

Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der musikalischen Analyse

Am Beispiel von Beethovens *Fünfter Symphonie*

IKEGAMI Ken'ichiro
Universität Würzburg

Einleitung

Die Musikwissenschaft, die sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eigenständiger wissenschaftlicher Bereich etablierte, ist heute immer noch ziemlich unbekannt. Immer wenn ich mich als Musikwissenschaftler vorstelle, bekomme ich fast ausnahmslos die folgenden Fragen zu hören: „Was ist Musikwissenschaft?“ bzw. „Was macht ein Musikwissenschaftler?“ Es ist im Rahmen dieses kleinen Beitrags unmöglich, das ganze System einer Fachdisziplin lückenlos darzustellen. Stattdessen soll hier anhand eines Werkes ein wichtiger Aspekt der Musikwissenschaft, nämlich die musikalische Analyse, präsentiert werden, um die Fragen teilweise zu beantworten. Dies geschieht am Beispiel einer der bekanntesten Kompositionen unserer Zeit, die nicht nur in Deutschland, sondern auch in Ostasien häufig zur Aufführung gebracht wird: Die *Fünfte Symphonie c-Moll* op. 67 (1808), oder die sogenannte *Schicksalsymphonie* Ludwig van Beethovens (1770–1827).

Analyse: Hauptthema des 1. Satzes

Für unseren Zweck, also für die Darstellung des Verfahrens der musikalischen Analyse, ist es ausreichend, unsere Betrachtung auf das Hauptthema des 1. Satzes (*Allegro con brio*) zu beschränken. Jeder Analysierende, der mit einem musikalischen Thema umgeht, beginnt

zunächst mit den folgenden Fragen: Wie ist das Thema gestaltet? Und: Was sind seine musikalische Besonderheiten?

Der Satz beginnt mit dem bekannten, viertönigen „Manifest“. Der geläufige Beiname *Schicksalsymphonie* stammt übrigens aus Beethovens Kommentar zu den ersten Takten: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“¹ Hier sollte aber solch anekdotische Überlieferung besser beiseite gelassen werden, denn die musikalische Analyse zielt in erster Linie darauf, rein musikalische Züge des Werkes zu ermitteln. Musiktheoretisch wird die kleinste melodisch-rhythmische Einheit *Motiv* genannt. Ein Motiv erscheint normalerweise als Teilmoment einer mehrtaktigen Melodie, in dieser Symphonie wird es jedoch völlig isoliert. Der zweimaligen Aufstellung des Anfangsmotivs (T. 1–5) folgt ein Abschnitt, der dem traditionellen Formschema nach als Hauptthema bezeichnet würde. Bemerkenswert ist dabei, dass das Thema ausschließlich aus dem Anfangsmotiv konstruiert wird (siehe Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1: Beethoven, *Fünfte Symphonie*, 1. Satz, T. 1–21

Hier ist also nicht von einer singenden Melodie, die zumindest das damalige Publikum erwartet haben muss, die Rede, sondern eher von einem potenzierten Baustein.² Dieses Gestaltungsprinzip, das vor und

¹ Anton Schindler: Biographie von Ludwig van Beethoven (Münster, ³1860), 1. Teil, S. 158.

² Aus dem 1826 im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* erschienenen Konzertbericht ist klar ablesbar, dass gerade das von der Konvention weit abweichende Kompositionsverfahren dem damaligen Publikum erschwert, die Symphonie als schön zu rezipieren: „Er [der Verfasser] ist viel zu bescheiden, es beurtheilen zu wollen. Nur sein *Gefühl* sey ihm erlaubt auszudrücken, wie es jedem Layen erlaubt ist. Dass diese, so wie alle Compositionen *Beethovens*, genial und originell ist, erkennt er in voller Demuth an. Ist aber auch alles Originelle in der Kunst *schön*? Dieses bezweifelt er. Ob nun gleich die heutige Sinfonie ihm klarer und fasslicher war, als die meisten *neueren* ihres Schöpfers, so hat sie

zu Beethovens Zeit nie zu finden ist, trägt zur musikalischen Einheitlichkeit des Hauptthemas bei.

So deutlich das Motiv einen bausteinartigen Zug aufweist, so subtil ist andererseits seine Variabilität. Das Thema wird in vier Gruppen gegliedert (Notenbeispiel 2):

Notenbeispiel 2: Beethoven, *Fünfte Symphonie*, 1. Satz, Motivische Variabilität

- 1) T. 1–5: Die zweimalige Aufstellung des Motivs. Wegen der Tonkonstellation wird hier das erste als x^1 , das zweite als x^2 bezeichnet.
- 2) T. 6–9: Dreimaliger Einsatz des Motivs. Das erste ist mit x^1 vollkommen identisch. Beim zweiten wird der repetierte Ton erhöht, und der „Abstand“ zwischen dem repetierten Ton und dem letzten Ton beträgt eine Sekunde. Das dritte stimmt mit x^2 überein, was das Verhältnis zwischen den Tönen betrifft, allerdings ist der Einsatzton ebenfalls erhöht.
- 3) T. 10–13: Der letzte Ton von x^1 wird durch d ersetzt. Das zweite bleibt unverändert, darauf folgend setzt x^2 eine Oktave höher ein, ohne das Tonverhältnis zu ändern.

doch viele Stellen, die so barok und wild sind, dass sie dem Ref. nicht ästhetisch schön, mithin dem guten Geschmack zuwider zu seyn schienen.“
(Die Kursive aus dem originalen Text.) Zitiert nach Stefan Kunze (Hrsg.):
Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit, S. 95.

4) T. 14 ff.: Zunächst wird x^1 um eine Oktave aufwärts versetzt, wobei der dritte Ton vertieft wird. Darauf folgt die verkehrte Form in einer tieferen Lage.

Festzustellen ist also, dass das Viertonmotiv, das einerseits zur Einheit des Themas beiträgt, andererseits ständigen Veränderungen unterworfen ist. Diese Ambivalenz des Motivs lässt sich über das Hauptthema hinaus erkennen. An den im Notenbeispiel 3 angeführten Stellen wird das rhythmische Merkmal des Motivs samt der Tonrepetition beibehalten, trotzdem zeigt sich jeweils ein anderer Charakter.³

Notenbeispiel 3:

1) Beethoven, *Fünfte Symphonie*, 1. Satz, T. 59 ff. (Seitenthema)

2) Beethoven, *Fünfte Symphonie*, 3. Satz, T. 19 ff.

Die nähere Betrachtung der Form und Dynamik bringt ein anderes Charakteristikum des Hauptthemas zutage. Unter dem musiktheoretischen Gesichtspunkt wird das Beethovensche Hauptthema als *Satz* bezeichnet. Der Satz wird in einen Vordersatz und Nachsatz untergliedert, und der Vordersatz wiederum in zwei auf demselben Gedanken beruhende Abschnitte. Der Nachsatz endet normalerweise mit einer harmonischen Zäsur, die die Geschlossenheit des Themas ausmacht. Dieses Formschema ist sehr üblich in der Musik des späten 18.

³ Dass die angeführten Stellen aus dem Hauptthema abgeleitet werden, ist keine unzweifelbare Tatsache, sondern – wie im nächsten Abschnitt erörtert werden soll – im Prinzip eine Interpretation. Allerdings weisen die betreffenden Stellen so deutliche Gemeinsamkeiten mit dem Anfangsmotiv auf, dass die Plausibilität nicht in Frage gestellt werden muss.

und frühen 19. Jahrhunderts. Die Besonderheit der *Fünften* liegt jedoch gerade in der Gestaltung nach der Zäsur in T. 21. Der damaligen Konvention nach würde ein Thema, das *piano* anfängt, nach einer mit *forte* markierten Zäsur wieder in die Anfangsphase zurückfallen. Bei Beethoven hingegen steigert sich die Musik trotz der Zäsur weiter: Vom angezielten Ton g^2 (T. 14-21) erreicht die Melodie as^2 , und in diesem Moment erreicht die Musik auch den dynamischen Höhepunkt im *fortissimo* (T. 22). Der Anfang des neuen Abschnitts (Überleitung zum Seitenthema) ist nämlich gerade der Höhepunkt des Themas, oder anders formuliert: Die musikalische Spannung geht über den Rahmen der Themenaufstellung hinaus (Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4: Beethoven, *Fünfte Symphonie*, 1. Satz, T. 1–24

Probleme der musikalischen Analyse

Ausgehend von den Fragen, wie das Thema gestaltet ist und was seine Besonderheit ist, habe ich auf zwei Aspekte hingewiesen: 1) Einheit und Variabilität des Anfangsmotivs, 2) merkwürdige Höhepunktbildung. Nun möchte ich die an Musikwissenschaftler häufig gestellten Fragen ein wenig umformulieren: „Was ist Musikanalyse?“ und „Was kann ein Musikanalytiker machen, und was nicht?“ Das sind eigentlich die Fragen, mit denen ein Musikanalytiker ständig umgehen muss.

Wie durchgeführt, ist die Analyse das Verfahren, in dem ein musikalisches Werk zunächst zergliedert, aufgelöst, abstrahiert und dann als sinntragender Zusammenhang rekonstruiert wird. Dabei sind schon einige Voraussetzungen enthalten, die Grenzen oder Unmög-

lichkeiten der musikalischen Analyse andeuten. Im Folgenden stelle ich drei Aspekte skizzenhaft dar.

a) Musik und Raum – Analyse und Notentext

Ein Musikwerk ist natürlich ein zeitliches Phänomen, das nur in seinem Verlauf – also von vorne nach hinten – wahrgenommen werden kann. Im Gegensatz dazu lässt sich die Analyse zumeist so ausüben, als wäre die Musik ein räumlicher Gegenstand. Bei der Analyse der *Fünften* wurden ebenfalls verschiedene räumliche Begriffe stillschweigend zur Anwendung gebracht; „Baustein“, Abstand, Disposition, hoch – tief, aufwärts – abwärts usw. Die Abhängigkeit von räumlichen Begriffen stammt wohl daher, dass die Analyse eigentlich ohne Notentext schwer durchführbar ist. Zwar wird die Analyse oft vom Höreindruck angeregt, doch steht der Notentext im Mittelpunkt des analytischen Verfahrens.⁴

b) Musik und Sprache

Die Musik ist auch eine klangliche Erscheinung. Die Analyse eines Musikwerks darzustellen heißt, dass sie in zweierlei Hinsichten auf einem anderen Medium, nämlich der Sprache, beruhen muss. Die Sprache kommt nämlich erstens als Beschreibungsmittel zur Anwendung, und zweitens wegen ihrer Analogie zur Musik. Es ist kein Zufall, dass musiktheoretische Begriffe oft aus der Terminologie der Sprache, insbesondere der „redenden Kunst“ stammen (z. B. Takt, Thema, Satz, Zäsur usw.) Dass wir mit einem musikalischen Werk nicht umgehen könnten, ohne uns auf die Sprache zu berufen, mag positiv wirken, weil wir damit über das Niveau des bloßen Hörens und Spielens hinausgehend über das Werk reden können. Jedoch liegt die Grenze der Analyse gerade darin, dass die analysierte Musik nicht als solche übermittelt werden kann.

c) Musik und ästhetisches Urteil

Die Besonderheiten der *Fünften*, die wir zu klären versuchten, können mit dem ästhetischen Wert des Werkes gleichgesetzt werden. Die

⁴ Die Analogie zur Architektur lässt sich bei der Beschreibung der Musik besonders häufig einführen. Rudolph Reti beispielsweise versucht in seiner nach den motivisch-thematischen Zusammenhängen orientierten Analyse, den „*architectural plan*“ der *Fünften* darzustellen. Rudolph Reti: *The Thematic Process in Music*, S. 170.

Analyse zielt nämlich auf den ästhetischen Wert des Werkes. Allerdings ist der Wert nicht *a priori* im Werk selbst enthalten, sondern hängt eigentlich von der Stellung des Analysierenden ab, was wertvoll ist, was verdient beschrieben zu werden usw. Auch das Instrument der Analyse, das rein technisch-mechanisch zu sein scheint, ist entsprechend der ästhetischen Stellung des Analysierenden orientiert. Um mit Carl Dahlhaus zu sprechen: „Die Idee einer voraussetzungslosen Deskription ist ein Phantom.“⁵

Etwas konkreter: Der oben durchgeführten Analyse liegen mindestens zwei ästhetische Voraussetzungen zugrunde: erstens, dass motivischer Zusammenhang oder Einheit aufgrund eines Motivs wertvoll sei⁶; zweitens, dass Abweichung von der Konvention oder Neuheit wertvoll sei. Eine andere denkbare Auffassung wäre die, dass Beethoven trotz unkonventionellen Verfahrens immer noch das traditionelle Schema beibehält. Man könnte ja auch von Beethovens Traditionsbewusstsein sprechen. Worauf der Akzent gesetzt wird, ist nämlich von dem Analysierenden abhängig. Natürlich hätte dabei eine willkürliche Stellungnahme keinen Sinn. Die Rechtfertigung und Gültigkeit einer ästhetischen Position und einer daraus abgeleiteten Methode der Analyse ist gerade der Diskussionspunkt der Musikwissenschaft, wie Wolfgang Horn klar formuliert: „[...] wenn man Analysen durchführt oder präsentiert, sollte man sich nicht damit begnügen, daß sie ‚richtig‘ vollzogen werden (dies kann man von jeder Analyse verlangen), sondern zugleich begründen können, weshalb man für seine Analyse gerade *diesen* Rahmen gewählt hat. Nicht nur über Analysen, sondern auch und gerade über ihre Voraussetzungen lohnt es sich zu reden.“⁷

⁵ Carl Dahlhaus: *Analyse und Werturteil*, S. 16.

⁶ Das auf dem motivischen Zusammenhang basierende Urteil lässt sich auf den Anfang des 19. Jahrhunderts zurückführen. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann analysiert in seiner berühmten Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1810) musikalische Zusammenhänge der *Fünften* und kommt zu folgendem Schluss: „Es giebt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro [1. Satz] zum Grunde legte [...] und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema [gemeint ist hier das Anfangsmotiv] so anzureihen wusste, dass sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten.“ Zitiert nach Stefan Kunze, a. a. O. (Anm. 2), S. 106.

⁷ Siehe Wolfgang Horn: *Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema*, S. 16. Kursive im Original.

Schluss

Die musikalische Analyse enthüllt weder das „wahre Gesicht“ des Werkes, noch zwingt sie den Musikliebhaber oder den Spieler zur „richtigen Interpretation“. Der Versuch aber, sich durch die Analyse dem Werk zu nähern, kann zumindest dazu führen, von verschiedenen Standpunkten Facetten des Werkes zu beleuchten, die durch bloßes Hören nicht zu erkennen sind oder denen bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Wenn das Kunstwerk durch Unererschöpfbarkeit und Facettenreichtum bestimmt wird, so ist dieser Versuch von nicht geringer Bedeutung. Es ist auch nicht zu leugnen, dass die Analyse das Werkverständnis, die Interpretation sowie die Art und Weise des Genießens aktualisieren bzw. sogar ändern kann. Die musikalische Analyse ermöglicht uns also, „an die Pforte zu pochen“ – zur tieferen Einsicht in das musikalische Kunstwerk.

Literatur

- Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*. Mainz: Schott, 1970.
- Gülke, Peter: „... immer das Ganze vor Augen.“ *Studien zu Beethoven*. Stuttgart: J. B. Metzler u. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- Horn, Wolfgang: *Satzlehre, Musiktheorie, Analyse. Variationen über ein ostinates Thema*. In: Nico Schüller (Hrsg.): *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*. Hamburg: Bockel, 1996.
- Kunze, Stefan (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- Reti, Rudolph: *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan, 1951.
- Riethmüller, Albrecht, Carl Dahlhaus u. Alexander L. Ringer (Hrsg.): *Beethoven. Interpretation seiner Werke*. 2 Bde. Laaber: Laaber-Verlag, 1994.