

Clemens Kühn

## **Zu Bedingungen musikalischer Analyse. Eine Gedankenkette durch ein Labyrinth**

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

Clemens Kühn

## Zu Bedingungen musikalischer Analyse. Eine Gedankenkette durch ein Labyrinth

Drei Erlebnisse zur Analyse sind mir unvergesslich.

An der Berliner Hochschule der Künste hatten wir uns in einer Streicher-Gruppe mit dem Menuett aus Bachs G-Dur-Suite für Cello solo beschäftigt. Ein Student spielte das Stück vor. Im Anschluss an das Vorspiel besprachen wir den Satz ausführlich, vor allem seinen Übergang von einem periodisch gemächlichen Anfang in einen motorischen Sog. Danach bat ich den Studenten, nun das Menuett noch einmal vorzutragen. Er nahm sein Cello, sah mich an, und sagte: »Ich spiele es nicht anders als beim ersten Mal«.

Jahre später an der Münchner Musikhochschule: Helga Storck, Professorin für Harfe, lud mich zu einem auswärtigen Kurs ihrer Klasse ein, um die Werke mit harmonischen Analysen zu begleiten. Der Beweggrund für die Einladung verblüffte mich: auf der Grundlage der Harmonik könne man Stücke besser auswendig lernen.

Bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2013 an der Dresdner Musikhochschule sprachen Manuel Gervink und ich über Schuberts Lied *Rastlose Liebe*, aus musikwissenschaftlicher und musiktheoretischer Sicht, um deren Denkweise zu veranschaulichen. Anschließend kam Ekkehard Klemm, Dirigent und damaliger Rektor der Musikhochschule, zu uns und wunderte sich darüber, dass keiner von uns beiden den dominanten Rhythmus des Liedes angesprochen habe. Er hat natürlich völlig Recht: Mehr als die Hälfte des Liedes wird beherrscht von dem rhythmischen Motiv kurz–kurz–lang. Wahrscheinlich kann gerade ein Interpret darauf anspringen. Es macht einen großen Unterschied, ob Komponisten, Historiker, ausführende Musiker oder Musikpädagogen ein Werk anschauen, weil ihre Erkenntnisinteressen voneinander abweichen und sie dadurch jeweils andere Ausschnitte einer Musik in den Blick nehmen.

Also liegt es nahe, dass Analysen multiperspektivisch verfahren sollten, um der musikalischen Vielschichtigkeit gerecht zu werden. Angedeutet sei das an dem Themenbeginn Takte 12–15 in Mozarts Klavierfantasie d-Moll KV 397.



Notenbeispiel 1 Mozart-Fantasie, T. 12–15

Ich wähle fünf Perspektiven und lege prominenten Vertretern entsprechende Äußerungen in den Mund.

Satzstruktur. Jürgen Uhde: Drei Ebenen: führende Oberstimme mit dem Kontrast von Bewegung und Seufzermotiven – klangfüllende Mittelstimmen mit durchklingendem Liegeton *a* – tragender Bass mit melodischer Führung in Halben.

Funktionstheorie. Wilhelm Maler: t D D t.

Modell. Hartmut Fladt: Grundiert sind die vier Takte von einem Chiasmus, der Überlagerung von motivischer Parallelität (a b a b) und harmonischer Umkehrung (a b b a).

Schichtentheorie. Heinrich Schenker: Die Takte 2 und 3 sind Nebennoten: Mozarts Takte beruhen auf einer Prolongation der I. Stufe.

Syntax. Erwin Ratz: Die vier Takte stehen nicht für sich, sie sind der Beginn eines idealtypischen »Satzes«, mit 2 + 2 Takten Vordersatz und 1 + 1 + 2 Takten Nachsatz.

Die unterschiedlichen Darstellungen verändern das Dargestellte, das immer anderes von sich preisgibt. Allerdings widersprechen sich die Ergebnisse: Die schichtentheoretische Degradierung der Takte 2 und 3 zu bloßen Nebennoten ist nicht vereinbar mit der chiasmischen oder der syntaktischen Lesart. Und die Ergebnisse verdanken sich entsprechenden Eingaben: Der Funktionstheoretiker erhält seine Funktionen, der Formtheoretiker seine Typen, der Strukturalist seine Bauweisen.

Also liegt es nahe, das Gegenteil zu versuchen: sich auf einen Gesichtspunkt zu konzentrieren. Ein vertrautes Beispiel, die Takte 1 bis 4 des ersten Präludiums aus dem *Wohltemperierten Klavier*, sei nur auf seine Harmonik hin betrachtet. Hier ihr Extrakt:



Notenbeispiel 2 Bach, Harmoniefolge

Unproblematisch sind die Takte 1, 3 und 4: Tonika – Dominantseptakkord mit Terz im Bass – Tonika. Wie aber ist Takt 2 zu verstehen? In der einschlägigen Literatur finden sich fünf Antworten:

1. Der Takt bringt einen Septakkord auf der II. Stufe (*d f a* plus *c*), in der Stellung als Sekundakkord (*c d f a*).<sup>1</sup>
2. Der Akkord ist eine Subdominante (*f a c*) plus Sexte (*d*), mit der Quinte *c* im Bass.<sup>2</sup>
3. Der Akkord bildet einen Vorhaltsakkord zur nachfolgenden Dominante.<sup>3</sup>
4. Der Akkord ist ein untergeordneter »Nebennotenakkord«: Die Takte 1–4 sind, ähnlich wie in Mozarts d-Moll-Fantasie, eine »breit angelegte Auskomponierung« der Tonika.<sup>4</sup>
5. Die Anfangskadenz ist »primär kontrapunktisch« zu verstehen, »aus Sekundsyncopatio abgeleitet«<sup>5</sup> (der vorbereiteten Sekunddissonanz *c'-d'*, die sich zur Terz *b-d'* auflöst).

Das Problem ist offenkundig: Auch eine perspektivische Konzentration erhält Antworten, deren Richtung von der Fragestellung herrührt. Dabei wird die kontrapunktische Auffassung vor allem jenen zusagen, die

<sup>1</sup> Claus Ganter, *Harmonielehre – ein Irrtum?* Teil II, Basel 1985, S. 245f.

<sup>2</sup> *Der musikalische Satz*, hrsg. von Walter Salmen und Norbert J. Schneider, Innsbruck 1987, S. 32.

<sup>3</sup> Ekkehard Kreft, *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen*, Teil I, Frankfurt a. M. 1995, S. 78f.

<sup>4</sup> Felix Salzer, *Strukturelles Hören*, New York 1952, deutsch: Wilhelmshaven 1977, Bd. I: Text, S. 92.

<sup>5</sup> Hartmut Fladt, »Satztechnische Modelle«, in: *Musiktheorie* 4 (2005), S. 343–369, hier: S. 365.

harmonisch-kontrapunktische Satzmuster favorisieren. In der jüngeren Musiktheorie wurde die theoretische und praktische Beschäftigung mit Modellen zu einem zentralen Bereich. Doch sollten Modelle in ihrem Rang nicht überschätzt werden: Modelle »sind« nicht schon die Musik. Sie lediglich zu konstatieren – in Mozarts Fantasie einen Chiasmus, in Bachs Präludium eine Syncopatio –, besagt wenig. Musikalisch entscheidend ist nicht, dass irgendwelche Modelle vorliegen, sondern wie und warum sie komponiert sind.

Modelle sind geschichtlich gewachsen. Das verbindet sie mit jener historischen Differenzierung, die Ende der 1960er Jahre von der Musiktheorie endgültig erobert wurde. Hitzige Diskussionen gab es darüber, wie Musik zu begegnen wäre: von ihrem historischen Selbstverständnis oder von der Gegenwart her. Ein historisierendes Vorgehen strebt nach Authentizität, kann aber letztlich den früheren Menschen und seine Welt nicht wieder lebendig machen. Ein aktualisierendes Vorgehen verhindert, dass Musik museal wird, kann aber ursprüngliche Intentionen verfehlen, die untrennbar zur Sache gehören. Inzwischen hat sich das Eifernde der Auseinandersetzung gelegt, es dominiert das Wort von der »historischen Informiertheit«, das lebensnäher ist als eine rechthaberische Dogmatik.

Denn es stellt sich die Frage, was eigentlich geschieht, wenn eine Musik und ein Gegenüber aufeinander treffen. Keiner jedenfalls kann von sich selbst absehen: von seinen musikalischen Prägungen, von seiner Art des Betrachtens, von seinem emotionalen Erleben. Daraus gewinnt vor allem die schulische Musikpädagogik das Konzept, Musik in etwas zu übersetzen, wodurch sie fasslicher wird: Musik als Szene, Diskurs, erzählte Geschichte, Bewegung, Bild, sprachanaloge Gestalt, Ablauf eines Dramas. Solche Art Hermeneutik hat in der Schule ihre Grenzen. Bei der Live-Aufführung eines Stückes von Manfred Trojahn reichten die phantasievoll überbordenden Assoziationen der Schüler von »Friedhof« bis zur »Verfolgungsjagd«, und es brauchte einige Mühe, sie immer wieder zur Musik selbst zurück zu führen.

Also liegt es nahe, sich strikt auf Kompositionstechnisches zurück zu ziehen, um damit alles Personengebundene auszuschließen. Die meisten Musiktheoretiker vertreten diese Auffassung, die für mich etwas Gewalttames hat. Pure Objektivität ist ohnehin eine Fiktion. Das zeigt sich auch dort, wo einseitige Sehweisen nur einen Teil der musikalischen Realität einfangen – wie bei Ernst Kurth, der Bachs Musik linear deutet, und bei Johann Philipp Kirnberger, der sie harmonisch versteht. Kurths berühmte Abhandlung von 1917, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, enthält schon im Titel unausgesprochen den Gegenentwurf eines harmonischen Kontrapunkts. Für Kurth beruht Bachs Kontrapunkt auf linearer Energie, auf dem Kräftespiel melodischer Linien. Kirnberger dagegen hatte in den späteren 1770er Jahren Kontrapunkt in den »Regeln der guten Harmonie« begründet. Für Bachs Musik gibt Kirnberger einen drastischen Hinweis. Bachs »Sachen [erfordern] einen ganz besondern Vortrag, der seiner Schreibart genau angepaßt ist; denn sonst sind viele von seinen Sachen kaum anzuhören. Wer die Harmonie nicht vollkommen kennt, muß sich nicht erkühnen seine schweren Sachen zu spielen [...]«.<sup>6</sup>

Die konträren Ansätze spiegeln sich in Editionen. Der Cellist und Komponist Enrico Mainardi veröffentlichte 1949 eine besondere Ausgabe von Bachs Cello-Suiten. Er unterlegte den originalen Sätzen ein System, dessen Notation Bachs Einstimmigkeit als Mehrstimmigkeit darstellt: mit »Ober-«, »Mittel-« und »Unterstimmen«. Der Cembalist und Dirigent Ludger Rémy veröffentlichte 2012 eine völlig anders ansetzende Ausgabe: eine Bearbeitung der Cello-Suiten für Tasteninstrument.

Mainardi und Rémy bieten eindrucksvolle Beispiele wortloser Analysen. Sie haben den Vorzug, dass sich zwischen Musik und Betrachter nicht eine zusätzliche Schicht schiebt: die Sprache. Auf andere Weise

---

<sup>6</sup> Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin u. a. 1776–1779, Nachdruck Hildesheim 1988, Erste Abtheilung, S. 141, 216f.

hatte Hans Keller, der 1985 verstorbene Wiener Musiktheoretiker, versucht, Worte zu umgehen. Kellers analytische Partituren bieten eine verdeutlichende Reduktion des vollständigen Satzes. Keller bezeichnete sie als eine »Funktionsanalyse«, die »direkt von Musik über Musik« – statt über Begriffe – »zu Musik«<sup>7</sup> führe. Andersherum ergibt sich ein Verfahren, das ich für mich entdeckt habe, und das man »musikalische Rekonstruktion« nennen könnte. Sie setzt nicht, wie üblich, bei einem Werk an, sondern bei einem Kern, der nach und nach angereichert wird und am Ende zu einem Werk hinführt. Dieser umgedrehte Weg eignet sich vor allem im Unterricht und für die Darstellung komplexer Sachverhalte. Das folgende Beispiel ist sehr simpel, kann aber die Idee veranschaulichen.

The image shows two staves of musical notation. The top staff features a chromatic line of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) with a bracket above it. Below this line are several chords: E7, A7, D7, and G7. The bottom staff shows a bass line with a chromatic line above it, illustrating the concept of 'musikalische Rekonstruktion'. Arrows point to specific notes in both staves.

### Notenbeispiel 3 Rekonstruktion

Das Beispiel gibt einen Bass vor, setzt darüber eine chromatische Linie, fügt eine chromatisch mitgehende Mittelstimme hinzu, durch die eine Septakkordsequenz entsteht, erhöht den letzten Basston *g* zum Leitton *gis*, so dass dieser Klang aus der harmonischen Sequenz aussteigt, ändert den vorletzten Akkord zu reinem D-Dur, mit dem sich eine Kadenz nach A-Dur ergibt, rhythmisiert und melodisiert dies Gerüst – und sichtbar werden aus Mozarts d-Moll-Fantasie der siebte und achte, halbschlüssig offene Takt des oben angesprochenen Themas.

Also liegt es nahe, Musik allein zum Klingen zu bringen. Der Interpret als Retter. Hat der eingangs zitierte Cellist doch Recht, ungeachtet seiner abwehrenden Haltung, er spiele nicht anders als vorher? Wie verhält es sich dann aber mit Analyse? Alfred Brendel, der selbst wundervolle Texte schrieb, sieht in Analysen nicht den Schlüssel für große Interpretationen, die von anderen Voraussetzungen getragen seien. Murray Perahia geht stets von Schenker aus, weil dessen Analysen Hierarchien der Stimmführung offen legen würden. Von Rudolf Kelterborn wiederum stammt eine Schrift *Analyse und Interpretation*, deren Folgerungen aus den Analysen blass bleiben – etwa, dass ein Spieler sich bei Mozarts *Adagio* h-Moll KV 540 »der ganz ungewöhnlichen Gliederung und der äußerst komplexen Innenstruktur des Hauptsatzthemas bewußt sein«<sup>8</sup> müsse.

Eins zu eins lässt sich Analyse offenbar nicht übertragen. Sie bedeutet zunächst einen musikalischen Zugang eigenen Rechts. Im Ergebnis aber ist sie eine theoretische Interpretation – so wie umgekehrt klingende Interpretation ein Stück Analyse verkörpert.

Unverzichtbar ist Analyse dort, wo die Wiedergabe sonst fehlgehen würde – indem beispielsweise dynamische Angaben wörtlich genommen werden statt sie als metrische Abstufungen zu erkennen. Aber vieles

<sup>7</sup> Hans Keller. *Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes. Funktionsanalyse: Die Einheit kontrastierender Themen, Gesamtausgabe der analytischen Partituren*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Frankfurt a. M. 2001, S. 8 (»functional analysis proceeds direct from music via music to music«).

<sup>8</sup> Rudolf Kelterborn, *Analyse und Interpretation*, Winterthur/Schweiz 1993, S. 110.

von analytischen Entdeckungen lässt sich nicht unmittelbar »spielen« – wie der ungewöhnliche Siebentakter am Anfang von Mozarts *Figaro*-Ouvertüre –, und es führt Überschüsse mit sich, die den Interpreten seelisch bereichern können, sein Spiel zumindest vor Blindheit bewahren – im Falle der *Figaro*-Ouvertüre durch die Einsicht, dass die Gruppierung in 1 + 2 + 4 Takte ein ruhiges Gleichmaß von 2 + 2 + 4 umgeht.

Eine Rückschau auf die bisherige Gedankenkette: Haltungen zur Analyse – Beweggründe – Erkenntnisinteressen – perspektivischer Reichtum – analytische Eingabe und analytisches Ergebnis – Konzentration auf einen Gesichtspunkt – Richtungen der Fragestellung – Suche nach Modellen – Historisierung und Aktualisierung – Personengebundenes musikalischer Betrachtung – Übersetzungen von Musik – konträre Ansätze – wortlose Analysen – musikalische Rekonstruktion – Analyse als eigener Zugang – Verhältnis zur Interpretation. Mit dem praktischen Musiker wieder am Ausgang angelangt, empfehlen sich vier Ariadne-Fäden, um durch das Labyrinth von Analyse hindurch zu finden:

Erstens methodische Offenheit. Die Entdeckung individueller Analyse – damals eine Sensation – nahm seit den späten 1960er Jahren Abschied von verengenden Theorien und gewann dadurch eine ebenso animierende wie herausfordernde Freiheit. Wer sie als Vakuum empfindet, ist leicht geneigt, wieder einen Halt zu suchen bei neuen, vermeintlich unangreifbareren Systemen. Das führt, exklusiv angewandt, erneut zu Verengungen. Analyse sollte sich aber nicht kanalisieren, zumal vom Werk selbst im Grunde die analytische Methode abhängt, denn paradoxerweise weiß man erst, wie man ein Stück analysieren kann, nachdem man es analysiert hat.

Zweiter Faden: variable Kategorien. Sie müssen angemessen sein und vielfältig und sollten auch den Mut haben zu Besonderem. Wenn Erich Wolf in seiner Harmonielehre ein Madrigal von Gesualdo schon mit Funktionszeichen versieht, und wenn Wilhelm Maler Klangfolgen in *Elektra* von Strauss noch funktional deutet – das a-Moll in dem Gang c-, f-, a-, c-Moll abenteuerlich als Gegenklang der verdurten Subdominante von c-Moll –, ist das sicherlich nicht angemessen.

Zu besonderen Kategorien gehört beispielsweise die Vorstellung der Geste als musikalischer Ausdrucksgebärde. Ergiebig ist es auch, klischeehafte Zuordnungen umzustülpen: der Sinnlichkeit – statt Konstruktion – in Weberns Musik nachzugehen, und konstruktiven Ordnungen – statt Sinnlichkeit – in Schuberts Musik.

Drittens: keine Scheu vor Subjektivem, solange es als »subjektiv« erkannt und benannt wird. Es kann als Chance persönlicher Einsichten akzeptiert werden, im Bewusstsein, dass das Total eines Werkes niemals zu erschöpfen ist und musikalische Erkenntnisse immer vorläufig bleiben.

Und viertens die Verbindung von Technischem – dem Aufdecken der Machart – und Ästhetischem – ihrer Wirkung und musikalischen Bedeutung. Musiktheorie ist darin merkwürdig verhalten. Ein von mir 2002 betreutes Heft der Zeitschrift *Musiktheorie* trägt den Titel »Struktur und Ausdruck«. Ich hatte ihn ohne weitere Vorgaben an die angefragten Autoren weiter gereicht. Das Ergebnis war frappierend: Bis auf einen Beitrag sprachen alle über »Struktur«, keiner von dem, was aus ihr resultiert.

Alfred Brendel hat es in einem Interview treffend in Worte gefasst:

»Ich stimme nicht mit den Analytikern überein, die nur das Musikalisch-Materielle gelten lassen [...]. Ich finde, es ist durchaus erlaubt, auch metaphorisch über Musik nachzudenken, sofern das mit Strukturellem in Verbindung bleibt.«<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Alfred Brendel, *Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Mayer*, München 2006, S. 297, 167.