

GMTH Proceedings 2008  
herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

# Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie

Clemens Kühn

Music theory has acquired a unique position in between many fields, most notably composition, historical and systematic musicology and music pedagogy. Motivated by the topic »music theory and interdisciplinarity«, this essay explores the fields spanned by today's music theory in seven short chapters. The first chapter describes changes of the discipline in German-speaking countries since the 1960s and its development from a simple synonym of practical harmony and a propedeutic means for music analysis to a postmodern, rich and scholarly ambitious field that can hardly be reduced to a common denominator. In the second chapter the author, drawing on Fritjof Capra's *The Tao of Physics*, argues that music theory should not limit itself to purely »technical« issues, but must also address emotional or expectational realms of musical meaning. The third chapter further explores this point by discussing the opposition between musical theory and practice, suggesting that music theory indeed has the potential to let these two poles stimulate one another. The same is true for the often debated divide between »artistic« and »scholarly« aspects of music theory, explored in the fourth chapter: They are not mutually exclusive, but rather always have influenced each other, as evidenced by eighteenth-century treatises. Exchange with related disciplines such as music psychology has increased since the 1960s, as chapter five summarizes, although the relationship between music theory and musicology sometimes remains problematic. In the sixth chapter, a short analytical approach to four examples from the standard repertoire (Schubert, Bach, Brahms, Mozart) attempt to demonstrate the potential of specifically music-theoretical viewpoints. The final section advocates the strengthening of a specific profile for music theory: The liberation from dogmatic thought and systematic rigour should not lead us to overstretch music-theoretical questions.

Musiktheorie ist ein faszinierendes, eigenartiges, ich könnte auch, angelehnt an das Bonmot über die Oper, zuspitzen: ein unmögliches Fach. Mit Blick auf das Thema dieser Publikation »Musiktheorie als interdisziplinäres Fach« möchte ich – aus persönlicher Sicht – in sieben kleinen Kapiteln eine Zustandsbeschreibung versuchen.

## 1. Wandlungen

Was ist Musiktheorie?

Ein Rückblick fördert fünf verschiedene Stationen zu Tage, um nicht zu sagen: musiktheoretische Wechselbäder.

1. Zu Beginn meines Studiums in den 1960er Jahren war Musiktheorie, auch wenn sie damals »Tonsatz« oder »Satzlehre« hieß, im Grunde identisch mit Harmonielehre. »Harmonielehre« galt den einen bereits als Wert für sich, den anderen lediglich als propädeutisches Fach für Werkanalyse, die allerdings wenig bis gar nicht stattfand. »Kontrapunkt« war – logisch in der Konsequenz – eine periphere Disziplin, abgeschoben in Spezialkurse.

2. Ende der 1960er Jahre wandelte sich, ausgelöst durch Diether de la Motte einschlägige Veröffentlichungen, Musiktheorie grundlegend. Einerseits brach sich die Idee der Historisierung Bahn (was freilich an der beherrschenden Stellung der Harmonielehre zunächst nichts änderte). Andererseits – und damals war das wirklich Atem verschlagend neu – wurde Analyse zum Mittelpunkt.

3. Im Gefolge dieses Umbruchs gab es dann neue Gewichtungen: »Kontrapunkt« wurde aus dem Abseits geholt, und Fächer, die bislang eher eine Beigabe waren – voran »Gehörbildung« und »Formenlehre« –, erhielten ein neues Aussehen: Musiktheorie, einst auf Harmonisches fokussiert, gewann ihre inhaltliche Weite.

4. Nächste, vierte Station: Heinrich Schenkers Lehre wurde in Deutschland wieder entdeckt, als Ursache oder als Resultat wachsender Zweifel an der Allmacht der Funktionstheorie. »Akkord« und »Stimmführung«, in einem Buchtitel von Helmut Federhofer als Antithesen genommen<sup>1</sup>, sollen zueinander finden, Kontrapunkt und Harmonielehre, von Johann Joseph Fux und Jean-Philippe Rameau in geschichtswirksamen Lehrwerken nahezu zeitgleich definitiv etabliert, sich versöhnen.

5. Und schließlich hat die Toleranz der Postmoderne auch die Musiktheorie eingeholt: Heute ist sie ein vielfarbiges, wissenschaftlich ehrgeiziges Fach, in dem verschiedene Denkansätze in mehr oder minder friedlicher, manchmal etwas gelangweilt anmutender Koexistenz nebeneinander leben: Funktionstheorie, Schichtenlehre, Modell-Erstellung, Semiotik, Pitch-class-set-Theorie, Rhetorik, Partimento, Formtheorien, und – als charakteristisch deutsche Tradition – Hermeneutik. Eine ideelle Klammer bilden die geschichtliche Differenzierung und die Konzentration auf Analyse. Ein gemeinsamer Nenner jedoch ist, vorerst zumindest, nicht in Sicht.

## 2. Beobachtung und Teilnahme

Ein gemeinsamer Nenner fehlt auch in einer anderen elementaren Frage: Worum geht es Musiktheorie?

Die nahe liegende Antwort: »um ein tieferes Verstehen von Musik« sagt zunächst noch nicht viel aus, weil sie gleichermaßen, auf jeweils eigene Weise, für Musikwissenschaft oder Musikästhetik zutrifft. Spezifische Scheinwerfer von Musiktheorie sind aber wohl drei Ansätze: erstens, Begründungen zu entwickeln für die Auffassung und für das Wahrnehmen von Musik, aus mathematischer, physikalischer, psychologischer, philosophischer oder kommunikationstheoretischer Sicht; zweitens, musikalischen Zusammenhang zu erforschen, für den schon Heinrich Christoph Koch von »Grammatik« und von »Logik«<sup>2</sup> sprach; und drittens, das aufzudecken, was gemeinhin unter »Satztechnik« fällt. Diejenigen, denen »Satztechnik« zu hausbacken klingt, verwenden den Begriff »Struktur« (John Leigh bevorzugt, weiter und umfassender gedacht, den Begriff »Klangorganisation«<sup>3</sup>).

Danach aber gehen die Meinungen auseinander. Musiktheorie habe sich nur um die Machart zu kümmern, um nichts sonst, postuliert die eine Fraktion: Was darüber

1 Federhofer, *Akkord und Stimmführung*.

2 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, S. 356.

3 Kühn/Leigh, *Was ist Form?*, S. 127f.

hinausgehe, entziehe sich einer wissenschaftlichen Objektivierbarkeit und damit dem eigentlichen Anspruch von Musiktheorie. Arnold Schönberg jedoch, darauf kann sich die andere Fraktion berufen, stellte bekanntlich dem »wie es *gemacht* ist« – der »konstruktiven Grundlage einer Komposition« – das »was es *ist*« entgegen: die »ästhetischen Qualitäten«. <sup>4</sup> Das Apologetische von Schönbergs Bemerkungen ist zwar deutlich: Er verwahrt sich gegen die Vorstellung, in seinen Reihenkompositionen ein »Konstrukteur« <sup>5</sup> zu sein. Unabhängig davon aber trifft Schönberg einen empfindlichen Punkt: die Frage nach dem Verhältnis zwischen kompositorischer Technik und musikalischem Wesen. Denn im *Wechselspiel* mit »Struktur« ergibt sich das, was man als »Sinn«, »Gehalt«, »Idee«, »Bedeutung«, »Inhalt« zu fassen sucht. Für das Hören von Musik gilt Vergleichbares: Die Beziehung von Musik zum Hörer würde zur Einbahnstraße verkürzt, ginge es ausschließlich darum, ihre innere Beschaffenheit zu erfassen. Denn kein Hörer wird seine musikalischen Erfahrungen, seine Hör-Erwartungen, sein emotionales Erleben ausblenden können: Die *Art* der Wahrnehmung ist Teil des ästhetischen Kommunikationsprozesses und Ausdruck eines möglichen musikalischen Verstehens.

Unerwarteter Zuspruch kommt aus einem fachfremden Bereich. In Fritjof Capras Buch *Das Tao der Physik* heißt es:

Wird die Versuchsanordnung geändert, ändern sich die Eigenschaften des beobachteten Objekts ebenfalls. [...] Der Wissenschaftler [kann also] nicht die Rolle eines unbeteiligten, objektiven Beobachters spielen, sondern er wird in die beobachtete Welt miteinbezogen [...] Diese Vorstellung einer Teilnahme statt Beobachtung wurde in der modernen Physik erst kürzlich formuliert [Capras Buch erschien erstmals 1975], aber jedem, der sich mit Mystik beschäftigt, ist sie wohlbekannt. Mystisches Wissen kann niemals nur durch Beobachtung erlangt werden, sondern nur durch Teilnahme mit dem ganzen Wesen. <sup>6</sup>

Capras Anliegen ist es, das Rationale, Logische, Analytische der modernen westlichen Physik zu vermählen mit dem Intuitiven, Erfahren, Schauen der alten östlichen Mystik. Der Begriff »Mystik« sollte deshalb in unserem Zusammenhang nicht abschrecken: Verblüffend sind die grundsätzlichen Analogien. Es geht bei Musik auch darum, *was* sie sagen mag, statt allein darum, *wie* sie es sagt. Sonst wird Musiktheorie blutleer und leblos.

### 3. Ein Dilemma

Musiktheorie lebt offenbar, ohne es sich bewusst einzugestehen, mit einem fast permanent schlechten Gewissen. Darin ähnelt sie der schulischen Musikpädagogik, die sich – in dem Bemühen, musikalischen Analphabeten Musik nahe zu bringen – vor Skrupeln fast selbst zerfleischt. Beide, Pädagogik wie Theorie, fühlen den merkwürdigen Drang, nicht erst ihr Tun, sondern bereits ihre Existenz ständig rechtfertigen zu müssen. Vielleicht hat es damit zu tun, dass Musiktheorie zwischen sieben Posi-

4 Schönberg, Brief an Rudolf Kolisch, 27.7.1932, in: Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 131f. Faksimile: [http://www.schoenberg.at/scans/DVD016/2259\\_1.jpg](http://www.schoenberg.at/scans/DVD016/2259_1.jpg) (28.2.2010)

5 Ebda.

6 Capra, *Das Tao der Physik*, S. 141f.

tionen schwankt, bei denen nicht unerschütterlich fest steht, wo sie »eigentlich« zu Hause ist:

1. Sieht man einmal ab von ihrer früheren, leider aus dem Sinn geratenen Auffassung als Kontemplation, ist Musiktheorie einerseits Handwerkslehre und andererseits wirkliche Theorie von Musik. Dem Handwerk allerdings, mitunter als zweitrangig angesehen, sollte jene Würde zugestanden werden, die es zu früheren Zeiten ganz selbstverständlich besaß.

2. Musiktheorie muss es leisten, zwischen Theoriebildung und konkreten Werken eine tragfähige Brücke zu schlagen. Ein rigoroses Schubladendenken wäre ebenso geschichtsblind und musikfern wie eine grenzenlose Individualisierung.

3. Musiktheorie sieht die Notwendigkeit, historischen Wandlungen gerecht zu werden, und gleichzeitig sieht sie die Herausforderung, zu systematisierbaren Erkenntnissen zu gelangen. (Das Historische sollte dabei nicht zum Fetisch werden: Gleichrangig ist eine Aktualisierung von Kunst aus je gegenwärtiger Anschauung.)

4. Der Aufgabe von Musiktheorie, als eigenständige Disziplin »für sich« zu arbeiten, steht am anderen Ende die Aufgabe gegenüber, das theoretisch Erkannte auch pädagogisch zu vermitteln.

5. Clemens Kemme berichtete über Kammermusikprojekte in Holland, bei denen künstlerische Praxis und analytisches Arbeiten unmittelbar aufeinander bezogen werden.<sup>7</sup> Felix Diergarten hat in einem bestechenden Aufsatz gezeigt, dass unterschiedliche Taktgruppenanalysen sinfonischer Literatur Dirigenten zu unterschiedlichen Interpretationen veranlassen.<sup>8</sup> Musikalische Analyse ist zwar ein Zugang eigenen Rechts. Zugleich aber gibt es den Wunsch, sie für die Aufführungspraxis direkt fruchtbar zu machen<sup>9</sup> – ein Wunsch, der selten eingelöst wird, vielleicht auch seltener eingelöst werden kann, als man es sich eingestehen mag.

6. Dem Nachdenken tritt das Selbermachen als leibhaftige Begegnung mit Musik zur Seite. Beides in ein angemessenes Mischungsverhältnis zu bringen – das »Entdecken« (im Akt der Analyse) und das »Erleben« (im Akt des persönlichen Machens) –, ist nicht immer einfach.

7. Siebtens und letztens die heikelste Schwierigkeit: Musiktheorie beansprucht zu ergründen und auch lehrbar zu machen, was sich zu Teilen der Lehrbarkeit entzieht. Der romantische Topos der »Unsagbarkeit« zeigt auch der Musiktheorie ihre Grenzen. »Wer wagt hier Theorie zu fordern« heißt der berühmte Schlusssatz von Schönbergs *Harmonielehre*, nachdem er über Klangfarbenmelodien gesprochen hatte. »Theorie« will erklären. Die Versuchung aber ist groß, das Besondere eines musikalischen Moments – beispielsweise das Betörende einer mediantischen Rückung – »weg zu erklären«, indem man es flugs begrifflich vereinnahmt. Die Gleichung »Begriff ist gleich Sache« geht allerdings nicht auf, und sinnliches Erleben ist etwas Anderes als gedankliches Begreifen oder, in Carl Stumpfs schöner Formulierung, »beziehendes Denken«<sup>10</sup> (wenn auch beides in der Begegnung mit Musik zusammenspielt). Fritjof Capra fand dafür eindrucksvolle Sätze:

7 Kemme, *Eine Frage der Chemie*.

8 Diergarten, *Zur Taktgruppenanalyse*.

9 Vgl. dazu die Beiträge des III. Kapitels der vorliegenden Publikation (*Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis*).

10 Stumpf, *Konsonanz und Konkordanz*, S. 136.

Es [ist] sehr schwierig, sich konstant der Begrenzungen und der Relativität des begrifflichen Denkens bewusst zu sein. Da unsere Darstellung der Wirklichkeit so viel leichter zu begreifen ist als die Wirklichkeit selbst, neigen wir dazu, die beiden zu verwechseln und unsere Begriffe und Symbole für die Wirklichkeit zu halten.<sup>11</sup>

Handwerkslehre – Theorie; generalisierende Theorie – individuelles Werk; Historie – Systematik; autonome Disziplin – vermittelndes Unterrichtsfach; Analyse – Interpretation; denken – anwenden; das Fassbare und das Unsagbare: Was Musiktheorie auf der einen Seite zu viel tun kann, äußert sich auf der anderen Seite als Defizit. Das Dilemma ist nicht aufzuheben. Doch umgekehrt kann es geradezu fruchtbar werden, sofern Musiktheorie die Pole einander stimulieren lässt.

#### 4. Welten

Musiktheorie hat mit Kunst zu tun; sie erhebt wissenschaftlichen Anspruch, zielt aber gleichzeitig auf die Praxis und kümmert sich um die pädagogische Vermittlung – beides war seit jeher, im Unterschied zur anglo-amerikanischen Musiktheorie, ein Merkmal deutscher Musiktheorie. Auch zwischen solchen Stühlen lässt es sich erfreulich leben: Musiktheorie ist dort rechtens zu Hause. Denn die Verbindung von Kunst, Wissenschaft, Praxis und Pädagogik wird nur dann ein zerreißender Spagat, wenn deren Ausrichtungen als Gegensätze statt als Ergänzungen betrachtet werden. Aber das Sinnlich-Kreative, das Nachdenkend-Reflexive, das Musikpraktisch-Angewandte und das Pädagogisch-Didaktische sind zusammengehörige, sich wechselseitig befruchtende Teile eines untrennbaren Ganzen.

Die Genieästhetik des späten 18. Jahrhunderts erhob zwar die kompositorische Eingebung zur Instanz: Das Genie *schafft* Regeln, statt ihnen zu folgen. Originalität und Formelhaftigkeit, individuelle Aussprache und handwerklicher Boden, Subjektives und Normierbares wurden damit – offen oder latent – zu Gegnern statt Partnern. Es scheint dabei eine verloren gegangene Selbstverständlichkeit zu sein, dass musikalische »Kunst« früher eingebettet war in »Theorie« und »Wissenschaft«. Das Mittelalter rechnet die »Ars musica«, als Teil der sieben freien Künste, zum mathematischen Quadrivium – im Verein mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie –, das auf dem sprachlichen Trivium von Grammatik, Rhetorik und Dialektik (Logik) aufbaut. »Ich komme zu Euch, verehrungswürdiger Meister« – so eröffnet Joseph in Fux' *Gradus ad Parnassum* das Unterrichtsgespräch –, »um mich in die *Regeln* und *Gesetze* der Musik einführen zu lassen.« Darauf fragt Aloysius bezeichnenderweise: »Du willst also die *Kunst* der Komposition erlernen?« Joseph: »Ja.«<sup>12</sup> Haydn rühmt an Mozart die »Compositions-Wissenschaft«.<sup>13</sup> Leopold Mozart spricht in der Vorrede seiner Violinschule von der »Wissenschaft« der Violinisten.<sup>14</sup> Heinrich Christoph Kochs Kompositionslehre sieht bei der »Ausführung« eines Tonstücks den »Geist« und den »mechanischen Teil« als zwei Seiten derselben Sache und verweist auf dessen

11 Capra, *Das Tao der Physik*, S. 25.

12 Fux, *Die Lehre vom Kontrapunkt*, S. 15 (Hervorhebungen CK).

13 Zit. nach Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 49.

14 Mozart, *Gründliche Violinschule*, S. 2.

»ästhetische Kraft«. <sup>15</sup> Eine aufregende Parallele liefert – ein drittes und letztes Zitat daraus sei erlaubt – Fritjof Capra in seinem *Das Tao der Physik*:

Obwohl Physiker sich hauptsächlich mit dem rationalen Wissen befassen und Mystiker mit dem intuitiven Wissen, erscheinen beide Arten des Wissens in beiden Gebieten. [...] Die rein rationale Forschung wäre [...] nutzlos, wenn sie nicht durch die Intuition ergänzt würde. Sie gibt den Wissenschaftlern neue Einsichten und macht sie kreativ. [...] Wir brauchen [...] ein dynamisches Zusammenspiel der [...] Intuition und der [...] Analyse. Beide [...] ergänzen sich für ein vollständiges Begreifen der Welt. <sup>16</sup>

Auf Musik übertragen könnte man auch, wie Hans Heinrich Eggebrecht, von »begriffslosem Verstehen« sprechen. <sup>17</sup> Der immer noch glimmende Streit, ob Musiktheorie ein wissenschaftliches oder künstlerisches Fach sei, reißt also die Momente auseinander, auch wenn es nahe liegt, die Anteile zu differenzieren: »Tonsatz« und »Arrangement« gehören so zweifellos dem Künstlerischen zu wie die »Geschichte der Musiktheorie« dem Wissenschaftlichen oder die »Instrumentenkunde« dem Künstlerisch-Wissenschaftlichen. Auf's Ganze gesehen aber gilt: Musiktheorie ist beides in eins.

## 5. Nachbarschaften

Dass Musiktheorie als Disziplin die Nähe zu anderen Disziplinen braucht, ist unstrittig. Die Beziehung zur Musikpsychologie etwa hat Richard Jacoby schon vor 30 Jahren, im Vorwort zu Helga de la Motte's Schrift *Psychologie und Musiktheorie*, einleuchtend umrissen:

Theorien, die Kategorien wie Anschauung, Erleben, Emotion, Bewusstsein heranziehen [...], [bedürfen] der Ergänzung durch psychologische Untersuchungen dieser Kategorien. [...] Und die Musikpsychologie ihrerseits verlore ohne den allgemeineren Bezug zur Musiktheorie wesentliche Fragestellungen. <sup>18</sup>

Und Helga de la Motte merkt in dem neuen, 2005 erschienenen Band *Musiktheorie* zu Recht an, in den letzten Jahrzehnten habe »die Musiktheorie selten eine Erweiterung durch ein neues System erfahren, sondern weit eher innere Differenzierungen durch neue Bezugswissenschaften, z.B. die Informationstheorie, die Linguistik oder die Kognitionswissenschaften«. <sup>19</sup>

Umgekehrt werden selbst von unerwarteter Stelle Kontakte angestrebt: Vertreter des Lehrstuhls Wissensarchitektur an der Technischen Universität Dresden sprachen mich in diesen Wochen an, weil sie eine Vernetzung mit Musik wünschen. Der spontane Plan, ein gemeinsames Seminar zum Thema »Musik und Architektur« durchzuführen, wurde inzwischen umgesetzt.

15 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, S. 103f.

16 Capra, *Das Tao der Physik*, S. 27, 29, 306f.

17 Eggebrecht, *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*.

18 De la Motte-Haber, *Psychologie und Musiktheorie*, S. 3.

19 De la Motte-Haber, *Musiktheorien*, S. 15.

Derartige Öffnungen wurzeln in den Jahren um 1968. Überall wurde damals vehement nach Wissenschaft gerufen; dahinter verbargen sich auch fundamentale Zweifel an Funktion, Sinn, Stellenwert von »Kunst« überhaupt. Das erfasste auch die Musiktheorie. Sie sah darin die Gelegenheit, der Verkümmern zu einem Geschichtslos-Tonsetzerischen zu entkommen und sich zugleich – geadelt durch »Wissenschaft« – zu legitimieren. Musiktheorie löste sich von Komposition und bewegte sich auf die Musikwissenschaft zu. Der Musikwissenschaft fühlt sie sich verschwistert, ohne dass unbedingt Einigkeit über das fachliche Selbstverständnis herrscht. Ein Kollege meinte kürzlich, Musiktheorie sei jener Bereich der Musikwissenschaft, der sich »mit konkret vorhandener Musik beschäftigt«; das halte ich für zu allgemein und für zu weit gesehen. Und: Wie kann sich eine Zeitschrift namens »Musiktheorie« im Untertitel neuerdings »Zeitschrift für Musikwissenschaft« nennen – Musiktheorie damit auslöschen wie auch Musikwissenschaft einschnüren?<sup>20</sup> Wie kann es angehen, dass es bei derselben Zeitschrift einen heftigen Streit gab über die Frage, ob zur Musiktheorie nicht auch die Praxis der Musiktheorie gehöre; und dass ein von mir dort herausgegebenes Heft, das sich Länder übergreifend mit musiktheoretischen Konzepten, Methoden, Vermittlungsweisen beschäftigten sollte, zunächst abgelehnt wurde mit dem Hinweis, dies laufe dem Wissenschaftlichen zuwider und betreibe eine unangemessene »Didaktisierung« von Musiktheorie?

Das alles ist umso verwunderlicher, als sich die Rigorosität der 1968er-Zeit inzwischen gelegt hat: »Kunst« und »Praxis« gelten wieder gleichermaßen der Musiktheorie zugehörig. Damit steht sie »irgendwo« zwischen Komposition und Musikwissenschaft. Dies »irgendwo« müsste jedoch genauer gefasst werden, um nicht grundlegende Differenzen zu überdecken. Sie lassen sich exemplarisch am Bereich »Analyse« verdeutlichen, deren Allgegenwart zumal in den 1980er Jahren auch ein Problem war: weil sie Handwerkliches verdrängte und weil sich *alle* Fächer ihrer bemächtigten, statt vorerst »ihren« Gegenstand zu lehren.

Abgrenzungen ergeben sich aufgrund der unterschiedlichen Erkenntnis-Interessen: Der Kompositionsunterricht sieht ein Werk strukturorientierter als die Musikwissenschaft, die ein Werk – prinzipieller angesetzt – als Exempel einer historisch-stilistischen Situation betrachten wird. Musiktheorie partizipiert an beidem, und sie geht gleichzeitig darüber hinaus, indem sie die Totalität eines Werkes im Auge hat, was ästhetische, wahrnehmungspsychologische und aufführungspraktische Fragestellungen einschließt.

20 Vgl. dazu Rohringer, *Die neue alte Musiktheorie*.



**Allegro**

Flauto  
pp

Oboe I, II  
pp

Fagotto I, II  
pp

Corno I, II  
in Sib/B

Violino I  
pp

Violino II  
pp

Viola  
pp

Violoncello  
e Basso  
pp

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.  
(in Sib)

V. I  
mf

V. II

Va.

Vc. e B.

Abbildung 1: Franz Schubert, Fünfte Sinfonie, 1. Satz, T. 1–26. (© Bärenreiter-Verlag Kassel 1998)

## 6. Vier Skizzen

Einer sinnlichen Veranschaulichung des Gesagten mag die grobe Skizze vier unterschiedlicher Musikbeispiele dienen:

Die ersten 24 Takte von Franz Schuberts Fünfter Sinfonie (Abb. 1). Das Kompositionstechnische ist offenkundig: Vordersatz einer Periode; Eröffnungskadenz; ein Thema mit einer einzigen motivischen Idee; imitatorisches Spiel. Umso mehr ginge es hier darum, die Wirkung dieses Beginns zu ergründen. Sie verdankt sich drei Eigenheiten:

1. Der Beginn nur mit Holzbläsern – wann hört man sie einmal, wie vorgeschrieben, im *pianissimo*? – und mit einer »singenden« Kadenz ist ebenso eigentümlich wie die instrumentale Beschränkung: Die Sinfonie beginnt wie ein Stück intimer Kammermusik.

2. Der Grad an musikalischer Festigkeit wechselt: Der sicher gefügten Kadenz des Anfangs antwortet am Ende ein stabiler dominantischer Orgelpunkt; dazwischen gleitet die Musik mit einem Fauxbourdon-Gerüst wie schwerelos in die Tiefe.

3. Und allbeherrschend ist das rhythmische Motiv  $\text{♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪}$ , das geradezu obsessiv wiederholt wird. Dieses – beschwörende oder Halt suchende? – Festklammern prägt spürbar einen Schubertschen »Ton« aus: ein Umkreisen des Immergleichen, ohne dass aus ihm Folgerungen gezogen würden.

Ein zweites Beispiel: einige Takte des Schlussteils von Johann Sebastian Bachs Orgelfantasie G-Dur BWV 572 (Abb. 2). Ihre Wirkung ist offenkundig: ein farblich schillerndes Geflirre als Kontrast zu dem Erhaben-Gravitätischen zuvor. Umso mehr ginge es hier darum, die klanglich-lineare Fortschreitung über dem chromatischen Bassgang zu ergründen. Denn die Figurationen der Oberstimme sind verunklart, und die harmonische Progression ist außergewöhnlich oder mehrdeutig oder Norm verletzend.

The image shows a musical score for Johann Sebastian Bach's Organ Fantasy in G major, BWV 572, measures 186-189. The score is in G major and common time (C). It features a complex, shimmering texture with rapid sixteenth-note passages in the upper voice and a chromatic bass line in the lower voice. The tempo marking "Lentement" is present above the first staff. The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

Abbildung 2: Johann Sebastian Bach, Fantasie für Orgel G-Dur BWV 572, T. 186–189.  
(© Bärenreiter-Verlag Kassel 1964)

Der Anfang des langsamen Satzes aus Johannes Brahms' Sextett op. 18 (Abb. 3): Ein latenter chromatischer Lamentobass verschränkt sich mit einer diatonischen Fortsetzung. Quintfälle grundieren die Takte ab dem zweiten Takt; eingewoben ist ein Parallelismus; und am Ende steht ein phrygischer Halbschluss. Der Charakter

erinnert an das würdevoll Schreitende einer Chaconne. Die ornamentalen Auszierungen des melodischen Sekundanges erinnern an barocke Vorbilder, so die Aria aus den *Goldberg-Variationen*: Brahms' Thema gibt sich historisierend.

**Andante, ma moderato**



1. Violine  
2. Violine  
1. Bratsche  
2. Bratsche  
1. Violoncell  
2. Violoncell

Abbildung 3: Johannes Brahms, Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli op. 18, 2. Satz, T. 1-8.  
(© Breitkopf & Härtel Wiesbaden [1927])

Als letztes Beispiel eine bekannte Stelle aus Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierfantasie in c-Moll (T. 12-16, Abb. 4). Hermann Grabner mühte sich 1957 halsbrecherisch, die Takte funktionstheoretisch zu fassen<sup>21</sup>: Damalige Musiktheorie war blind



11  
13  
16

Abbildung 4: Wolfgang Amadeus Mozart, Fantasie c-Moll für Klavier KV 475, T. 11-17.  
(Neue Mozart-Ausgabe, © Bärenreiter-Verlag Kassel 1986)

<sup>21</sup> Grabner, *Musikalische Werkbetrachtung*, S. 28ff.

für den Rang linearer und kontrapunktischer Vorgänge, hier für die Überblendung von einem chromatischen Lamentobass, einer ganztönigen 7-6-Consecutive und der phrygischen Wendung als Verkettung der Zweitakter. Mozarts Fantasie ist von äußerster Vielschichtigkeit. Beispielgebend hat Hartmut Fladt in einem ungemein dichten Aufsatz an Mozarts Fantasie vorgeführt, zu welcher Tiefenschärfe das Ineinander historischer, stilistischer, satztechnischer, formaler, rhetorischer, ästhetischer und interpretatorischer Blickwinkel vorstoßen kann.<sup>22</sup>

Wirkung in Schuberts Sinfonie, Struktur bei Bach, Ausdruck und Konstruktion in Brahms' Sextett, unterschiedliche Annäherungen an Mozarts Fantasie – der Gedanke klingt banaler als er ist: Der jeweilige Zugang hängt vom jeweiligen Werk ab.

## 7. Das Eigene

Bei aller Lust an Fächerübergreifendem: Vor Ausuferungen möchte ich warnen. Musiktheorie darf sich nicht dadurch verwässern, dass sie sich zu einer verkleinerten Ausgabe anderer Disziplinen ausdünnert, oder dass sie in ihnen verschwindet, oder dass sie – anderes Extrem – zu einer Art Übervater wird.

Musiktheorie hat ihren eigenen Standort. Die Schärfung ihres spezifischen Profils ist umso dringlicher, seit sie sich von überzeitlichen Dogmen und von Systembindungen verabschiedete. Denn zum einen schafft die gewonnene Freiheit auch ein Stück Unsicherheit, zum anderen ist die Gefahr nicht zu übersehen – das zeigt sich auch an etlichen Themen bei Kongressvorträgen –, musiktheoretische Fragestellungen zu überdehnen und Grenzen des Faches aufzuweichen.

Derzeit geht, wenn ich recht sehe, ein Bestreben dahin, »Theorie« neu zu gewinnen: indem man vorhandene Theorien, voran jene von Hugo Riemann und Heinrich Schenker, modifiziert, oder sie durch andere Denksysteme – historisch gewachsene Modelle, rhetorische Traditionen – ergänzt, oder ihnen andere Muster – einen tragenden »Gerüstsatz«, die Praxis des Partimento – entgegenstellt. Mehr denn je scheint es darüber hinaus geboten, die Geschichte unseres Faches aufzuarbeiten, um aus ihr – zur Anregung oder als Korrektiv – zu lernen. Welche Kostbarkeiten dort, vor allem im Bereich der historischen Satzlehre, zu heben sind, demonstriert zumal Ludwig Holtmeier – von uns allen besitzt er das wachste Auge und geradezu eine »Nase« für historische Funde.

Musiktheorie darf sich nicht als Gemischtwarenladen verramschen. Sie muss mit dem Pfund ihrer Offenheit wuchern, aber in ihren eigenen Grenzen: Mir scheint, dass eine flexible und dabei multiperspektivische Betrachtungsweise einer ihrer größten Schätze ist. Wilfried Krätzschmar, Komponist und früherer Rektor der Dresdner Musikhochschule, hat einmal so schlicht wie eindrucksvoll gesagt: »Musiktheorie ist Musik-Theorie. Vielleicht ist die Antwort zu simpel für unsere eingefahrene Praxis. Aber dann soll die Praxis geändert werden, statt nach einer komplizierten Antwort zu suchen.«<sup>23</sup>

22 Fladt, *Eine Gattung der Gattungen*.

23 Krätzschmar, *Ein Stammpfätz zwischen den Stühlen*, S. 23.

## Literatur

- Capra, Fritjof: *Das Tao der Physik. Die Konvergenz von westlicher Wissenschaft und östlicher Philosophie*, München: Knauer 1997.
- De la Motte-Haber, Helga: *Psychologie und Musiktheorie*, Frankfurt a.M.: Diesterweg 1976.
- *Musiktheorien – Systeme mit begrenzter Reichweite*, in: *Musiktheorie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, S. 13–27.
- Diergarten, Felix: *Zur Taktruppenanalyse*, in: *Musiktheorie* 4 (2005), S. 317–327.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik* [1973], in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zu Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977, S. 113–129.
- Federhofer, Hellmut: *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1981.
- Finscher, Ludwig: *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber: Laaber 2000.
- Fladt, Hartmut: *Eine Gattung der Gattungen. Zur Interpretation von Mozarts Fantasie c-Moll KV 475*, in: *Üben & Musizieren* 1 (2006), S. 34–39.
- Fux, Johann Joseph: *Die Lehre vom Kontrapunkt*, aus dem Lateinischen übersetzt und hrsg. v. Alfred Mann, Celle: Moeck 1938.
- Grabner, Hermann: *Musikalische Werkbetrachtung*, Lippstadt: Kistner & Siegel & Co 1957.
- Kemme, Clemens: *Eine Frage der Chemie. Musiktheorie und Aufführungspraxis in Holland*, in: *Musiktheorie* 4 (2003), S. 291–296.
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde. [1782/87/93], Hildesheim: Olms<sup>R</sup>1969.
- Krätschmar, Wilfried: *Ein Stammplatz zwischen den Stühlen. Zum Selbstverständnis der Musiktheorie*, in: *Diskussion Musikpädagogik* 13 (2002), S. 22–27.
- Kühn, Clemens / Leigh, John: *Was ist Form?*, in: *Systeme der Musiktheorie* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden), hrsg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein 2009, S. 122–128.
- Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule* [1787], Leipzig: Deutscher Verlag für Musik<sup>R</sup>1968.
- Rohringer, Stefan: *Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1 (2006), S. 139–144.
- Rufer, Josef: *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel: Bärenreiter 1959.
- Stumpf, Carl: *Konsonanz und Konkordanz*, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 6 (1911), S. 116–150.

© 2010 Clemens Kühn (clemenskuehn@gmx.de)

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden [University of Music Carl Maria von Weber Dresden]

Kühn, Clemens (2010), »Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie« [Music Theory is Music Theory is Music Theory], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 17–28. <https://doi.org/10.31751/p.58>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Das Tao der Physik; Fritjof Capra; music psychology; music theory; musicology; Musikpsychologie; Musiktheorie; Musikwissenschaft; Profil; profile; The Tao of Physics

eingereicht / submitted: 07/07/2010

angenommen / accepted: 10/09/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

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

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010