analyse wiederum setzt die anderen Teildisziplinen voraus, weil »Form« aus dem Gesamt aller musikalischen Vorgänge resultiert. Formenlehre muß, so verstanden, am *Ende* statt am Anfang stehen; ihr sind sämtliche Grundlagen entzogen, wenn sie abgetrennt ist von den anderen Fächern.

Ich möchte darum ein umstürzend neues Konzept hochschulischer Musiktheorie vorschlagen: eine *integrative* Theorie. Ratlose Einwürfe im Unterricht – »das haben wir im Tonsatz noch nicht behandelt« oder »wir machen doch hier Gehörbildung, nicht Formenlehre« – belegen erst recht deren Notwendigkeit. Ziel ist die *Kombination* und *wechselseitige Durchlässigkeit* der theoretischen Disziplinen – anstelle einer bloßen Addition voneinander unabhängiger, nicht aufeinander abgestimmter, nicht untereinander vernetzter Teilstücke, die fast zwangsläufig zu billiger Propädeutik verkümmern. Wir sollten den Schritt wagen, die Fächer als Einzelfächer aufzugeben. Sie müssen gebündelt werden zu *umfassenden, vielschichtigen, analyseorientierten Theoriekursen*, die – historisch differenzierend und strikt werkbezogen – aus dem Ineinander verschiedenster Ansätze leben.

*

An einem bekannten Beispiel möchte ich mich in diesem Sinne versuchen, mit der groben Skizze eines fiktiven Unterrichts. (Das gewählte Beispiel ist äußerst komplex. Doch der Anspruch des Gegenstandes ist nicht entscheidend: Eine »integrative Theorie« läßt sich auf jeder Stufe der musiktheoretischen Unterweisung realisieren.) Hier hören Sie den merkwürdigen Beginn:



Bsp. 1

Ein repetierter Celloton – alles andere bleibt unbestimmt: Tonhöhe (es ist das kleine *c*), Tonbedeutung, Tonart mit Tongeschlecht, Taktart, ja selbst Gattung und Besetzung (daß der Aufbau des Tonraumes zugleich die Exposition des Instrumentariums bringen wird, kann man noch nicht wissen). Eine Bratsche tritt hinzu, eine Sexte darüber mit dem kleinen *as*:



Bsp. 2

Offen bleibt, ob die Töne *c* und *as* *f*-moll oder *As*-Dur meinen. Eine Geige tritt hinzu, mit dem *es*¹:



Bsp. 3

Also wird der Satz in *As*-Dur eröffnet, jedoch eigenartigerweise als Sextakkord. Und dann der absolute Schock: Eine weitere Geige tritt hinzu, grell hoch, mit einem Ton, der alles Bisherige zerschlägt (es ist, brutal querständig zum *as* der Bratsche, das zweigestrichene *a*):



Bsp. 4

Mit einer »Höranalyse« würde ich ansetzen – für Mozarts berühmtes *Dissonanzenquartett* in tatsächlich solch kleinen Schritten. Nur so kann das Unerhörte dieses Anfangs, das damals die Gemüter erregte, wieder erlebbar werden; denn was sich der Partiturleser, der mit flinkem Auge alles im Blick hat, gern ins Harmlose zurechtlieft, kann den Hörer, der dem zeitlichen Nacheinander folgen muß, völlig aus der Bahn werfen.

An Hand der Partitur lassen sich harmonische Details von Mozarts Verwirrspiel klären.

Adagio

The image displays the first 22 measures of the beginning of Mozart's Dissonance Quartet. The score is written for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music is characterized by its dissonant and chromatic nature. Measure 1 is a whole rest for all instruments. From measure 2, the strings enter with various rhythmic patterns and dissonant intervals. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *sfp* (sforzando piano). The score is divided into three systems of seven measures each.

Allegro

Bsp. 5

Der Satz beginnt nicht mit der Tonika, sondern verzwickelt subdominantisch zum G-Dur in Takt 4. Das animiert zu Seitenblicken auf andere Werke, die vergleichbar – indem sie der Grundtonart ausweichen – Hörerwartungen irreführen. Mozarts Beginn umkreist die Tonika, indem er – über chromatischem Baßgang und, außergewöhnlich genug, mit ganztöniger Sequenz ab Takt 5 – deren Dominante und (T. 8) Subdominante ansteuert. Und am Ende (T. 16 ff.) antwortet dem harmonischen Schweifen eine ausgedehnte Dominantfläche, in der die Chromatik nachklingt. Zu beiden Ereignissen liegen wiederum Ausblicke nahe: Beethovens *Waldsteinsonate* beginnt harmonisch mit einem ähnlichen Konzept; das Verbindende und das Trennende der beiden Anfänge wären herauszufinden. Und zu überlegen wäre andererseits, wo, wie und warum Dominantflächen sonst auch auftreten: in der Mitte kleiner Liedformen, im klassisch-romantischen Rondo vor Wiedereintritt des Refrain, im Sonatensatz am Schluß der Durchführung.

In den Takten 9–16, so steht es noch in einer Dissertation von 1992, »dominieren mollverwandte Regionen (As, f, Es, c)«. ¹ Das ist richtig und zugleich verfehlt: richtig, weil sich diese Klänge ausmachen lassen; verfehlt, weil es sich nicht um »Regionen« handelt und weil es um Klangfolgen hier gar nicht geht. »Kontrapunkt« statt »Harmonielehre«: Satztragend sind – vorgedacht schon in den anfänglichen, imitatorisch aufgefächerten Takten – jene historisch alten Vorhalte, die der Schütz-Schüler Christoph Bernhard »Synkopatio« nennt.

Bsp. 6

1 Müller-Arp, Eberhard, *Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven*, Hamburg/Eisenach 1992, S. 56.

Bsp. 6 zeigt einen Extrakt der Takte 9 ff. (durch die punktiert wiedergegebenen Töne der Bratsche wird er zum Fauxbourdon aufgefüllt). Die Syncopatio ist Rückgrat unzähliger Stücke; damit öffnen sich drei weitere Zugänge: 1. als »Hör- wie Text-Analyse«, andere Beispiele in ihrer kontrapunktischen Struktur *erkennen* zu lassen; 2. als »Tonsatz«, mit solchem Satzgerüst zweistimmige Verläufe *erfinden* zu lassen; 3. als »Klavierpraxis«, Fauxbourdon plus Syncopatio *spielen* und von daher musikalische Typen *improvisieren* zu lassen – in seinem *Vollkommenen Capellmeister* hat Mattheson ein anregendes Vorbild gegeben. Bsp. 7 zeigt Matthesons Ausgangspunkt, den oberen Satz, und seine Figurationsanfänge 1 bis 5.²

§. 12.
 Indessen wollen wir untersuchen, wie die Sache mit dreien Stimmen gerathen würde, nach Maßgebung der folgenden schlechten und völlig zusammen schlagenden Harmonie:
 Ordentlicher Satz.

§. 13.
 Es gehöret zwar hieher nicht, sondern zum doppelten Contrapunct, was ich ihund sagen will, nemlich: daß wenn aus der Ober:Stimme die untere, aus der mittlern die obere, und aus der untern die mittlere gemacht wird, alsdenn einige besondre Bindungen und Lösungen sich ausfern, welche hieherzusetzen mir die Freiheit ausbitte. *)

Zufällige Verwechslung der Stimmen.

2 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Bärenreiter, Kassel 1991³, S. 354 f.

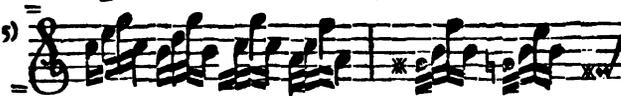
§. 14.

Ein solcher dreistimmiger Satz nun, wie er §. 12 befindlich, kan auf fünferley Art in einander gezogen, und mit gebrochenen Accorden durchgeföhret werden, als

- 1) Da man die beiden untersten Stimmen in eine bringet, und die obere so mitnimmet, wie sie da stehet.
- 2) Da die beiden OberStimmen in eine gebracht werden; die untere aber hergegen so bleibet, wie sie ist.
- 3) Da die MittelStimme nicht geändert wird; die andern beiden jedoch zusammen treten, und nur eine ausmachen.
- 4) Wenn in 2vo Stimmen abgetwechselt, und in ihnen die dritte mit eingeschlossen wird.
- 5) Wenn sie alle drey, mittelst einer einzigen Stimme, vernommen werden, als worin die HauptSache der gebrochenen Accorde bestehet. Von allen fünf Arten folgen kleine Proben, ohne welche man den Vortrag vielleicht nicht begreifen würde.



- 2) Man kan diese kleine Digression als einen Zusatz ansehen, zum ersten Capitel dieses Theils von den Secunden, und zwar zu Ende desselben, wo die übermäßige Secund mit ihren Bindungen und Erhängen vorkommt.



Diese letzte und fünfte Brechung heisset eigentlich die Tarffen-Art, auf Welck: Arpeggio, und wird stark gebraucht.

Bsp. 7

Überschaubar und eigenartig ist der formale Gang der Introduction. Sie besteht aus drei ineinander greifenden Teilen, Takte 1-9, 9-16, 16-22. Ihre Grundstrukturen

sind jedoch alles andere als originell: Der chromatische Baßgang, die Syncopatio, die auskomponierte Dominante (mit ihrer hundertfach gebrauchten Kadenz) sind allbekannte Wendungen. Nachzudenken wäre darum, mit Exkursen zu anderen Werken, über Zweierlei: zum einen über das Verhältnis von Sinnhaftigkeit solcher Topoi und Einbuße ihrer Semantik (der »Lamentobaß« ist hier neutralisiert zur formalen Stütze); zum anderen über das Verhältnis von Konvention und Neuheit: von musiksprachlichen Mustern, derer sich ein Komponist bedient, und musiksprachlicher Individualität, zu der er ihnen durch die konkrete Auskomposition verhilft.



Bsp. 8

Dazu gehört hier die kühne Konzeption des Anfangs sowie wundersamer Klangmomente als Folge linearer Verschlingungen (beispielsweise T. 13 auf »zwei und«; Bsp. 8); dazu gehört die verwirrende Metrik als Gegenstück der harmonischen Offenheit: indem die Viola im 4/4-, die zweite Geige im 3/4-, die erste im 5/4-Takt einzusetzen scheint; dazu gehört – »Formenlehre« weitet sich zu »Stilkunde« – Mozarts harmonische Ausdeutung des Lamentobasses im Vergleich zu anderen Lesarten von C. Ph. E. Bach bis Schubert; und dazu gehört die spezifische motivische Arbeit mit jenem ständig präsenten 3/8-Motiv, das erstmals in Takt 3 in der Viola auftritt, sowie mit ganz- oder halbchromatischen Bewegungen.

Bleibe eine letzte Frage, die hinausleitet aus der Introduction: was sie über das 3/8-Motiv hinaus mit dem *Allegro* verbindet oder davon trennt; und das könnte zu spannenden Überlegungen führen, wie überhaupt in Musik »Zusammenhang« zustande kommt.

*

Werden – in solcher oder anderer Weise – musiktheoretische Fächer zusammengeblendet, entwickelt sich ein perspektivisch immer größerer Reichtum. Und indem sich konkrete Werke und abstrahierbare Satzmuster mit weit gespanntem Nachdenken verbinden, kann auch eine zentrale Schwierigkeit heutiger Unterweisung bewältigt werden: zu vermitteln zwischen einer systematischen Lehre (die am individuell Besonderen sowie an historischen Wandlungen nicht vorbeiredet) und einer musikalisch wie geschichtlich differenzierenden Sicht (die sich gleichwohl traut, Systematisches festzuhalten).

Zutiefst überzeugt bin ich davon, daß wir *generell* zu offeneren, auch unkonventionellen Unterrichtskonzepten finden müssen. Michael Heinemann als Musikhistori-

ker und ich machten hier in Dresden derart schöne Erfahrungen mit einem gemeinsamen Wochenendseminar zur *Winterreise*, daß drei neue Versuche folgen werden: mit Michael Heinemann zum Thema »1910«, mit Matthias Hermann zum (bewußt analog gewählten) Thema »1600«, mit der Musikpädagogik (Stefan Gies) zu »Analyse an Hochschule und Schule«. Und unsere Hochschulreihe »Musik im Gespräch« wird umsetzen, wovon ich schon seit langem träume: daß Musiker ihr angestammtes Terrain überschreiten – an Hand von Telemann-Fantasien wird Annette Unger, Geigerin, einen Flötisten unterweisen und Johannes Walter, Flötist, umgekehrt eine Geigerin. Künstlerisches Hauptfach und Theorie zusammenzuführen ist schwieriger, vielleicht auch, weil die Vorstellungen auseinandergehen: Bei einem Instrumentalkurs in München beispielsweise wurde meine Teilnahme mit der eigenartigen Werbung bedacht, harmonische Analyse erleichtere das Auswendiglernen von Stücken. Immerhin fand der Kurs statt, und das ist schon beachtlich angesichts der Scheu, ein Stück musikalischer Kompetenz abzutreten oder sich selbst sozusagen auf den Prüfstand zu stellen. Was für ein Gewinn aber erwächst daraus – keineswegs nur für die Studierenden –, scharen sich Künstler, Theoretiker, Historiker, Pädagogen gemeinsam um einen Gegenstand. Auch wenn eingeschliffene Gewohnheiten, Besorgnisse und organisatorische Schwerfälligkeiten eines verschulten Betriebs dagegen stehen mögen: Das Kastenwesen von Handwerkern sollte an Musikhochschulen keine Parallele finden.

© 2004 Clemens Kühn (clemenskuehn@gmx.de)

Kühn, Clemens (2004), »Integrative Theorie. Ein Versuch« [Integrative Theory: An attempt], 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, 236–244.
<https://doi.org/10.31751/p.311>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aural analysis; dissonance quartet; Dissonanzenquartett; Dur-Moll-Tonalität; Ganzheitlichkeit; holistic approach; Höranalyse; major-minor tonality; Wolfgang Amadé Mozart

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