

## **Lutz Felbick: Kategorien des musikalischen Hörens**

### **H. Riemanns Hörtheorie und die französische Musiktradition<sup>1</sup>**

Dieser Text ist ein Vortrags-Manuskript ohne den Anspruch einer wissenschaftlichen Veröffentlichung.

### **A) Historische Betrachtungen: 1750 - 1877 - 1995**

"Erleuchtet und zugleich erschüttert durch das System [von] DECARTES', das ich glücklicherweise gelesen hatte, fing ich an, bei mir selbst Einkehr zu halten. Ich versuchte es mit Melodien, ungefähr so, wie sich ein Kind im Singen übte. Ich prüfte, was sich dabei in meinem Verstand und in meinem Ohr ereignete...Freilich gab es einige [Töne] darunter, für die meine Stimme und mein Ohr eine Vorliebe zu haben schienen; dies war eine erste Wahrnehmung. Diese Vorliebe erschien mir jedoch als eine reine Sache der Gewohnheit...Ich fing indessen an zu erwägen und zu prüfen, welche Beziehung zwischen dem gesungenen Ton und den Tönen bestand, die das Ohr und die Stimme mir unmittelbar eingaben, und ich fand, dass diese Beziehung sehr einfach war."<sup>2</sup>

Diese anschauliche Beschreibung der Hörforschung stammt von dem unter dem Einfluss der französischen Aufklärung stehenden Jean-Philippe Rameau. Er schreibt dies im Jahre 1750.

Auch etwa 120 Jahre später macht sich ein Musiktheoretiker ähnliche Gedanken: "Man muß diese Klangfolgen samt und sonders mit seinen eigenen Ohren prüfen und ... Ton- und Klangvorstellungen .. durchdenken ... [Durch] gewissenhafte Selbstbeobachtung während des Denkens" können dann die Gesetzmäßigkeiten gefunden werden... Es kommt nur darauf an, in recht verständiger Weise anzuregen, auf die Natur der Harmonik und auf die logischen Gesetze des Musikhörens und Musikdenkens hinzuweisen; der Schüler der Komposition muss sich, nachdem die Praxis die Gesetzestafeln der alten Schulregeln zerbrochen hat, neuer höherer Gesetze bewußt werden..."<sup>3</sup> So Hugo Riemann in seiner "Musikalischen Syntax", Leipzig 1877.

Beiden Autoren ging es darum, das alte Generalbass-System abzulösen durch ein aufgeklärtes Bewusstsein, bei dem das sich im Denken und Fühlen des Individuums sich offenbarende Wissen und nicht die überlieferten starren Regeln im Mittelpunkt des Interesses stehen. Diesen Musiktheoretikern ging es weniger um die Beschaffenheit und Zusammensetzung der sich in Noten dokumentierenden Töne, also um "Tonsatz", sondern vielmehr um die Frage, wie Musik rezipiert wird, wie wir würden heute sagen: Es ging beiden Musiktheoretikern um wahrnehmungspsychologische Fragestellungen.

Dass Hugo Riemann einer der bedeutendsten Musikwissenschaftler und Theoretiker um die Jahrhundertwende war, ist unumstritten. Dass er auch zum Thema Gehörbildung wesentliche Beiträge geliefert hat, ist weniger bekannt. Und damit ist nicht in erster Linie sein Werk

---

<sup>1</sup> Vortrag anlässlich der Fachtagung Hörerziehung in der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart am 30./31.01.1998.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie* Paris 1750, S. 7, zitiert nach: Hans Pinscher, *Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus*, Leipzig 1967, S. 81f. (Hervorhebung LF)

<sup>3</sup> H. Riemann, *Musikalische Syntax*, Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre, Leipzig 1877, S. 23, 24, 120.

"Katechismus des Musikdiktats"<sup>4</sup> gemeint, welches sich heute durch wesentlich bessere Arbeiten überlebt hat, sondern seine Theorie des musikalischen Hörens. In seinen 1914-16 erschienenen Aufsätzen *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'* macht er deutlich, dass im Mittelpunkt seiner ganzen Forschungen die Beziehungen zwischen dem Hören - genauer "den logischen Funktionen des menschlichen Geistes" - und den musikalischen Ereignissen gestanden habe. So resümiert er hier: "Daß meine eigenen theoretischen Arbeiten bisher nichts anderes waren als Bausteine, Beiträge zur Schaffung einer solchen Lehre [der Tonvorstellungen] ist mir nicht im geringsten zweifelhaft."<sup>5</sup> Seine Dissertation trägt dann auch zunächst den Titel *Über das musikalische Hören*, später präziserte er dann und bezeichnete diese Arbeit als *Die musikalische Logik*.<sup>6</sup> Auch in seiner *Geschichte der Musiktheorie* 1898 spricht er im letzten Kapitel von der "musikalischen Logik". Er betont, dass Rameau der eigentliche Begründer dieser Logik ist, er selbst sieht sich als Vollender dieses Ansatzes.<sup>7</sup> Riemann definiert in dieser Zeit die zentrale Frage, die zu einer Theorie des musikalischen Hörens führt: "Alles wird natürlich darauf ankommen,... zu ergründen versuchen, welche Kategorien die lebendig arbeitende Tonphantasie leiten und bestimmen, ihr Gesetze geben."<sup>8</sup>

Springen wir unseren historischen Betrachtungen noch etwa 120 Jahre weiter, so erreichen wir die jüngste Vergangenheit. Im Handbuch für Musikpsychologie von Helga de la Motte lesen wir, dass sich der Begriff des Schemas, also einer kategorialen Formung der Wahrnehmung in der jüngsten Entwicklung der kognitiven Psychologie stark durchgesetzt hat. "Wenn von Kategorien der Anschauung gesprochen wird, von Allgemeinbegriffen, Gestalten, Schemata, Vorstellungen, Vorkonstruktionen oder neuerdings auch von Scripts, so ist damit immer gemeint, daß die Wirklichkeit nicht unmittelbar abgebildet wird, sondern vorhandene Strukturen integriert oder aber gemäß diesen teilweise sogar umgeformt werden."<sup>9</sup>

Wir stellen also fest, dass Riemanns wahrnehmungspsychologische Fragestellungen exakt denen der neueren Forschung entsprechen.

## **B) Hugo Riemann und die französischen Musiktheoretiker**

### **1. relative Notationssysteme**

Worin bestehen nun im Einzelnen die Leistungen zur Theorie des musikalischen Hörens bei Riemann und den französischen Theoretikern?

Zunächst muss festgestellt werden, dass die hier in frage kommenden Forscher ein Notationssystem erfanden, welches die absolute Tonhöhe abstrahiert. Ein solches Verfahren ist uns heute zwar gut vertraut, aber es lohnt, zwischen beiden Systemen deutlich zu unterscheiden und vor allem den Wert des relativen Notationsprinzips für den hiesigen Zusammenhang zu erkennen.

---

<sup>4</sup> H. Riemann, *Katechismus des Musikdiktats*, Leipzig 1889, 2. Auflage als *Handbuch des Musikdiktats*, ebd.1904.

<sup>5</sup> H. Riemann: *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, XXI,1914 - XXII, 1915 XXIII,1916 (s.a. in: B. Dopheide, *Musikhören*, Darmstadt 1975, S.16).

<sup>6</sup> H. Riemann, *Musikalische Logik*, Leipzig 1873, als Dissertation "Ueber das musikalische Hören", 1874.

<sup>7</sup> H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 1898/1920, S. 529.

<sup>8</sup> H. Riemann, *Lehre von den Tonvorstellungen a.a.O.*, S. 19.

<sup>9</sup> Helga de la Motte, *Handbuch für Musikpsychologie*, Laaber 1996, S. 97f.

Die systematische Aufstellung eines relativen Notationssystems war dringend erforderlich, denn das musikalische Hören -Absoluthörer ausgenommen - kann bekanntlich nicht von absoluten Tonhöhen ausgehen, da solche nicht erkannt werden. Das derzeitige absolute Notationssystem kann für die Erforschung des musikalischen Hörens sogar verwirrend sein. Dies erkannte beispielsweise schon Rousseau indem er schreibt: "In Anbetracht der Mühe, die ich hatte, um Noten vom Blatt lesen zu lernen, und die ich noch habe, um vom Blatt zu singen, glaubte ich schließlich, daß diese Schwierigkeit in der Sache selbst liegen müßte... Als ich die Zeichen näher prüfte, fand ich sie oft schlecht gewählt."<sup>10</sup>

Schon die mittelalterliche Solfège-Tradition beruhte bekanntlich nicht auf einer physikalisch festgelegten bzw. allgemein akzeptierten Bezugshöhe, sondern auf einem dem Hören adäquaten relativen Notationssystem. Nun zeigt sich in der Geschichte des Solfeggierens in einigen Ländern bedauerlicherweise eine Fehlinterpretation dieses ursprünglichen Gedankens, die darin besteht, die Silbe "ut" bzw. "do" mit der absoluten Tonhöhe "c" gleichzusetzen und bei chromatischen Vorgängen diese zu ignorieren. Erst Agnes Hundoegger rückte im deutschsprachigen Raum mit ihrer Tonika-Do-Lehre (Berlin 1897) diese etwas aus dem Gleise geratenen Lehrmethoden wieder ins rechte Licht. Auch sie beruft sich in ihrem Vorwort auf Rousseau. Durch englische bzw. amerikanische Autoren habe sie dann diese Methode kennengelernt.<sup>11</sup>

So verdienstvoll die Silbenschriften der verschiedenen Solfège-Systeme für die Erlernung einfacher Melodien sind, so stoßen sie andererseits an Grenzen, in vielen Fällen schon bei einer Anwendung in Molltonarten.<sup>12</sup> Insbesondere wenn ein komplexer chromatisch-harmonischer Zusammenhang gegeben ist, versagen diese ausschließlich am Melodischen orientierten Solfège-Systeme, z. B. bei der Unterscheidung zwischen dem Leitton zur Tonika-Durterz und der zwischendominantischen Terz zum Grundton des Tonikagegenklanges. Abgesehen von der Möglichkeit, durch enharmonische Verwechslung den Wechsel der Tonika-Durterz zur Tonika-Mollterz auszudrücken. Also in C-Dur: dis-e in zwei verschiedenen Bedeutungen bzw. es-e. Bei der Erlernung einfacher Dur- und Mollmelodien scheint auch der pädagogischen Aufwand, der für das Erlernen der Grundsilben und deren chromatische Varianten zu betreiben ist, zu hoch.

Wesentlich einfacher dagegen scheint für die Aufgabenstellung die Tondarstellung mittels Zahlentonschriften. Der bereits schon erwähnte Jean-Jacques Rousseau entwickelte eine universale Zahlentonschrift, die jenseits der absoluten Notennamen liegt. Im Jahre 1742 stellte er sie der Pariser Académie des Sciences vor:

Die sieben ersten Zahlen bezeichnen die sieben Töne der diatonischen Tonleiter. Die Akzidenzien werden dadurch gekennzeichnet, dass man die Zahlen in der ein oder anderen Richtung durchstreicht. Ein Punktsystem über oder unter den Noten gibt die Änderung in den Oktaven an. Die rhythmischen Werte werden mittels Balkensetzungen und

---

<sup>10</sup> Jean-Jacques Rousseau, *confessiones*, Buch VII (1764-70), zitiert nach: R. Cotte, *Bemerkungen über das Verhältnis Jean-Jacques Rousseaus zur Musik*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* V 1963, s.a. Jean-Jacques Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, Paris 1743, bzw. *Project de nouveaux signes*, Paris 1742 (*Collection complete des oeuvres de Jean-Jacques Rousseau*, 1782).

<sup>11</sup> s. *Tonic-Solfa*, K. Mollwitz, *Über die Musikerziehung bei A. Glover u. J. Curwen*, Diss., Königsberg 1934

<sup>12</sup> Als positive Ausnahme können die Werke von H. Nobis und P. Schenk gelten, die "do" auch auf den Grundton der Moll-Tonika beziehen.

Verlängerungspunkten kenntlich gemacht. Die Null stellt Pausen dar. Durch Vorzeichnungen werden Tonart, Taktart und Oktavlage des ersten Tones angegeben.

Bedauerlicherweise hat Rameau den Wert des Notationssystems Rousseaus für die Theorie des musikalischen Hörens nicht erkannt, vor allem warf er ihr vor, "die Melodie nicht für das Auge zu zeichnen".<sup>13</sup> Genau dieser visuelle Aspekt war aber nicht die Absicht Rousseaus. Es war das Verdienst von Pierre Galin und seiner Schule, den Rousseau'schen Gedanken bis ins 20. Jahrhundert zu bewahren.<sup>14</sup>

Rameau interessierte sich vielmehr für den harmonischen Aspekt. Mit dieser Schwerpunktsetzung bringt er zum Ausdruck, dass eine Theorie des Hörens mittels der üblichen Zahlen- oder Silbenschriften unvollständig ist. Das wird man bestätigen, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass die Wirkung einer Melodie in verschiedenen Harmonisierungen durchaus verschieden aufs Ohr wirken kann. Die Abhängigkeit vom harmonischen Kontext muss deshalb berücksichtigt werden. Rameaus bahnbrechende Tat war es nun, die tonikalen, dominantischen und subdominantischen Kategorien zu erkennen und damit die Grundlage einer Theorie des harmonischen Hörens geschaffen zu haben.

## 2. Riemanns Hörtheorie

Riemann weitet dieses System erheblich aus:

1. Mit seiner Theorie der Klangvertretung kombiniert er melodische und harmonische Ereignisse - Zahlentonschriften und Rameausche Kategorien. Jeden Ton verstand er als Vertreter eines harmonischen Geschehens. Damit wird er dem Wesen der mehrstimmigen abendländischen Musik vom 16. bis zum 19. Jh. gerecht.

Beispiel:<sup>15</sup>

1 5 1 3 3 5 1  
T D T D T D T bezeichnet in C-Dur die Tonfolge: c-d-c-h-e-d-c und deren harmonischen

Zusammenhang, dem Wechsel zwischen C-Dur und G-Dur.

2. Zu den Hauptfunktionen führt er Nebenfunktionen als Unterkategorien ein.

3. Er erweitert die dominantische Kategorie durch den Begriff der Zwischendominante. So wären also die in Abschnitt B1 genannten Tonfolgen (in C-Dur: dis-e in zwei verschiedenen Bedeutungen bzw. es-e). am besten folgendermaßen zu unterscheiden:

---

<sup>13</sup> Confessions a.a.O.

<sup>14</sup> J. Bonnet/P. Guilhot, L. Instituteur et l'élève musiciens Association Galiniste, Paris, 1890; La Méthode Galiniste, in: La Réforme musicale, 3. Serie, Nr. 2, Mai 1939 Hauptvertreter dieser Richtung: Aimè Paris (1778-1866), Pierre Galin (1786-1812), Emile Joseph Maurice Chevé (1804-1864),

<sup>15</sup> sinngemäß nach Riemann, Lehre von den Tonvorstellungen a.a.O., S. 44.

2 < 3  
T T

3 1  
(D) Tg.

3 3  
t T;

Dabei zeigt sich, dass die Wahrnehmung der tatsächlich erklingenden physikalischen Tonhöhe bei der Vorführung auf einem Tasteninstrument im harmonischem Kontext unmöglich ist: zweiten und dritten Beispiel fällt die Intonationsbeurteilung der Größe des Halbtons, insbesondere beim nachvollziehenden Mitsingen, verschieden aus. Statistische Untersuchungen zeigen, dass das Ohr zwischen kleiner Sekunde und übermäßiger Prim unterscheiden, sofern diese Intervalle zu den genannten Akkordfolgen leise mitgesungen werden.<sup>16</sup>

4. Sämtliche dreiklangsfremden Töne ordnet Riemann in dieses Systems ein und zwar nicht i.B. auf den Basston wie im Generalbass üblich, der ja nur als ein Griffsystem, also ein am Visuellen orientiertes System darstellt, sondern –Rameau folgend – in Bezug auf den Grundton, der auditiv als Bezugspunkt erkannt wird. Aus diesem Grunde bekämpfte er und seine Schüler auch Lehrmethoden, die sich am Generalbass orientierten. (Stattdessen verwandte er den Klangschlüssel, wie er heute in etwa auch noch bei den Akkordsymbolen des Jazz üblich ist.)

5. In seinem "Handbuch der Akustik" definiert Riemann die Tonvorstellungen psychologischer Art aufgrund von Tonverwandtschaften und Klangvertretungen und berechnet für die jeweiligen Klangvertretungen die exakten Frequenzen mittels "mathematischer Funktionen".

6. Zu der "Methode Riemann" gehört auch eine dezidierte Lehre der Metrik, Rhythmik und Phrasierung. Er verstand sie als Bestandteil seiner Hörtheorie.<sup>17</sup>

### 3. Reibungspunkte zwischen Theorie und Praxis

Bei allem Respekt vor den Leistungen Riemanns muss zugegeben werden, dass einige seiner frühen Thesen strittig sind: Er versuchte beispielsweise, sämtliche rhythmischen Erscheinungen aus dem Prinzip des Auftaktes zu entwickeln. Auch vertrat er in harmonischer Hinsicht eine heute vielfach umstrittene dualistische Auffassung.<sup>18</sup> Riemann relativierte bzw. revidierte allerdings in seinen letzten Lebensjahren manche seiner früheren Aussagen.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Entsprechende Tests wurden mit ca. 100 Personen vom Autor im Zeitraum von 20 Jahren überwiegend mit musikalischen Laien durchgeführt. Sie zeigen eine hohe Signifikanz: die kleine Sekunde wird als größer empfunden als die übermäßige Prim.

<sup>17</sup> Bei der Reflexion über dieses Thema stelle ist fest, daß die Ausführung dieses Bereichs i.B. auf das musikalische Hören sehr lohnend wäre. Es würde aber den hier vorgesehenen Umfang sprengen.

<sup>18</sup> Er begründet sie u.a. damit, daß von Sängern die "Unterquinte oder Oberquarte... genau so leicht intoniert werden [kann] als die Oberquinte oder Unterquarte." (Mus. Logik, S. 24) Hierin wird jeder erfahrene Chorleiter widersprechen: Es lässt sich empirisch bei wenig erfahrenen Chorsängern nachweisen, daß ein Sprung von der Tonika in den Subdominantgrundton - insbesondere abwärts - wesentlich schwerer zu finden ist als der in den Dominantgrundton!

## 4. Die philosophische Fundierung der Riemann'schen Hörtheorie

Zum Verständnis der philosophischen Fundierung der Riemann'schen Hörtheorie muss sein mehrfach erwähnter Aufsatz *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'* genauer betrachtet werden. Zum Verständnis seiner Hörtheorie ist die hier ausgeführte philosophische Ausgangsposition entscheidend, die sich von gängigen Auffassungen deutlich unterscheidet. Er betont, dass er in erkenntnistheoretischer Hinsicht die deduktive Methode gewählt hat. Grundlegend ist für ihn nicht die Reflexion über die Beschaffenheit der akustisch vermittelten Musik, sondern eine Reflexion über die Beschaffenheit des wahrnehmenden und verarbeitenden Geistes. Von hier aus, also "von oben nach unten" baut er seine Theorie auf. Er beruft sich dabei auf Drobisch, nach dessen Theorie es unumgänglich ist, dass jede Wahrnehmung sofort mit einem Urteil verbunden ist, mit einer Zuordnung zu über- oder untergeordneten Kategorien.<sup>20</sup> Demzufolge ist auch Riemann der Auffassung, dass diese hörende Gehirntätigkeit kein passiver Vorgang ist, sondern daß der Geist aktiv das Wahrgenommene gestaltet und sogar umgestaltet. So sorgt z.B. die Ökonomie der Tonvorstellungen dafür, dass das musikalische Denken in gewissen Graden unabhängig von den akustischen Erscheinungen "funktioniert".<sup>21</sup> Im Zusammenhang mit Stimmungsfragen kommt er zu dem konsequenten Schluß: "Unser Hörorgan [ist] glücklicherweise so geartet, daß ihm die absolut reine Intonation gar nicht Bedürfnissache sind."<sup>22</sup>

Sein revolutionärer Ansatz besteht also darin, die akustischen Ereignisse gegenüber den Tätigkeiten des menschlichen Geistes für relativ unbedeutend zu halten. Die sich in der Ideenwelt ereignenden "Funktionen", das heißt die „Gedankentöne“<sup>23</sup> oder „Gehirnsschwingungen“<sup>24</sup> seien die alles prägende Wirklichkeit. Die erklingende Musik ist also nur noch das unvollkommene und "zurechtzuhörende" Abbild der vollkommenen Ideenwelt. Hierin denkt er wie kaum ein anderer Musiktheoretiker platonisch bzw. mittelalterlich.<sup>25</sup> Der zentrale Satz für das Verständnis des Riemann'schen Denkens lautet: "Daß das Musikhören nicht nur ein passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan, sondern vielmehr eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes ist, zieht sich als leitender Gedanke durch meine sämtlichen musiktheoretischen und musikästhetischen Arbeiten seit meiner Dissertation."<sup>26</sup> Aus diesem Kernsatz entwickelt er seine *Musikalische Logik* d.h. die harmonisch-melodische und rhythmisch-metrische Grammatik bzw. Funktionstheorie.<sup>27</sup> Was er nun unter der logischen Funktionen des menschlichen Geistes versteht, verdeutlicht er in seiner Dissertation: "...so würde

---

<sup>19</sup> z.B. seine metrischen Grundprinzipien ( *Neue Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"* in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1916, S. 15) oder sein Verhältnis von deduktivem zu induktivem Denken, s. Riemann, *Lehre von den Tonvorstellungen* a.a.O., S.14/15, s.a. Diss. S. 1; Auch räumt er ein, daß zentrale Aussagen eigentlich nur Hypothesen seien, denn "in welcher Weise sich Tonschwingungen letzten Endes in Tonvorstellungen umsetzen, wird wohl niemals aufgehellt werden." s. H. Riemann, *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin 19213, S. 93

<sup>20</sup> H. Riemann, *Musikalische Syntaxis*, a.a.O., S. 1.

<sup>21</sup> z.B. funktioniert das "tonale Hören" nach Riemanns Auffassung in der Logik des menschlichen Geistes in reiner Stimmung.

<sup>22</sup> Riemann, *Lehre von den Tonvorstellungen* a.a.O., S.36).

<sup>23</sup> *Musikalische Logik*, S. 25.

<sup>24</sup> *Musikalische Logik*, S. 27.

<sup>25</sup> s.a. den mittelalterlichen "Universalienstreit" zwischen den Realisten und den Nominalisten. Riemann nennt den "Realisten" Johannes Scotus eins seiner großen Vorbilder.

<sup>26</sup> *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*.

ein längeres Musikstück einem Kettenbruche vergleichbar sein, [bei dem man] alle Partialbrüche aneinanderhängt, um den Werth des gemeinsamen Bruches ... wiederzugeben... so werden die aufeinanderfolgenden Klangvorstellungen ... vom bewussten oder unbewussten Geiste verglichen und das Facit ist das Verständnis des musikalischen Gedankens."<sup>28</sup> In diesen Formulierungen übernimmt er fast wörtlich das bekannte Dictum von G. W. Leibniz: "musica est exercitium arithmeticae occultum nesciens se numerare animi" (Frei übersetzt: Die Musik ist eine Erzählung im Unbewussten der Seele.) Oder ähnlich bei Johannes Scotus: "Hier darf man etwas Wunderbares, etwas nur durch geistiges Schauen kaum zu Erfassendes sehen, daß nämlich nicht die voneinander verschiedenen Töne... die Süße der Harmonie ausmachen, sondern die Verhältnisse... der Töne, die in ihrer gegenseitigen Beziehung nur des Geistes innerer Sinn wahrnimmt und unterscheidet."<sup>29</sup>

## C) Konsequenzen

Was folgt aus diesen Betrachtungen?

Ein Nebeneinander der Unterrichtsfächer Solfège und Funktionstheorie ist wenig sinnvoll, da letztere eine logische und adäquate Fortsetzung der älteren an der Einstimmigkeit orientieren Unterrichtsmethode ist.

Eine Harmonielehre, die visuelle Aspekte betont, führt bei funktionstheoretischen Überlegungen leicht zu Fehlschlüssen wie den sog. "funktionsfreien D7-Folgen"<sup>30</sup> oder zu der Fehlinterpretation: "Natürlich kann die Funktionsbezeichnung derartige Aufgaben noch lösen, aber dem musikalischen Sinn, oder dem, was der Hörer hört, wird sie kaum noch gerecht."<sup>31</sup> Dieser Satz beweist, dass der Riemann'sche Grundgedanke nicht verstanden wurde, denn die Funktionstheorie will ja nichts anderes, als dem Hörvorgang gerecht zu werden.

So macht es auch keinen Sinn, zwischen "funktionaler Modulation"<sup>32</sup> und "chromatischer Modulation" etc. zu unterscheiden: Jede Art von Infragestellung der Tonika bis hin zur "Atonalität" löst eine bestimmte Funktion im menschlichen Geiste aus.

Da die Funktionstheorie auf wahrnehmungspsychologischen Tatsachen beruht (Stichwort: "Analyse der Klänge durchs Ohr"<sup>33</sup>), darf nicht vergessen werden, dass sich bei wiederholtem Hören eine Funktionsanalyse ändern kann. Hat man beispielsweise bei einer Modulation beim

---

<sup>27</sup> Er betont, daß das Musikhören bei Laien ein vergleichendes Empfinden ist, welches bei Musikern Denken genannt werden kann. Dieses vollziehe sich ähnlich dem Denken in Begriffen im dialektischen Dreischritt These-Antithese-Synthese. (s. Syntax a.a.O., S. 1).

<sup>28</sup> Musikalische Logik, S.41, andererseits schreibt er auch: Es besteht die Gefahr, bei der Betrachtung des Wesens der Musik, "in Formalismus zu verfallen... und die Hauptsache zu übersehen, daß nämlich die Melodiebewegung zuerst und vor allem frei ausströmende Empfindung sein muß." (H.R, Grundlinien der Musikästhetik- Wie hören wir Musik, Berlin 1887/1919, S. 42).

<sup>29</sup> J. Scotus, De divisione naturae, in: Migne, Patrologia latina Bd. 122 / 965f, zitiert nach: J. Handschin, Die Musikanschauung des Johannes Scotus, in: Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. V, 1927, S. 324.

<sup>30</sup> D. de la Motte, Harmonielehre, Kassel 1976, S. 176.

<sup>31</sup> dito, S. 155.

<sup>32</sup> W. Maler, Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre, Leipzig 1931, S. 59.

<sup>33</sup> Dissertation a.a.O. Cap.1

ersten Hören die Umdeutung erst sehr spät bemerkt, so wird beim wissenden Hören eine frühere funktionale Umdeutung stattfinden.

Wenn die Wahrnehmung von Musik in der Zeit stattfindet, kann eine komplexe Akkord- oder Tonfolge in schnellem Tempo atonal und in langsamem Tempo tonal wirken, denn eine harmonische Funktionsanalyse kann den Zeitfaktor nicht einfach ignorieren.

Es wäre zu überlegen, ob in der Ausbildung in didaktischer Hinsicht nicht zwischen handwerklichen Aspekten (Harmonielehre im Sinne einer auf die Praxis orientierten Satz- und Improvisationslehre ohne funktionstheoretische Überlegungen) und einer Ausbildung des Musikalischen Hörens mit einem (funktions-)theoretischen und einem praktischen Teil (Gehörbildung/Hörerziehung) unterschieden werden müsste. Das schließt dann auch eine "Funktionstheorie der Neuen Musik" nicht aus.

## ANHANG:

H. Riemann: Rhythmik und Metrik

nach: H. Riemann "System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903

A) Unterteilung 1. Grades

Beispiele S. 19f.

B) Unterteilung 2. Grades

I) binäre Unterteilungen

a) achttönige Motive im geraden Takt in Achteln

1) komplett (Beispiele S.41, a-c)

2) inkomplett (Beispiele S.41/42, d-p)

3) überkomplett (Beispiele S.41/42, d-p)

b) sechstönige Motive im ungeraden Takt in Achteln

1) komplett (Beispiele S.44/45, a-e)

2) inkomplett (Beispiele S.44/45, f-z)

3) überkomplett (Beispiele S.44/45, f-z)

II) ternäre Unterteilungen (Tripelunterteilungen)

a) sechstönige Motive im geraden Takt in Achteln

1) komplett (Beispiele S.52)

2) inkomplett (Beispiele S.53)



3) überkomplett (Beispiele S.53)

b) neuntönige Motive im geraden Takt in Achteln

ohne weitere Ausführungen S.55

C) Unterteilung 3. Grades

ohne weitere Ausführungen S.56