

Dank den Druck von *Das Meisterwerk in der Musik* Band 3 durch eine ansehnliche Geldspende ermöglichte –, so nicht, um sich über Möglichkeiten hypothetischer Erklärungen zu orientieren, sondern um aus einer solchen Unterweisung Gewinn und Nutzen für die Musikpraxis zu ziehen. Sie konnten nur in einer Schärfung der Hörerfahrung, auf die Schenkers Theorie insgesamt hinzielte, liegen. Daß sich aber eine solche anhand der teils simplen, teils spitzfindigen Analysen hypothetischen Charakters von Carl Dahlhaus gewinnen ließe, die einen Künstler vom Rang Furtwänglers kaum zur Einholung eines musikalischen Rates veranlassen würden, leugne ich allerdings<sup>17</sup>.

## Zu Carl Dahlhaus' Beitrag „Im Namen Schenkers“\*

von Karl-Otto Plum, Köln

Einerseits trifft Dahlhaus' These, „daß . . . eine Schenker-Analyse das Werk als Objekt zur Demonstration der Theorie benutzt“ (S. 83), auf diese genau so viel oder so wenig zu wie auf seine eigenen Analysen, etwa wenn Partien aus drei Beethoven-Sonaten zur Demonstration der Theorie *Musikalische Form als Transformation* herangezogen werden (*Beethoven-Jahrbuch* 9, 1973/1977, S. 27 ff.), andererseits ist bereits an Schenkers Devise „Semper idem sed non eodem modo“ ablesbar, daß auch er die Aufgabe sah, sich zur Individualität eines Kunstwerkes, dessen Wesen und Substanz vorzutasten. Sowohl Hellmut Federhofer als auch Felix-Eberhard von Cube und ich wissen und haben es indirekt oder direkt schriftlich fixiert, daß die Schenkersche Analyse gegebenenfalls mit anderen Methoden kombiniert werden muß. Sie kann dabei durchaus die unwichtigere sein (Johann Sebastian Bach: *c-moll-Gigue* für Cello solo, T. 1–50) und nur zum kleineren Teil wichtig (T. 51–70).

In seltsamem Gegensatz zur wachsenden Anwendung von Schenkers Methode nicht nur auf traditionelle abendländische, sondern auch indische, afrikanische und Jazzmusik stehen die Nebensätze: „warum es überflüssig und monoton wirkt, wenn Schenkers Methode noch einmal an ‚Meisterwerken‘ der klassisch-romantischen Tradition demonstriert wird“ (S. 83). Mit ihnen widerspricht Dahlhaus

- a) seiner Äußerung, daß das Bemühen, „dem Besonderen, Unwiederholbaren gerecht zu werden; . . . Einzelnes, Individuelles in Begriffe zu fassen“, ein Versuch sei, „der sich in Approximationen erschöpft und es wert ist, unbeirrbar wiederholt zu werden“<sup>1</sup>,  
 b) seinem Votum für Methodenkombination<sup>2</sup>.

Dahinein gehört auch die Schenkersche Analyse; denn es geht nicht an, daß man am unteren Satzrand mit funktionstheoretischen eckigen und runden Klammern über eine additive Betrachtungsweise hinausgelangt, am oberen Satzrand aber – wie Meseritscher aus dem *Mann ohne Eigenschaften* – einem Idioten gewissen Grades vergleichbar bleibt, der die Begriffe Vater und Mutter zwar noch bilden kann, den Begriff Eltern aber schon nicht mehr.

Die Musikwissenschaft verhält sich widersinnig, wenn sie in der Musikethnologie das Strukturintervall, in das ein Stück eingelagert ist und mit dem in diesem Zusammenhang der vertikalisierte Ursatz gleichzusetzen ist, berücksichtigt, nicht aber in der abendländischen Kunstmusik, wo dies erwiesenermaßen auch möglich ist und wegen der verzweigteren Detailanordnung weit notwendiger wäre.

Die Konsequenz ist mehr als verheerend – sie ist aberwitzig!

Wenn die Musikwissenschaft derzeit über etwelche Detailphänomene arbeitet (Sequenzen, Chromen, Lagenprobleme, langsame Einleitung, Durchführungen – und da gibt's ja auch athemati-

<sup>17</sup> Näheres über Schenkers Verhältnis zur Musikpraxis und zu zahlreichen prominenten Künstlern bitte ich, meinem oben genannten, demnächst erscheinenden Buch zu entnehmen.

\* In: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 82–87

<sup>1</sup> *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 16.

<sup>2</sup> *Ebda.*, S. 18, Punkt 3.

sche –, Reprisen), kann ihr vom kleinen Outsiderclub der Schenkerianer in der Regel entgegengehalten werden: Ihr könnt das Buch gleich nochmal schreiben, denn ihr habt ja nicht gezeigt, wie das Detail im Gesamten verankert ist oder (langsame Einleitung, Reprise, Coda) wie es zum Gesamten steht, wobei konzidiert wird, daß bei einfachsten Verhältnissen ein Stimmführungsbild<sup>3</sup> entbehrlich ist. Weder Heinrich Hüsch noch Dietrich Kämper noch Carl Dahlhaus konnten meine Thesen widerlegen.

Die oben zitierten Nebensätze sind darüberhinaus unverständlich, nachdem Dahlhaus mir gesprächsweise erklärte, er wäre nun doch für Kombination von Metrum- und Stimmführungsanalyse. Ich konnte im gleichen Gespräch nachweisen, daß Dahlhaus Metrum-Analyse nach Gudrun Hennebergs Prinzipien treibt mit meinem Indiz Insertibilität (Einfügarkeit) als Brechungsmittelglied<sup>4</sup>. Da Dahlhaus somit als verkappter Schenkerianer demaskiert ist, scheint William Drabkins Diktum „Dahlhaus's fortress of anti-Schenkerism“<sup>5</sup> auf wackligen Füßen zu stehen.

Nun ist es keineswegs so, daß ich die Bemerkung von der Überflüssigkeit und Monotonie weiterer Schenkerscher Analysen so trivial finde, daß sie mich als Betroffenen ratlos macht<sup>6</sup>. Ich verstehe Boulez' Wort von den Buchführungsanalysen durchaus als Anstoß zur Selbstbesinnung und will sie nach Kants Diktum „Anschauung ohne Begriffe ist blind, Begriffe ohne Anschauung sind leer“ an meinen Analysen der Bachschen Cello-Suiten vornehmen. Zwecks Überprüfung der nachstehend mitgeteilten Daten bin ich bereit, die Analysen einem geeigneten Gremium vorzulegen.

*Zum Individualisationseffekt: Von den 42 Stimmführungsbildern zeigen*

- A) 31 Individualität oder individuelle Passagen<sup>7</sup>,
- B) sieben dienen in Kombination mit der von Marius Schneider in die Musikethnologie eingeführten Zeilenanalyse<sup>8</sup> dem Aufweis der Individualität<sup>9</sup>,
- C) vier sind in gewisser Weise überflüssig: Menuett II der G-dur-, Bourrée II der C-dur-, Gavotte II der D-dur-Suite und D-dur-Courante. Auch dieses Stimmführungsbild hat einen momentan noch individuellen Zug (er kann allerdings leicht wieder auftreten):

Von den 22 geteilten 3er-Ursätzen des Bachschen Solostreichwerks weisen zwei einen von der zweiten 3 steigenden und zu ihr fallenden Terzzug Allemande und Courante der D-dur-Suite.

Anhand dieser beiden Stimmführungsbilder soll exemplarisch ein Trend konzidiert werden, daß weitere Forschung erstens manches Individualmerkmal zum Gattungsmerkmal machen kann und zweitens Analysen, die unter der obengenannten A)-Gruppe figurierten, irgendwann der B)-Gruppe zuweisen kann.

<sup>3</sup> Für Schenkersche Analyse hat sich die Bezeichnung Stimmführungsanalyse durchgesetzt. Sie besteht aus Stimmführungsbild und Begleitkommentar.

<sup>4</sup> Zurückweisung von Hugo Riemanns Schwerebehauptung für Takt 19 des ersten Satzes der Sonate op. 10,2 von Ludwig van Beethoven in: Ernst Apfel und Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, München 1974, S. 197.

<sup>5</sup> *Music Analysis*, Vol. 2 (1983), Basit Blackwell Oxford, S. 104.

<sup>6</sup> Während ich Federhofers Stellungnahme zu Dahlhaus' Analyse der Takte 38ff. der Bachschen d-moll-Invention so trivial nicht finde. Um seine „unterdrückte“ g-moll-„Implikation“, mit dem inneren Ohr hörend, nachvollziehen zu können, muß ich das Tempo auf ♩ 92–96 absenken (demnach eine nicht sehr eindeutige Zweideutigkeit), um T. 11–14 seine „Analogie . . . g-C-F-B“ krampflos nachvollziehen zu können, nur auf ♩ 116, während ich Federhofers Analyse mit ♩ 76 leicht folgen kann. Übrigens können das g in T. 11 und das e in T. 13 deshalb wegbleiben, weil sie im Notentext stehen und dort als springende Nebennoten, die über Mini-Terzzüge in den übergeordneten Strukturton zurücklaufen, zu erkennen sind. Sie sind so definiert, weil die vorher beginnende und nachher schließende Quinsschrittsequenz ihre Glieder in Akkordgrundstellung hat.

<sup>7</sup> Darunter die Es-dur-Bourrée II. Trotz ihrer Kürze fand ich damals eines der beiden individuellen Merkmale nur durch schriftliche Fixierung im Stimmführungsbild. Darunter auch die G-dur-Courante. In: *Musikalische Analyse*, Kassel 1968, S. 73ff., trifft de la Motte mit seiner Analyse dieses Stücks das Wesentliche; die Stimmführungsanalyse erbringt sieben nicht unwesentliche Ergänzungen. Darunter schließlich die Es-dur-Bourrée I, nicht wegen Art und Zeitpunkt der Decktonetablierung (T. 25), das wirkt nur momentan individuell, – nur wenig durch die Tonhöhenrelation mit nur indirekter klangräumlicher Verbindung (Plum, *Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse*, Regensburg 1979, S. 51,2), am ehesten durch die Verwandtschaft zur Courante: Alle Töne von deren parataktischer Serie (ebda., S. 69 und S. 103, unteres System) enthält auch Bourrée I, aber ganz anders eingebunden. Dieses ist ohne Stimmführungsbild nicht griffig. Und ist es nicht leichtsinnig, diese Übersicht beiseite zu schieben, wenn man ein Urteil zu formulieren hat, das potentiell alle jetzt und in Zukunft lebenden Menschen angeht?

<sup>8</sup> *Lieder ägyptischer Bauern* (Fellachen), in: *Festschrift für Zoltán Kodály*, Budapest 1943. Die Zeilenanalyse ist im Bachschen Werk für Solostreicher meines Wissens 37mal durchführbar.

<sup>9</sup> Auch diese sieben haben bis zu vier kleinerer individueller Züge.

Faktische Abschaffung der Stimmführungsanalyse ist nach obigen Ausführungen kein Thema, beim einzelnen Stück besser abschätzen lernen, ob ein Stimmführungsbild teilweise oder ganz überflüssig ist, durchaus. Meine 1980 ausgesprochene Vermutung, daß Dahlhaus in seiner Analyse des Kyrie von Ockeghems *Messe L'homme armé* mit den Worten „Die Quart-Quint-Struktur d'-g'-g" bildet das Gerüst der Melodie“<sup>10</sup> ein Stimmführungsbild überflüssig macht, hat sich bestätigt.

*Zur angemessenen Dichte:* Ich habe in den *Untersuchungen* S. 34 ff. und 159 zu zeigen versucht, wie die seit 1959 angestiegene Dichte der Stimmführungsbilder wieder gesenkt werden kann, wie durch Terminusgruppierung Details zur Selbsterklärung an die Leser abgegeben werden können, damit kleinere Stimmführungsbilder die Kommunikation wirtschaftlicher machen.

Dennoch muß ich die Vorteile großer ausführlicher Stimmführungsbilder herausstellen:

1. für die Weiterentwicklung der Methode
  - a) die Falsifikation kann von Kleinigkeiten her erfolgen,
  - b) bei verschiedenen Analysen desselben Stücks können in die bessere Gesamterfassung sofort komplett die besseren Einzelheiten der weniger überzeugenden Gesamterfassung eingebaut werden.
2. Zuverlässige Statistiken über Vorkommen und speziellen Einbau etwelcher stimmführungsanalytischer Figuren oder sonstiger Phänomene, wie der obengenannten Chromen und Lagenspiele, sind nur bei größter Dichte möglich, da fast alles in allen Größenordnungen vorkommen kann.
3. Große ausführliche Stimmführungsbilder sichern, daß das Denken und Reden einerseits und das Hören andererseits nicht auseinanderklaffen (und höchstens die Laien sagen was, nicht die Fachleute!), genauer: sie verbessern die Verwendung der verstandenen Analysefakten im Hörvollzug, das bedeutet, sie sind vorteilhaft für alle Arten von Musikpädagogik.

Zum Punkt 8 des Dahlhauschen Beitrages (S. 87) habe ich anzumerken, daß Ambiguität auch für Schenkerianer eine relevante Kategorie ist<sup>11</sup>. Um diese präzise zu begrenzen, kann man durchaus um Eindeutigkeit bemüht sein, damit der Fall auch wirklich eindeutig in die Zweideutigkeit kippt und nicht – wie bei mir geschehen – der leichtfertig für zweideutig gehaltene Fall in die Eindeutigkeit zurückkippt.

Noch vor der Kombination verschiedener Analysemethoden, -aspekte oder Parameter, schon bei der Durchführung des einen Schenkerschen Schnitts durch das Kunstwerk unterscheiden wir zwischen vorübergehender, den von Dahlhaus herausgestellten Prozeßcharakter verdeutlichender Zweideutigkeit, und offenbleibender, echter Zweideutigkeit<sup>12</sup>. Von 120 bisher in meinem Arbeitsbereich durchgeführten Argumentationen führten 104 zur Eindeutigkeit, die natürlich auch die vorübergehende Zweideutigkeit mehr oder weniger stark beinhaltet, und sechzehn zur echten Zweideutigkeit.

Ich möchte schließen mit dem Hinweis, daß der akademische Nachwuchs Schenkers Analysemethode derzeit auf dem gesamten europäischen Festland nur noch an einer einzigen öffentlichen Bildungsinstitution erlernen kann, an der Wiener Musikhochschule bei Prof. Franz Eibner. Wenn der ehemals verkappte, nunmehr demaskierte Schenkerianer Carl Dahlhaus für Methodenkombination votiert, müßte selbiger auch für Änderung dieses Zustandes votieren.

<sup>10</sup> Lars Ulrich Abraham und Carl Dahlhaus, *Melodielehre*, Köln 1972, S. 43.

<sup>11</sup> Hellmut Federhofer, *Akkord und Stimmführung*, Wien 1981, S. 115.

<sup>12</sup> Plum, op. cit., S. 119 ff.