

# Musiktheorie

Herausgegeben von Helga de la Motte-Haber  
und Oliver Schwab-Felisch

LESEPROBE

Laaber

## MUSIKTHEORIEN – SYSTEME MIT BEGRENZTER REICHWEITE

Helga de la Motte-Haber

### *Selbsterhaltungstendenzen von Theorien*

- 1 Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1898.
- 2 Ders., *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1887.

Hugo Riemann war es noch möglich, seine *Geschichte der Musiktheorie* (1898) in ein System münden zu lassen.<sup>1</sup> Er mußte dazu eine Auswahl und eine Akzentuierung der älteren Lehren vornehmen, die er, der zumindest im gleichen Maße als Historiker gearbeitet hatte wie als Systematiker, sehr genau kannte. Um eine solche Auswahl und Akzentuierung vornehmen zu können, bedurfte es der impliziten Annahme eines fortschreitend sich auf ein Ziel hin entfaltenden historischen Prozesses – eine Idee, die im 19. Jahrhundert auch Nicht-Hegelianern selbstverständlich erschien. Nötig war zusätzlich die Annahme, daß die eigene Zeit einen Höhepunkt der Entwicklung darstellt. Es ist ohne Zweifel paradox, daß Riemanns *Handbuch der Harmonielehre* von 1887 den »Manen Franz Liszts« gewidmet ist<sup>2</sup>, d.h. der Erinnerung an einen Komponisten, der mit seinem atonalen Spätwerk den durch ethnologische Forschungen angeregten Vorstellungen von François-Joseph Fétis einer »ordre omnitonique« verpflichtet war (siehe unten S. 195f.), also der Annahme der Freibezüglichkeit aller Akkorde, die letztendlich eine Auflösung des dur-moll-tonalen Systems bedeuten konnte. Die um die Wende zum 20. Jahrhundert sich deutlich abzeichnende Auflösung der Tonalität »weitete«, von wenigen Ausnahmen abgesehen – zu nennen wären Georg Capellens Überlegungen zu einer exotischen Harmonik (siehe unten S. 294) –, den Blick der Theoretiker nicht. Sie sahen sich lediglich in ihrer eigenen Kultur vor Probleme gestellt, die frühere Zeiten nicht gekannt hatten. Denn die Theorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnte sich weit weniger als die »ars nova« oder die »seconda practica« durch den Bezug zum Neuen definieren. Die großen Werke der Vergangenheit hatten die Idee eingelöst, überdauernde Gegenwart zu sein. Aber die Präsenz des Neuen war auch unübersehbar. Zweierlei Reaktionen traten ein: die Suche nach »Urformen« der Kunst oder die wütende Polemik gegen die zeitgenössische Praxis. Riemann bezeichnete Arnold Schönbergs *Harmonielehre* von 1911 mit ih-

rer Unterscheidung von zum System passenden im Gegensatz zu anderen, jedoch nicht abzulehnenden Harmonien, als »verworrene und abgestandene, als hypermoderne Regelverachtung.«<sup>3</sup> Vergleichbare Äußerungen finden sich bei Heinrich Schenker, der in seiner *Harmonielehre* Max Regers Quintett op. 64 »als abschreckendes Beispiel ... von einem modernen Autor« geißelte. Auch hier findet sich der Vorwurf »wirr«.<sup>4</sup> Wenn zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Theoretikern eine Anpassung an die Musik der Zeit versucht wurde, kam es dann doch wie bei Ernst Kurth (siehe unten S. 304) zur strikten Ablehnung des Neuen, in seinem Fall speziell der linearen Polyphonie der Musik der 1920er Jahre. Musiktheoretischen Systemen scheint Konservatismus innezuwohnen, der vielleicht zu ihrem Überleben in sich wandelnden Zeiten beiträgt.

Theorien haben eine Tendenz, sich selbst zu erhalten, auch wenn sie Phänomene nicht oder nicht mehr angemessen beschreiben. Sie könnten jedoch an Gültigkeit gewinnen, wenn sie sich als Theorien mit begrenzter Reichweite verstünden und sowohl ihre Axiome als auch die Anwendungsfelder klar umrissen. Wo aber wäre für eine Musiktheorie eine solche Begrenzung explizit formuliert? Beobachtbar ist bis heute die weitgehende Beschränkung auf die tonale Musik. Wenn wie im Fall des Systems von Allen Forte (siehe unten S. 391f.) eine Erweiterung auf alle zwölf Töne angestrebt wird, zeigt der Titel die Reichweite der Theorie eigens an.<sup>5</sup> Dennoch blieb auch diesem theoretischen System der Gedanke der Bescheidung fremd, wie die Anwendung auf neue Musik zeigt, für die das Zählen von Tonhöhen an den wesentlichen Merkmalen, nämlich am Klang, vorbeigeht.<sup>6</sup> Es scheint, daß viele Musiktheoretiker den Wert ihrer Theorie an deren Generalisierbarkeit bemessen. Der Umfang einer Theorie kann jedoch grundsätzlich kleiner oder größer sein. Es ist notwendig, daß die Gegenstände, auf die sie sich bezieht, klar definiert sind. Theorien mit einer geringen Reichweite, die dennoch den Status einer Theorie haben, sind die Zwölfton-Theorie oder die der seriellen Musik (siehe unten S. 421f.).

Verantwortlich für die schon im 19. Jahrhundert sich abzeichnenden Einschränkungen des Anspruchs von Musiktheorien ist der Individualisierungsprozeß musikalischer Werke. Rudolf Stephan<sup>7</sup> hat diesen Prozeß als fortschreitende Auflösung des Allgemeinen (allgemeinverbindlicher satztechnischer Regeln) zugunsten des Besonderen (Setzungen, die nur für ein Werk gelten) be-

3 Ders., *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1919, S. 111.

4 Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Stuttgart und Berlin 1906, S. 220.

5 Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven und London 1973.

6 Hierzu wäre die von Forte betreute Dissertation von Jonathan W. Bernard *The Music of Edgard Varèse* (New Haven und London 1987) zu rechnen.

7 Rudolf Stephan, *Über Schwierigkeiten der Bewertung und Analyse neuester Musik*, in: *Vom musikalischen Denken*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 348–358.

schrieben. Davor müssen Theoretiker kapitulieren, zielen ihre Aussagen doch auf Verallgemeinerung. Theoretiker nehmen sich daher der neuen Musik meist nur dann an, wenn darin bekannte Prinzipien auffindbar sind (z.B. Formen der Polyphonie in György Ligetis *Etüden* für Klavier). Komponisten ihrerseits beschreiben allerdings sehr oft ihre kompositorischen Verfahren selbst, meist in Kommentaren zu einzelnen Stücken, manchmal in geschlossenen Darstellungen (siehe unten S. 461f.). Letzteres bedeutet eine gewisse Generalisierbarkeit, die über das einzelne Werk hinausreicht und oft auch die Stücke von Schülern und Anhängern betrifft, wenn Komponisten lehrend tätig waren, wie dies bei Arnold Schönberg, Paul Hindemith und Olivier Messiaen der Fall war, oder aber wenn das Denken eines Komponisten eine besondere Vermittlung erfahren hat wie etwa das von Igor Strawinsky durch Naja Boulanger. Es können dadurch übergreifende Zusammenhänge entstehen, die zukünftiger Aufarbeitung harren.<sup>8</sup> Diese aber würde allein nicht für eine Weiterentwicklung der Musiktheorie genügen. Es wären stattdessen Reflexionen notwendig über die Art der theoretischen Durchdringung von Musik und die dafür vorliegende Motivation. Solche meta-theoretischen Ansätze sind in ersten Anfängen vorhanden (siehe unten S. 377).

### *Begründungen der Musik*

Musiktheorie dient der systematischen Zusammenfassung von satztechnischen und formbildenden Regeln; darüber hinaus sollte sie einen zusätzlich erklärenden Wert haben, der meist durch Beziehungen zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen entsteht. In den letzten Jahrzehnten hat 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. Dadurch wurden auch die Erklärungen und Begründungen verfeinert, die die Musiktheorie für die Musik leistet.

### Die Macht der Zahl

Zahlen und mathematische Proportionen dienten viele Jahrhunderte lang der Fundierung von Musik. In der Antike, im Mittel-

8 Als Beispiel könnte man die Verwandlung von Akkordstrukturen in Farbwerte nennen, die als eine von Paul Dukas über Olivier Messiaen bis zu den Spektralmusikern reichende Tradition beschrieben werden kann. Weiterhin läßt sich beobachten, daß die additive rhythmische Technik Messiaens eine Fortsetzung in der amerikanischen Minimal Music gefunden hat. Viele ihrer Vertreter haben in Paris studiert. Die rhythmische Technik des hinzugefügten Punktes hat u.a. Philip Glass in *One + One* (1968) übernommen.

alter und im Neupythagoreismus des 20. Jahrhunderts (siehe unten S. 31f. und S. 79) wurde die Mathematik als vorgeordnetes regulatives System verstanden, das seinerseits unmittelbar die kosmologischen Ordnungen festhielt, als deren sinnliches Äquivalent die Musik aufgefaßt wurde. Die Mathematik konnte jedoch frei von aller metaphysischen Spekulation (siehe unten S. 409f.) für Formalisierung und Überschaubarkeit musikalischer Relationen gebraucht oder als kompositionstechnische Hilfe praktisch benutzt werden. Anwendungen für die Praxis zeigten sich schon in den älteren Berechnungen von Temperaturen, heute sind sie eher in den algorithmischen Kompositionstechniken zu finden.

### Physikalische Erklärungen

Erklärungen durch Zahlen wurden jedoch oft auch kritisch ergänzt durch physikalisches Wissen. Nicht selten eigneten sich Theoretiker – so Athanasius Kircher oder auch Jean-Philippe Rameau (siehe unten S. 121f. und S. 371f.) – Betrachtungsweisen beider Disziplinen an, konnten sie doch für Proportionslehren Stützungen und Korrekturen durch akustische Messungen erfahren. Eine überragende Bedeutung – im Zusammenhang mit dem Dur-Moll-Problem oder der Lehre von der Klangvertretung – kommt den Forschungen von Hermann von Helmholtz zu.<sup>9</sup> Noch heute sind seine Ergebnisse für die elektroakustische Musik bedeutsam, so etwa der Nachweis, daß Phasenverschiebungen von Teilfrequenzen nicht den Klangeindruck verändern. Obwohl es musikalische Sachverhalte gibt, die eine physikalische Basis haben, hatte Helmholtz doch auch dargelegt, daß die Physik nicht dazu dienen könnte, ein natürliches musiktheoretisches System zu begründen, weil sich die »Tonempfindungen« darauf nicht unbedingt zurückführen lassen. Neuere, für die Musiktheorie wirksam gewordene Auffassungen wie die von George Lakoff und Mark Johnson, die die sensorische Grundlage der Wahrnehmung und damit die physische Stimulation in den Erkenntnisvorgang einbeziehen, stellen dem gegenüber eine konservative Rückwendung dar. »Embodied Mind« meint ein Zusammenspiel von Materie und Geist, jedoch ist dabei an eingeborene Ideen, an eine fest eingerichtete Wiedergabe der Realität gedacht<sup>10</sup>, nicht an eine nur korrelative Psychophysik, wie sie Helmholtz im Auge hatte.

9 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1963. Helmholtz wird zum Umkreis der sogenannten Neukantianer gerechnet, deren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickeltes Modell vorsah, daß Vorstellungen durch die Assoziation von Empfindungen entstehen, wobei deren Wahrheitsgehalt in einer sensorischen, letztlich physikalischen Grundlage gesucht wurde. Dieser Empfindungsbegriff – eine psychophysische Umschaltstelle von Materie in Geist – war ein hypothetisches Konstrukt, das auch viele musiktheoretische Diskussionen hervorgerufen hat. Helmholtz entwickelte jedoch eine indikative Psychophysik: Die physikalischen Reize sind überformt von unbewußten Schlüssen, die auf Lernen und Erfahrung beruhen.

10 George Lakoff / Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York 1999.

### Musik als Sprache

Musik als ein Zeichensystem mit kommunikativer Funktion hat durch die ganze Neuzeit hindurch zu vielen Vergleichen mit der Sprache angeregt. Dabei konnte es zu einem doppelt bestimmten Musikbegriff kommen. Als Beispiel sei die auf Zahlen gegründete »ars combinatoria« des 17. Jahrhunderts erwähnt bei gleichzeitiger Übernahme eines rhetorischen Modells, das den Wandlungen des Verhältnisses von Musik und Rezipient Rechnung tragen sollte (siehe unten S. 93). Einerseits blieben die mathematischen Bestimmungen vorangehender Jahrhunderte auf der material- und satztechnischen Ebene erhalten, und andererseits sollten die sinnlich-affektiven Wirkungen der Musik in deren formalen Gliederungen analog zur Rede begründet werden. Noch die erste Formenlehre, die Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch<sup>11</sup>, zeigt diesen Widerspruch. Die Bestimmung der Konsonanzen erfolgte durch Zahlenproportionen, die sogenannte »Anlage« durch sprachliche Termini wie Satz oder Thema, Begriffe, die bis heute in Analysen von Musik gebraucht werden. Die Auffassung, Musik sei eine Sprache, gar eine Herzenssprache (siehe unten S. 127), wurde für mehr als zwei Jahrhunderte zu einer leitenden Vorstellung. Noch um 1960 prägten Klagen über den Sprachverlust der Neuen Musik den musikwissenschaftlichen Diskurs. Darin war selten spürbar, daß bereits im 19. Jahrhundert die Aneignung des Sprachmodells zu einer Zweiteilung der musikalischen Betrachtung geführt hatte: zu einer Betrachtungsweise, die die semantische Schicht der Musik deuten wollte, und zu einer zweiten, im engeren Sinn als Musiktheorie zu verstehenden Form der Erörterung, die sich der musikalischen Struktur widmete. Die musikalische Hermeneutik von Hermann Kretzschmar versuchte, eine sprachanaloge Semantik nachzuweisen, wohingegen sein Antipode, Hugo Riemann, trotz der Verwendung von Begriffen wie Grammatik und Syntax, Musik nicht als Sprache, sondern als formal logisch strukturiert begriff. Logik meint dabei einen Bezug auf ein übergeordnetes allgemeines geistiges Prinzip. Auch die sogenannten Energetiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts gingen nicht von einem Sprachmodell der Musik aus. Man muß diesen Umstand nachdrücklich betonen angesichts der Paradoxie der späteren Nutzung von Heinrich Schenkers Ideen im Dienste eines linguistischen Modells (siehe unten S. 361).