

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Verwirrung der Begriffe*

VON HERMANN KELLER, STUTTGART

In das deutsche Schrifttum über Musiktheorie droht eine Verwirrung der Begriffe einzubrechen — oder ist schon eingebrochen —, auf die hier aufmerksam gemacht werden soll, ehe es zu spät ist, d. h. ehe sie weiter um sich greift. Meine Kritik gilt drei in den letzten Jahren erschienenen musiktheoretischen Werken angesehener Autoren, die in angesehenen Verlagen herausgekommen und mit dem Anspruch aufgetreten sind, Neues und Besseres zu bieten als die überkommene Musiktheorie: es sind die *Musikalischen Instruktionen* von Jens Rohwer, 1948 im Mösele Verlag Wolfenbüttel erschienen, das *Handbuch der Tonsatzlehre* (1. Band) von Wilhelm Keller und das *Handbuch der Formenlehre* von Helmut Degen, beide 1957 im Verlag Bosse (Regensburg) herausgekommen. Ich bemerke ausdrücklich, daß meine Kritik nicht den Inhalt dieser Werke betrifft, sondern ihre Form, ihren Stil, der Merkmale aufweist, die allen drei Werken gemeinsam sind, so daß man annehmen kann, daß dies nicht zufällig ist, sondern im Zug der Zeit liegt.

Beginnen wir mit dem Unwesentlichsten: das ist die übergroße Zahl von Abkürzungen, die besonders in den beiden erstgenannten Werken das Lesen geradezu zur Qual macht. Ich erinnere mich, daß im ersten Weltkrieg Ludendorff einmal einen Armeebefehl gegen den Unfug der Abkürzungen ausgehen ließ. Darin hieß es: „Daß I.R. Infanterie-Regiment bedeuten soll, weiß jeder — aber daß Fe-Wa Feldwebel der Wetterwarte heißen soll, das kann man nicht wissen!“ Ähnliche Empfindungen mag der Leser haben, wenn er bei Rohwer auf Abkürzungen wie HV (Hauptverschmelzklang), GT (Gebrauchstabelle) vl. S. (Verlängerte Synkope) stößt, oder bei W. Keller auf Hq (harmonische Qualität), Kq (Klangqualität), Mr (rhythmische Melie), Rm (melische Rhythmie), Mph (Monophonie), Hph (Homophonie), Ta (Tonambitus), w (Wellenton), h (Höhenwendton) usw. usw. stößt. Man ist ja stets gezwungen, so weit zurückzublättern, bis man den Ort findet, wo die Abkürzung zum ersten Mal auftritt und erklärt wird. Manche dieser Abkürzungen werden übrigens von den Autoren, nachdem sie aufgestellt sind, kaum mehr gebraucht, sind also mehr als überflüssig. Man bedenke, wie wenig Abkürzungen sich im Lauf einiger Jahrhunderte in der Musik durchgesetzt haben — etwa B.c. —, dann wird man diese Inflation tief bedauern müssen. Hoffentlich macht sie nicht Schule.

Den Abkürzungen verwandt ist eine besonders bei W. Keller hervortretende Neigung zu mathematischen Formeln für musikalische Sachverhalte. Da bedeutet z. B. $>V$ „labilisierte Indifferenz“, $>$ „passive Indifferenz“, $<$ „neutrale Indifferenz“. Um zu sagen, daß es von c nach e aufwärts so weit sei wie von e nach c abwärts, benutzt er die Formel

$$\mu^{(1)} : 1 = 1 : \mu^{-1}$$

für die Verallgemeinerung dieser Tautologie die Formel:

$$1 : 0 = 0 : -1$$

Die Gleichung

$$\mu^2(c) \cong \mu^{-1}(c)$$

* Die Schriftleitung hält es für ihre Pflicht, der bitteren Kritik und den keineswegs leicht zu nehmenden Fragen eines verdienten Hochschullehrers Raum zu geben, um so mehr, als nicht nur die gesamte Musikwissenschaft im Augenblick von terminologischen Fragen bewegt wird, sondern auch von jeher klare Begriffe die Voraussetzung verständlichen Lehrens gewesen sind. Die Schriftleitung ist der Meinung, daß ein musikwissenschaftliches Fachblatt sich nicht schlechthin zum laudator temporis acti macht, wenn es einen ersten Kritiker der Terminologie der Gegenwart zu Wort kommen läßt.

drückt aus, daß ein *gis* (zwei große Terzen über *c*) enharmonisch gleich ist mit dem *as*, das man erreicht, wenn man von der Oktave *c* eine große Terz abwärts steigt. Bei Rohwer finden wir *Ri*² für „den *doppelmixolydischen (doppeldominantischen oder doppelrinantischen) Klang, Glo*⁴ für „die Parallele des *mollalterierten lydischen (subdominantischen oder gloydischen) Klangs*“ u. a. m. Schon in diesen wenigen bis hierher gegebenen Beispielen von Abkürzungen und Sigeln hat wohl der Leser eine Anzahl neuer Begriffe kennen gelernt, die ihm bisher nicht geläufig waren. Ich vermehre sie noch um einige weitere Beispiele: es gibt bei Keller „*zeitmelische, raummelische, monodische, kontrapunktische und harmonische Homophonie*“, es gibt „*zentrifugale, interpolare, evolutionäre, paralyisierende Modulation*“ usw., bei Rohwer finden wir den „*Dur-Best-Ton*“, den „*Mittenton (miorisches moll)*“, den „*nygischen Terzton*“, den „*gloydischen Gleitton*“, den „*Hauptverwandtschaftston*“, den „*rinantischen moll-Best-Ton*“, und schließlich den „*orkrischen oder lokrischen Leitton*“, — der Leser hat soeben eine *C-dur-Tonleiter* in neuem Gewande an sich vorüberziehen lassen. Wir schweigen von komplizierten Bildungen wie „*glocor, glony, glocorisch, glonygisch, orgloydisch*“ u. a., das sind aber nur Vorstufen. Wissen Sie, was eine „*Spannungs-Kompensations-Artikulation*“ ist (Rohwer)? Nein? Ich auch nicht. Aber was *Atmung* ist? Das schon eher — aber was ist *Simultanatmung*? Wenn mehrere Menschen gleichzeitig atmen? Oder *Sukzessivatmung*? Wenn sie hintereinander atmen? Aber gar *romantische Atmung*? Es ist ja klar, daß auch *Romantiker* atmen müssen, aber ob sie das auf *romantische Weise* tun? Nein, Rohwer versteht unter „*Atmung*“ etwas anderes, nämlich das, was man in der seitherigen *Harmonielehre* eine *Ausweichung* (im Gegensatz zur zielstrebigem *Modulation*) nannte. Er erklärt die „*Romantische Atmung*“ so: „*Unter romantischer Atmung verstehen wir nämlich den klanglichen oder melodischen Ausgriff (Simultan- oder Sukzessiv-Atmung) in hv — klangliche Ausweichungen, d. h. doppel- und zwischendominantische Bildungen, sowie solche, in denen sich, wie im Neapolitaner mit zugefügter übermäßiger Quart, enharmonische HV-Klanglichkeit nahelegt*“. (Also, in *a-moll* z. B. kann *d-f-gis-b* enharmonisch = *d-f-as-b* gebraucht werden, was in der *Romantik* öfter vorkommt — so etwa würde man das in einfacherer Sprache ausdrücken können). Es möge auch die *Definition* des Begriffs „*Atonalität*“ bei den beiden Verfassern zum Vergleich geboten werden. Rohwer sagt, nachdem er über *Polytonalität* gesprochen hat: „*Über Atonalität ist in diesem Zusammenhang zu sagen, daß es nur auf saubere tonale Fixierung der melodischen und klanglichen Bildungen ankommt, um kurzschlüssig-enharmonischen Zusammenbrüchen der Zeitgestaltung und damit der Zerreißen der Zeitgestaltung und unverbundlicher Reizklanglichkeit als besonderer Domäne der Atonalität zu entgegen*.“ An einer früheren Stelle definiert er *Atonalität* als „*bewußte oder unabsichtliche Preisgabe des Tonalimpulses an den akustischen, wobei vorausgesetzt wird, daß jener tatsächlich unterdrückt und vergewaltigt wird*“. W. Keller: „*Wir verstehen unter Atonalität die sonanzmodale Desintegration eines Bezugfeldes. Desintegration ist nicht mit Dezentralisation zu verwechseln. Für tonale Dezentralisation haben wir ja den Begriff ‚Elliptische Tonalität‘*.“

Die gehäufte Anwendung solcher hochtrabenden Fremdworte führt besonders bei Degen zu *Satzbildungen*, die ich nicht weiter charakterisieren will, aber von denen ich doch wenigstens eine kleine Auswahl anführen möchte. Er teilt die gesamte *Musik* ein in „*Musik a priori*“ und „*Musik a posteriori*“. Diese Unterscheidung geht bekanntlich auf die in der mittelalterlichen Philosophie aufgeworfene Frage zurück, ob die „*universalia*“ „*ante rem*“ oder ob sie „*post rem*“ seien. In Degens Terminologie bedeutet die „*Musik a priori*“ eine „*Ideengestaltung aus der (sic!) göttlichen ordo*“, während die „*Musik a posteriori*“ aus der ins *Tonmaterial* übertragenen eigenen Vorstellung heraus gebildet ist. Bachs *Musik* ist *a priori*, die von Beethoven *a posteriori*, „*Gleichordnung von Subjekt und Objekt oder Übergeordnetsein des Subjekts*“. Auf *Musik* des 16. Jahrhunderts wendet Degen diese

Antithese folgendermaßen an: „Josquin, Willaert, Clemens non Papa, Gombert und schließlich die beiden Heroen der Zeit, Andrea und Giovanni Gabrieli — um nur einige Namen zu nennen — prägen eine lineare Formung auf Grund melodisch-improvisatorischen Fortspinnungstypus, wie er auch im Archaisieren einer Moderne des 20. Jahrhunderts nicht mehr neugeformt werden kann! Er wird Repräsentation (gemeint ist Repräsentant) einer gegenreformatorischen Geisteshaltung, die noch einmal ganz zur apriorischen Ideengestaltung zurückgreift, wenn auch der Empirismus (gemeint ist: die empirisch gehandhabte Kompositionstechnik) einer, 'objektiven Wortbehandlung' schon die a posteriorische Formung einbezieht.“ Ich halte es für möglich, einem gründlichen Kenner der Musikgeschichte in längeren Ausführungen auseinanderzusetzen, was Degen meint; einem Studierenden, der es erst lernen soll, für den aber dieses Handbuch geschrieben ist, müssen diese beiden Sätze völlig unverständlich bleiben. Über Schuberts *Heidenröslein*, in dem der erste Teil in G-dur steht, während der zweite Teil nach D-dur moduliert, sagt Rohwer: „Mittelstarke perspektivische Immanenzkräfte (jajohl, so steht es da: mittelstarke perspektivische Immanenzkräfte) lassen sich schnell aufzeigen in Schuberts *Heidenröslein*. Die Ausweichung des Mittelteils in den eingradig-oberquintigen Raum Mh7 bedingt zweimal eine dur-best-klangliche d-Kadenz“. Oder (Degen): „Die Dynamik als übergeordnete formende Kraft geht von der Unkontrollierbarkeit menschlichen Fühlens aus“. Über ein geistliches Konzert von Schütz sagt Degen: „Das ist Frühbarock: das ist empirisch-aposteriorische, klassizistische Gestaltung in Verbindung mit einem rationalistischen Idealismus, der sich in der Wortdeklamation primär auswirkt“. Mehrstimmigkeit heißt bei W. Keller „Phonalintegration“. Er definiert: „Unter Phonalintegration verstehen wir ein Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum — oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die wir im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnen werden.“ Er unterscheidet dann weiterhin: Melische und harmonische Monophonie (M ph), Heterophonie, Paraphonie, Diaphonie, punktuelle Streuung (z. B. Hoquetus), flächige M ph. Bei der Homophonie (H ph) unterscheidet er: elementare H ph, 2-, 3-, 4stimmige H ph, zeitmelische H ph, raummelische H ph, monodische H ph, kontrapunktische H ph, harmonische H ph usw. Degen unterscheidet: 1) Linear-melodische Satzstruktur ohne tonzentrale vertikale Bindung: a) figürlich-konstruktiv, b) motorisch, c) improvisierend, d) motivisch expansiv, dasselbe dann in 2): Beginnende vertikale Bindung in der linearen Satzstruktur, 3) Lineare Satzstruktur fortspinnender und entwickelnder Art führt zu einer klanglichen Höhepunktsverdichtung der Gesamtstruktur (für all dies werden Beispiele aus der neuesten Musik und zwei aus der alten Musik gegeben). Ich habe diese Systematisierung von Keller und Degen nicht angeführt, um sie inhaltlich zu kritisieren (also etwa zu fragen, ob die angeführten Beispiele den Kategorien entsprechen), sondern um zu zeigen, daß sowohl bei Keller als auch bei Degen so viele aufgestellte Unterscheidungen sich gegenseitig aufheben, d. h. nicht mehr beweiskräftig sind. Die Einführung auch nur eines neuen Begriffs in die Musiktheorie ist eine verantwortungsvolle Angelegenheit, denn der Autor beansprucht damit, wenn auch ohne es auszusprechen, für diesen neuen Begriff, den er zur Erhellung eines Vorgangs in der Musik für notwendig hält, Allgemeingültigkeit. Wie sparsam sind früher die Theoretiker damit verfahren! Oder, um ein Beispiel aus der Kunstgeschichte zu nehmen: mit wie wenigen (nicht einmal neuen) Begriffen kommt Wölfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* aus, und wieviel sagt er damit! Auch von Riemanns Sigeln und neuen Bezeichnungen ist ja nur ein kleinerer Teil Allgemeinbesitz geworden (T, D, S, Tp, Dp, Sp, β , aber schon nicht mehr $\underline{\text{T}}$ = Tonika-Wechselklang). Wie werden wir aber in diesen drei Büchern überschüttet mit einer Menge neuer Begriffe, Definitionen, Sigeln, die zum weitaus größten Teil keine neuen Erkenntnisse bringen, sondern Allbekanntes in anderer Form darbieten! Alle drei Bücher wollen Lehrbücher sein; sie sind von Dozenten an Hochschulinstituten verfaßt und für die Studierenden der Musik in Deutschland be-

stimmt. Erfüllen sie diese Aufgabe? Erfüllen sie die weitere: der Musikwissenschaft auf dem Gebiet der Musiktheorie neue Erkenntnisse zuzuführen? Die letztere Frage möchte ich nicht von vornherein (fast hätte ich geschrieben: a priori) verneinen. Aber wie viele Hüllen müssen, eine nach der andern, entfernt werden, bis nach vollzogener Entwicklung der „Kern melodischer Wissenschaft“ zu Tage kommt! Weiter: Sind derartige Werke geeignet, dem Ansehen der deutschen Musikwissenschaft und Musik in der Welt zu dienen? Diese Frage ist sehr ernst gemeint, und aus diesem Grund habe ich mich auch hier eines satirischen oder polemischen Tons enthalten, den ich so leicht hätte anschlagen können, denn es war mir oft *difficile, satiram non scribere*. Das Fachgebiet der Musiktheorie galt früher als langweilig, trocken, aber es war ehrlich. Muß nicht im Namen unserer Wissenschaft schon gegen den Stil dieser Werke Einspruch erhoben werden?

Verwirrung der Begriffe?

VON WILHELM KELLER, DETMOLD

Hermann Keller kritisiert in seinem Artikel *Verwirrung der Begriffe*¹ Form und Stil dreier musiktheoretischer Werke, ausdrücklich betonend, daß seine Kritik nicht den Inhalt der Werke betreffe. Es handelt sich um Jens Rohwers *Tonale Instruktionen* (irrtümlich als *Musikalische Instruktionen* bezeichnet), Helmut Degens *Handbuch der Formenlehre* und Wilhelm Kellers *Handbuch der Tonsatzlehre*, Band I (*Tonsatzanalytik*). Wenn ich mich hiermit als Zeuge in eigener Sache melde, so hoffe ich, auch etwas zur Entlastung der Mitangeklagten beitragen zu können, wenn ich mich auch vornehmlich an die meine eigene Arbeit betreffenden Zitate halten muß, nicht nur aus Gründen der Selbstverteidigung,

¹ Die Musikforschung XII/1959, S. 76/79.

sondern auch infolge des Fehlens von Seitenzahlen als Quellenangabe bei den zitierten Textstellen, welche Unterlassung ein Auffinden der isoliert dargebotenen und glossierten Formulierungen erschwert. Im übrigen unterscheiden sich die drei Werke hinsichtlich Thematik, Aufbau und Darstellungsweise so wesentlich, daß schon die Gegenüberstellung scheinbar verwandter Ausdrucksweisen ohne Bezugnahme auf deren Sinn und Bedeutung im Rahmen der jeweils angewandten Methode der Begründung und Beweisführung mißverständlich und daher verwirrend wirken muß. In Jens Rohwers *Tonalen Instruktionen* sind theoretische Untersuchungen mit bekenntnishaften, musikphilosophischen Betrachtungen und (im zweiten Teil) kompositionstechnischen Unterweisungen verknüpft. Helmut Degen versucht, die musikalische Formenlehre geisteswissenschaftlich-philosophisch zu begründen. Meine *Tonsatzlehre* wiederum beschränkt sich auf eine Beschreibung und Bezeichnung rationalisierbarer Phänomene, wendet also rein deskriptive Methoden an und verzichtet auf philosophische und geisteswissenschaftliche Begründungen oder Wertungen. Die Nichtbeachtung solcher Unterschiede führte bei Hermann Keller zunächst zu einer Vermengung und Verwechslung der Begriffe „Abkürzung“ und „Symbol“. Er schreibt nur von einer „übergroßen Zahl“ von Abkürzungen, die besonders „bei Rohwer und Keller das Lesen zur Qual“ machten, zitiert aber eine Reihe von Symbolen. Bei einer bloßen Abkürzung wird ein Wort unvollständig gelassen, um Raum zu sparen; die Abkürzung steht jedoch für das vollständige Wort und wird nicht aus dem grammatikalischen Zusammenhang herausgenommen; die Abkürzung ist kein neues Zeichen. Wenn aber z. B. in der Harmonielehre für „Tonika“ das Symbol „T“ eingeführt wurde, so steht „T“ nicht für das Wort „Tonika“, sondern für den Begriff „Tonika“ als ein neues Zeichen (Symbol), das in bestimmte Bezüge zu anderen Zeichen gesetzt und damit Glied einer eigenen Zeichensprache wird, die anderen Gesetzen gehorcht als die Wortsprache. Auch die Notenschrift ist eine Zeichensprache und nicht etwa ein System von „Abkürzungen“. Der Vorteil eines Zeichensystems (einer „formalisierten Sprache“, wie die Logiker heute sagen) gegenüber der Wortsprache liegt in der beabsichtigten Ausdrucksleere der Symbole. Wörter behalten trotz strenger Definitionen eine Ausdruckskomponente, die für die Dichtkunst, Philosophie und verwandte Bereiche schriftstellerischer Tätigkeit von hoher Bedeutung, für eine Wissenschaft, die nur an der objektiven Mitteilungsfunktion der Sprache interessiert ist (bzw. sein sollte), jedoch ein Hindernis darstellt. Dies gilt ganz besonders für die Analytische Musiktheorie, welche musikalische Vorgänge zu bezeichnen hat und, wie schon erwähnt, eine eigene Zeichensprache in Form der Notenschrift vorfindet, die es zum Zweck einer möglichst exakten Analyse zu ergänzen gilt.

Alle von Hermann Keller aus meiner *Tonsatzanalytik* zitierten „Abkürzungen“ sind tatsächlich Symbole, die ich in der Analyse zusammen mit dem Notenbild verwende, also jenseits sprachlicher (grammatikalischer) Zusammenhänge einsetze. Ein systematisches Werk muß allerdings von vorne und Seite für Seite durchgearbeitet werden, wenn man sich den Ärger Hermann Kellers ersparen will, den das Zurückblättern zwecks Auffindung der Erklärung eines Zeichens verursacht. In dieser Hinsicht darf ein Theoriebuch nicht anders als ein Mathematiklehrbuch behandelt werden. Im übrigen hat meine *Tonsatzanalytik* sehr wenig mit Mathematik zu tun. Hermann Keller verwechselt z. B. meine graphische Symbolisierung verschiedener Arten der Indifferenz (Gleichgewichtslage von Zwei- und Mehrklängen) mit mathematischen Formeln. Diese Verwechslung ist eine Folge der Nichtbeachtung des Inhalts der kritisierten Bücher sowie der vom Inhalt getrennten Betrachtung des äußeren Bildes von Zeichen und Formulierungen. Da die von mir aus typographischen und anderen Gründen (Anschaulichkeit des Dreieckszeichens für Gleichgewichtslagen!) verwendeten Winkelsymbole mathematischen Zeichen ähnlich sehen, bezeichnet H. Keller sie einfach als „mathematische Formeln“. Mit gleichem Recht könnte

er dann die Generalbaßziffern dazu rechnen, obwohl diese ebensowenig wie meine Symbole zu mathematischen Operationen verwendet werden, sondern einfach bestimmte Merkmale musikalischer Phänomene bezeichnen. Nur die zitierten einfachen Gleichungen sind tatsächlich mathematische Formeln aus dem Bereich der elementaren Algebra; sie dienen der Grundlegung einer Berechnung von Tonverwandtschaften unter Verzicht auf die sonst in Theoriewerken übliche Darstellung der akustischen Schwingungszahlenverhältnisse. Die Verwendung der Symbole „ δ “ (für Quintverwandtschaft) und „ μ “ (für Großterzverwandtschaft) bedeutet gegenüber der Verwendung von Schwingungszahlen eine Vereinfachung der Darstellung von Tonverwandtschaften und gleichzeitig eine Abgrenzung des Bereichs musikalischer (hörpsychologischer) Phänomene von dem physikalischer (akustischer und physiologischer) Bedingungen. Die mathematischen Operationen bestehen aus einfacher Multiplikation, Division und Potenzierung und sind von jedem Leser mit Volksschulbildung zu bewältigen.

H. Kellers Kritik an einer „gehäuften Anwendung hochtrabender Fremdwörter“ (er meint Fremdwörter) unterscheidet nicht zwischen notwendigen und überflüssigen Neuprägungen und übersieht die Untauglichkeit der meisten deutschstämmigen Ausdrücke für die Zwecke einer präzisen Terminologie. Es bezeugt keine Fremdwörtersucht, daß schon in der traditionellen Musiktheorie kaum deutsche Ausdrücke vorkommen (Tonika, Dominante, Modulation, Alteration, Chromatik, Diatonik etc. etc.). Im übrigen dürfte heute jener Puritanismus, welcher gutgebildete Fremdwörter durch krampfhaft Verdeutschungen oder Umschreibungen zu ersetzen versucht, längst ad absurdum geführt sein. Ich wäre H. Keller dankbar, wenn er gute Verdeutschungen für die in meiner von ihm zitierten Definition des Begriffes „Atonalität“ vorkommenden Fremdwörter (deren Bedeutung in meinem Buch vorher erklärt wurde) finden würde („Desintegration“, „Dezentralisation“, „sonanzmodal“, „Elliptische Tonalität“). Ich fürchte, es käme ähnliches heraus wie bei einem Versuch, Kants Problemstellung *Sind Synthetische Urteile apriori möglich?* etwa zu verdeutschen in *Sind Zusammengesetzte Urteile von vornherein möglich?* Allein der Ausdruck „Von vornherein“ ist eine sprachliche Mißgeburt.

Die Ablehnung terminologischer Neuprägungen erscheint dann gerechtfertigt, wenn alte Begriffe ausreichen, um Neues zu bezeichnen. Nur in einem Fall scheint H. Keller aufgezeigt zu haben, daß eine überflüssige Umbenennung vorliegt: „Mehrstimmigkeit“ — so führt er aus — „heißt bei W. Keller ‚Phonalintegration‘“. Leider zitiert H. Keller jedoch meine Erklärung des Begriffes sowohl falsch als auch unvollständig. Meine Definition lautet wie folgt (*Tonsatzanalytik*, S. 256): „Unter Phonalintegration verstehen wir ein Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum- oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnet werden; wir sprechen lieber von Phonalen (= ‚zusammenklänglichen‘) Satztypen, da, wie wir noch zeigen werden, nicht jede Klangverbindung und Klangbeziehung auch stimmig (mehrstimmig) erscheinen muß.“

H. Keller verwandelt diese Erklärung durch Abänderung und Kürzung (Punkt statt Semikolon!) in folgenden Satz: „Unter Phonalintegration verstehen wir ein Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum- oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die wir im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnen werden.“ (Hervorhebung der Änderungen durch mich). Diese Formulierung ergibt einen völlig anderen Sinn als das Original: nach ihr hätte ich selbst erklärt, daß der Begriff „Phonalintegration“ in gleicher Bedeutung wie „Mehrstimmigkeit“ verwendet werden soll. Aus dem „man bezeichnet“ wurde ein „wir bezeichnen“, und der Punkt täuscht den Schluß der Erklärung vor, während ihr wichtigster Teil, nämlich die Begründung der terminologischen Neuprägung, noch folgt. Ich unterstelle H. Keller natürlich keine absichtliche Verfälschung des Zitats; die unbewußte Fehlleistung erscheint jedoch in des Kritikers Abneigung gegen

die Einführung neuer Begriffe motiviert, durch die eine Entstellung im Sinne der Tendenz seiner Kritik begünstigt wurde. Aus dem richtig und vollständig wiedergegebenen Zitat geht eindeutig hervor, daß der Begriff „*Phonalintegration*“ seinem Umfang nach über den Begriff „*Mehrstimmigkeit*“ hinausreicht und inhaltlich auch jenes Niemandsland zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit und jenseits von Homo- und Polyphonie erfaßt, das uns in mittelalterlicher Musik, in außereuropäischen Hoch- und Primitivkulturen und in Neuer Musik begegnet und durch die Begriffe „*Monophonie*“ „*Paraphonie*“, „*Heterophonie*“ usw. in seinen Erscheinungsformen typisiert wird.

H. Keller bleibt den Nachweis für seine Behauptung, daß „*sowohl bei Keller als auch bei Degen so viele aufgestellte Unterscheidungen sich gegenseitig aufheben*“ schuldig, und ob frühere Theoretiker wirklich so sparsam mit der Einführung neuer Begriffe verfahren sind, wie es H. Keller in einem Stoßseufzer über vergangene herrliche Zeiten der Musiktheorie andeutet, wäre an Hand einer Geschichte der Musiktheorie nachzuprüfen. Der bisher einzige Verfasser einer solchen Geschichte, Hugo Riemann, hat selbst ebensowenig mit neuen Begriffen und Symbolen gespart wie die von ihm dargestellten Theoretiker des 9. bis 19. Jahrhunderts, und diese hatten jeweils nur einen bestimmten Stilbereich der Musik zu bearbeiten, während heute der Systematischen Musikwissenschaft die Aufgabe gestellt ist, jenseits stilistischer Dogmatik das begriffliche und bezeichnungstechnische Rüstzeug zur Beschreibung aller neuen und alten Satzweisen bereitzustellen. Auch das von H. Keller angeführte Beispiel und Vorbild der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* von Wölfflin ist allzu weit hergeholt: einmal aus dem Bereich der *Kunstgeschichte*, die eine *Kunsttheorie* analog der Musiktheorie nicht kennt, und dann noch aus dem der bildenden Künste, deren Material- und Formgesetze keine der Tonsystematik und Satzlehre vergleichbaren Rationalisierungsmöglichkeiten ergeben. Die bisherige Zwitterstellung der „*Musiktheorie*“, die einmal der Musikpädagogik (vornehmlich im Nebenfach „*Musiktheorie*“, z. T. auch der Kompositions- und Formenlehre) dienen soll, andererseits aber der Grundlegung einer Systematischen Musikwissenschaft, zwingt zu einer klaren Unterscheidung ihrer technisch-pädagogischen und analytisch-wissenschaftlichen Aufgaben.

Dieser Unterscheidung versucht auch meine Gliederung des Stoffgebietes der Tonsatzlehre in die „*Tonsatzanalytik*“ (Band I) und „*Tonsatztechnik*“ (Band II) gerecht zu werden. H. Keller aber verlangt schon von der Tonsatzanalytik eine Sparsamkeit in der Einführung neuer Begriffe und Zeichen, die für die Satztechnik tatsächlich geboten erscheint und von mir auch in Form einer vereinfachten Symbolik und Beschränkung der Theorie auf das Nötigste angestrebt wird. Derartige Rücksichten auf den Praktiker dürfen aber den Analytiker nicht abhalten, in der wissenschaftlichen Systematik so gründlich und genau als möglich vorzugehen, frei von Spekulationen auf die Bequemlichkeit einer von Popular- und Pseudowissenschaft verwöhnten Leserschaft. Vielleicht ist es, wenn die Analytische Musiktheorie in ihren Fundamenten befestigt sein wird, dann auch möglich, ihre Ergebnisse einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen. Vorläufig wäre es verantwortungslos, eine noch kaum geborene Wissenschaft popularisieren zu wollen.

Was aber des Kritikers Sorge um das Ansehen der deutschen Musikwissenschaft in der Welt betrifft: nach den bisher vorliegenden Besprechungen in ausländischen Fachzeitschriften (Schweizer Musikpädagogische Blätter, Januar 1958; Schweizerische Musikzeitung, Februar 1958; Mens en Melodie, Februar 1958, Holland), liegt kein Grund vor, dieses Ansehen durch meinen Versuch gefährdet zu sehen. Für die Gefährdung sorgen eher Angriffe, durch die jene Verwirrung der Begriffe erst hervorgerufen wird, gegen welche „*im Namen unserer Wissenschaft*“ Einspruch erhoben werden soll.

Für eine Kritik solcher Art gilt, was Karl Kraus von der popularisierten Psychoanalyse einmal sagte: sie ist jene Krankheit, für deren Therapie sie sich hält.

(Die Schriftleitung schließt damit die Diskussion endgültig ab.)