

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Musikalischer Stil in Musikwissenschaft und kognitiver Psychologie

Die Erforschung des musikalischen Stils hat viele Facetten, darunter die komplexen kognitiven Strategien, die beim Verstehen musikalischer Informationen zum Tragen kommen, die Konstruktion experimenteller Verfahren, mit denen Musik als ästhetisches Phänomen untersucht werden kann, und die Definition des Begriffs ›Stil‹ selbst. In ihrem Beitrag *Le regole della musica* (1999) analysierten Mario Baroni, Rossana Dalmonte und Carlo Jacoboni einen Korpus von Arien des Barockkomponisten Giovanni Legrenzi und konstruierten mit Hilfe einer generativen Grammatik ein Regelsystem, das in eine Software namens *Legre* implementiert wurde, die vermeintlich Arien im Stil von Legrenzi ›komponiert‹. Ziel der vorliegenden Studie ist es, die stilistische Validität von *Legre* mit Hilfe von Methoden aus der kognitiven Psychologie zu überprüfen. Es wurden Experimente mit Musikern und Nicht-Musikern durchgeführt, um festzustellen, ob *Legre* eine gültige Grammatik von Legrenzi herzustellen in der Lage ist, d. h., ob eine generative Grammatik den Stil eines Komponisten beschreiben und wiedergeben kann. Die Ergebnisse zahlreicher Experimente zeigen einen Unterschied in der Unterscheidungsfähigkeit zwischen Musikern und Nicht-Musikern; die Leistung einer Person im Unterscheidungsprozess hängt nicht nur von der Einarbeitungsphase in die Aufgabe ab, sondern auch vom Vorwissen der Person. Das Zusammenspiel zwischen diesen Daten und theoretischen Überlegungen trägt dazu bei, die Natur des Stils zu erklären.

The investigation of musical style involves many facets, among them the complex cognitive strategies involved in the understanding of musical information, the construction of experimental procedures able to study music as an aesthetic phenomenon, and even the definition of the term “style” at all. In the work *Le regole della musica* (1999), Mario Baroni, Rossana Dalmonte, and Carlo Jacoboni analysed a corpus of arias by the baroque composer Giovanni Legrenzi, and by means of a generative grammar they constructed a system of rules that was implemented in a software named *Legre*, which supposedly “composes” arias in Legrenzi’s style. The aim of the present study is to verify the stylistic validity of *Legre*’s output by using methods adopted in cognitive psychology. Experiments with musicians and non-musicians were designed in order to assess whether *Legre* is a valid grammar of Legrenzi—that is, whether a generative grammar is able to describe and recreate the style of a composer. The results of numerous experiments reveal a difference in discrimination ability between musicians and non-musicians; a person’s performance in the process of discrimination depends not only on the training phase of the task, but also on one’s prior knowledge. The interaction between these data and theoretical reflection contributes to the explication of the nature of style.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Baroni; cognitive psychology; Dalmonte; discrimination ability; generative grammar; generative Grammatik; Jacoboni; kognitive Psychologie; Legre; Legrenzi; musical style; musicology; musikalischer Stil; Musikwissenschaft; Unterscheidungsfähigkeit

Zum Begriff ›Stil‹ und zum Problem der ›Stilanalyse‹ in der Musik

Im Laufe von Jahrzehnten hat der Stilbegriff in der Musikliteratur zahlreiche Bedeutungen angenommen. Einige Bedeutungen entspringen den literarischen Theorien, andere wurden spezifisch für die Musik formuliert. Die semantische Verschiedenartigkeit ist von den theoretischen Voraussetzungen und Zielen abhängig, die die Bezugfelder haben, welche sich mit diesem Begriff befassen.¹ Nach Molino hat

die lange und gegensätzliche Geschichte des Begriffs Stil mittlerweile einen komplexen und vielschichtigen Begriff hervorgebracht, der einerseits an interne Konventionen der verschiedenen Disziplinen, andererseits an Theoretisierungen gebunden ist, die dem allgemeinen Wortgebrauch sehr nahe stehen. Es ist auf jeden Fall schwer, eine Stilidee zu formulieren, die fähig ist, den Änderungen standzuhalten, die die sozialen Funktionen der Ausdruckstätigkeiten im Laufe der Zeit erfahren.²

Eine Sichtung des Wortes Stil in den Musikhandbüchern und -wörterbüchern lässt eine Konstellation möglicher Bedeutungen deutlich werden, die aus den kulturell dominanten Konzepten in den verschiedenen Epochen und den Wechselbeziehungen zwischen den Künsten herrühren. Die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs entfalten sich in einem Ganzen unterschiedlicher Größe: Von den kleinsten Ganzen des Werkstils und des Stils als Personalstil zu progressiv ausgedehnteren Ganzen wie dem Stil einer Schule, einer Strömung, einer Epoche.

Auf dem Feld der Analyse sind diese verschiedenen Ganzen unter Anwendung von quantitativen und qualitativen Paradigmen durchgeführt worden, zum Beispiel der paradigmatischen Analyse von Ruwet, der Analyse durch Parameter von La Rue, der *Pitch-set-class* Theorie von Forte und so weiter. Allerdings haben ihre Ergebnisse gezeigt, dass eine Art ›undurchdringbarer Kern‹ bestehen bleibt.³ Wir haben eine intuitive Kenntnis dieses Stilkerns, können ihn aber nicht rationalisieren. Die Unzufriedenheit mehrerer Musikwissenschaftler mit den Grenzen einer vollständigen Stilbeschreibung durch analytische Mittel kann mit einer Behauptung von Yizhak Sadaï ausgedrückt werden: »Eine Theorie des Musikstils muss

1 Für eine Synthese der von der Definition des Stilkonzepts gestellten Probleme vgl. Molinié/Cahné 1994 und Pistone 1995.

2 Molino 1994, 213.

3 Für eine Synthese der Stilanalyse-Problematiken vgl. die Beiträge in *Analyse musicale* 17 (1989) und 32 (1993).

vollständig erdacht werden und darauf warten, entwickelt und auf die Probe gestellt zu werden.«⁴

Der Pessimismus der Musikwissenschaftler ist nicht mit allen Bedeutungen des Stilbegriffs verbunden, sondern vorwiegend mit dem Personalstil von Komponisten und mit der Erforschung des Werkstils, die den Stil als ›Individualität und Einzigkeit des Werkes‹ betrachtet.

Warum kann man die intuitive Kenntnis des Stiles nicht durch technische und analytische Mittel verdeutlichen?

Könnte die kognitive Rezeptionspsychologie mitwirken, das ›Stilrätsel‹ zu klären? Bei der Stilwahrnehmung beharrt nach Gardner eine Art »unbewusstes Wissen«⁵, ein System der Informationsaufbereitung, das von der Musik Vorstellungen schafft, die sie genau charakterisieren; mit anderen Worten: Es arbeitet ein Verfahrenwissen⁶, das es ermöglicht, den Stil einer angehörten Musik einem bestimmten Zeitabschnitt oder Autor zuzuschreiben, ohne erklären zu können weshalb. Aus diesem Grund kann die kognitive Psychologie dazu beitragen, das ›Stilrätsel‹ zu klären und das von Guido Adler bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts festgelegte und noch heute gültige Ziel zu erreichen, nämlich eine systematische Beschreibung des Stils durch im Wesentlichen wissenschaftliche Methoden.⁷ Adler wünschte die Formulierung einer Methode, die, von einer anfänglichen Beobachtung des Kunstwerkes ausgehend, Hypothesen aufstellte, die anschließend überprüft werden können.

Die psychologischen Theorien über die Stilwahrnehmung

Wie und durch welche Methoden greift die Psychologie in die Bemühungen der Musikwissenschaft ein, um die Eigenschaften des Stiles ausführlich beschreiben zu können?

Die Prozessierungsstrategien, die die Wahrnehmung des Stiles erlauben, sind schwierig zu erklären, denn man kann

1. die kognitiven Mechanismen einer abstrakten inneren Darstellung nur aus der Beobachtung von außen erschließen. Die Musikrezeption hat keinen fühlba-

4 Sadaï 1993, 39.

5 Gardner 1987, 75.

6 Vgl. Krumhansl 1989, 238.

7 Vgl. Adler 1911.

ren Ausdruck. Die Veränderungen der Gehirntätigkeit, mit denen sich die Neurologie befasst, oder die verbalen Äußerungen von meist emotiver Natur der Zuhörer liefern keine Daten über den Strukturierungsprozess des Stils, der in der ästhetischen Phase in die Tat umgesetzt wird. Die kognitive Psychologie folgt dem demokritischen Prinzip, dass heißt, sie strebt danach, die verborgenen Konstituenten des sichtbaren Phänomens aufzudecken.⁸

2. experimentelle und wissenschaftlich unbestreitbare Arbeitsmethoden entwickeln, um die Gesamtheit der musikalischen Parameter als ästhetische Realität zu verstehen. Das Bedürfnis, die Variablen zu kontrollieren, hat oft die Anwendung der Ausschnitte weniger Takte oder die Zerlegung der Musik in ihre einzelnen Parameter zur Folge gehabt. Deshalb unterscheidet sich der Untersuchungsgegenstand der Psychologie von dem der Musikwissenschaft: Die Musikwissenschaft befasst sich mit dem Kunstwerk als ästhetisches Phänomen; die Psychologie verwendet präfabrizierte Musikbeispiele oder einzelne Konstituenten der Musikstruktur. Peter Faltin behauptet:

Die Divergenz zwischen musiktheoretischen und experimentalpsychologischen Begriffen, Methoden und Fragestellungen, die sich bei interdisziplinären Untersuchungen komplexer ästhetischer Phänomene kaum überbrücken läßt, hat zur Folge, dass manches, was dem Musiktheoretiker als überflüssig, banal oder unverständlich erscheinen mag, für die Logik der Induktion unerlässlich ist und für den Psychologen von Interesse sein kann.⁹

Diese Schwierigkeiten haben die Zahl der experimentellen Untersuchungen über die Stilwahrnehmung beschränkt. Heute bietet die Musikpsychologie vier Modelle, in denen der Stilbegriff sehr oft als Synonym des Formbegriffs benützt wird:

1. Das Prototypmodell: Der Zuhörer speichert die musikalischen Informationen und bildet gleichzeitig ein geistiges abstraktes Schema, das er bei späterem Anhören anwenden wird (ein Beispiel ist die Theorie von Irene Deliège).¹⁰

2. Das semantische Modell: Der Stil ist laut Michel Imberty ein System temporaler Verhältnisse, das den Stil eines Komponisten konstant kennzeichnet. Die zeitliche Organisation ist »Zeugnis unbewusster Verhaltensweisen des Menschen (in diesem Falle des Komponisten) gegenüber der Nichtumkehrbarkeit des Todes«. ¹¹ Der Zuhörer differenziert die Stile aufgrund der Wahrnehmung der verschiedenen Strukturierungsmodalitäten der Zeit.

8 Sloboda 1988, 11.

9 Faltin 1979, viiff.

10 Vgl. Deliège 1992.

11 Imberty 1990, 23.

3. Die Analyse der Grundzüge: Dieses Modell ist den Computermodellen entlehnt. Der Zuhörer zerlegt die Musik in einzelne unteilbare Züge, die er anschließend zusammenfasst.

4. Die Generative Grammatik: Darunter versteht man eine hierarchische Organisation der Musikstruktur, die sich auf ein komplexes Netz von Regeln stützt.¹²

Die Modelle 1 und 2 benutzen Musikbeispiele des klassischen Repertoires, aber sie konzentrieren sich ausschließlich auf die Rezeption; die Psychologen unterlassen es, die Auswirkungen der Ergebnisse auf die Kunstwerke zu analysieren. Außerdem wird das Stilwesen eines Komponisten meistens nur im Vergleich mit Kunstwerken von einem oder mehreren anderen Komponisten verstanden, die oft historisch und stilistisch fern von ihm sind (zum Beispiel vergleicht Imberty Brahms und Debussy). Auch die Untersuchungsmethoden erfüllen nicht immer die wissenschaftlichen Anforderungen der Psychologie.

Das vierte Modell wird benützt, um sowohl die musikalische Wahrnehmung zu erklären, als auch um die Musik zu analysieren. Hinsichtlich des letzteren hat die Generative Grammatik eine Grenze. Nattiez behauptet: »Die generative Methode (Theorie) eignet sich besonders für die Beschreibung eines Stils, unter der Bedingung, dass der analysierte Korpus einigermaßen einfach sei und mit einer begrenzten Anzahl von Regeln erklärt werden kann.«¹³

Diese Grenze wird in der Auswahl des Repertoires deutlich, die einige Wissenschaftler gewählt haben: Lindblom und Sundberg analysieren einen Korpus von Kinderliedern; Judith und Alton Becker den Srepegan von Java; Baroni und Jacoboni wählen nur die Melodie der Bach-Choräle aus. Allerdings wird die Grenze in einer der letzten Forschungsarbeiten von Baroni, Dalmonte und Jacoboni überschritten, in der sie 31 Arien des barocken Komponisten Giovanni Legrenzi (1626–1690) analysiert haben.¹⁴

Die drei Autoren haben das System der formalen Regeln (*Le regole della musica*) entdeckt, das den Arien von Legrenzi zugrunde liegt: Sie betreffen die Struktur des poetischen Textes (und seine Einwirkung auf die musikalische Organisation), die Form, die Melodie, die Harmonie und den Generalbass und sie haben all das in das Informatik-Programm *Legre* implementiert. Der Computer hat einen Korpus von Arien produziert, die von den Experten als dem Stil des Komponisten zugehörig erkannt werden können. Das bedeutet, dass die Regeln, die während

12 Vgl. Lerdahl/Jackendoff 1983.

13 Nattiez 2000, 353.

14 Vgl. Baroni/Dalmonte Jacoboni 1999.

der analytischen Phase ermittelt worden sind, die Arien von Legrenzi ausreichend beschreiben. Die Aufgabe des Computers ist nicht die Reproduktion der Denkweisen des Komponisten. Die Informatik-Simulation hat nicht die Reproduktion der kreativen Prozesse des Komponisten zum Ziel. Der Computer hat eine heuristische Aufgabe, und zwar diejenige der Beglaubigung der analytischen Methodologie, mit der der musikalische Stil Legrenzis beschrieben wurde. Die über Legrenzi geführte Untersuchung hat einerseits die Musikwissenschaft (Stilanalyse bezüglich der verschiedenen Parameter und Formulierung von Regeln), andererseits die Informatik (Informatik-Implementierung des Regel-Korpus in das *Legre*-Programm) hinzugezogen. Auf dem jetzigen Stand bedarf die Untersuchung einer experimentellen Überprüfung von Seiten der kognitiven Psychologie, um den Grad an stilistischer Verwandtschaft zwischen den ›Werken‹ *Legres* und den Arien Legrenzis zu messen.

Experiment

Ziel des Experiments ist es, zu untersuchen, ob das Regel-Modell, das in *Le regole della musica* vorgeschlagen wird, die stilistischen Eigenheiten von Legrenzi eingefangen hat. Zur Überprüfung der Wirksamkeit des Modells, muss man bewerten, in welchem Ausmaß die Computerproduktion dem Werk Legrenzis stilistisch ähnelt. Musiker und Nicht-Musiker hören mehreren Kompositionen zu und sollen zwischen Kompositionen unterscheiden, die von Legrenzi komponiert wurden und denen, die durch einen anderen ›Geist‹ (*Legre*) entstanden. In dem Falle, wo eine korrekte Zuordnung der Arien nicht möglich sein sollte, würde die generative Rekonstruktion beweisen, dass die am Anfang durchgeführte stilistische Analyse die wesentlichen Konstituenten von Legrenzi aufgespürt hat. Wenn aber beim Anhören genau zwischen dem Werk *Legres* und den Legrenzi-Arien unterschieden werden sollte, würde dies bedeuten, dass das Regel-Modell die stilistischen Eigenheiten nicht zu erfassen vermag. Mit anderen Worten: Der Stil kann nicht mit der Methode der generativen Grammatik ausgedrückt werden. Wie Jean Pierre Bartoli behauptet: »Eine generative Rekonstruktion ist in der Tat der Beweis für eine gelungene preliminäre stilistische Analyse.«¹⁵

15 Bartoli 1995, 35.

Auswahl des Versuchsmaterials

Zum besseren Verständnis der Wirksamkeit des Regel-Modells wurden zehn Legrenzi- und zehn *Legre*-Arien ausgewählt, die denselben Text benutzen. Im Rahmen der Experimentreihe wurden weitere acht Arien Legrenzis ausgewählt, um den Versuchspersonen einen Stilprototyp des Komponisten zu liefern.

Versuchsdurchführung

Drei verschiedene Typen von Versuchspersonen wurden für Experiment A, das in Vielsitzungen durchgeführt wurde, getestet: 14 Experten der Barockmusik, 16 Musiker, die nicht auf Barockmusik spezialisiert waren und 15 Personen ohne musikalische Bildung. In der ersten Phase wurde der Test den Experten vorgelegt, weil sie vermutlich aufgrund ihrer Repertoire-Kenntnisse sofort Vor- und Nachteile der Maschine aufdecken würden. Nach den Ergebnissen dieser Testgruppe wurde der Test Musikern und Nicht-Musikern vorgelegt, um bewerten zu können, in welchem Ausmaß Bildungsgrad und -niveau auf die Fähigkeit der stilistischen Unterscheidung einwirken können. Die Versuchspersonen waren nicht darüber informiert, um welchen Komponisten es sich handelte und dass einige Kompositionen das Werk eines Computers waren, um die Test-Antworten nicht zu beeinflussen. Der Versuchsaufbau folgte im Wesentlichen der Theorie des Implicit Learning, d.h. der impliziten Fähigkeit, Regeln zu konstruieren.¹⁶ Durch einfaches Anhören der Musikstücke erwirbt ein Zuhörer implizite Kenntnisse über die Regelmäßigkeit der gehörten Stücke. Das implizite Lernen ist derselbe Mechanismus, der von Kindern verwendet wird, um die Sprache zu lernen. Die Musikkenntnisse werden im Gedächtnis bewahrt und dienen ohne eine ›rationelle Oberaufsicht‹ als Führer beim Analyseverfahren.

Der Test bestand aus zwei Teilen: Im ersten Teil hörten die Versuchspersonen 12 Arien von Legrenzi, um die Aufmerksamkeit zu schärfen und den Implicit-Learning-Prozess auszulösen. Die Versuchspersonen machten sich durch den Implicit-Learning-Prozess eine Vorstellung vom Stil Legrenzis, um die Fragen des zweiten Teils des Testes zu beantworten.

In zweiten Teil hörten die Versuchspersonen zehn Arienpaare: Wie gesagt, verwendet jedes Paar denselben Text, einmal von Legrenzi und einmal von *Legre* ausgearbeitet (vgl. dazu ein Arienpaar in Bsp. 1). Um die Antworten nicht durch

16 Vgl. Reber 1993.

die Reihenfolge des Materials beeinflussen zu lassen, wurden acht verschiedene Ordnungen der Paare vorgelegt. Die Hörer mussten erkennen, welche der beiden Arien des Arienpaares von Legrenzi komponiert worden war. Zunächst mussten sie nicht angeben, aus welchem Grunde sie die Wahl getroffen hatten; denn die Sprache begrenzt den Ausdruck der unbewussten Kenntnis. Die intuitive Kenntnis kann durch den formalen Ausdruck getrübt werden. Die Probanden können aus der ›oberflächlichen‹ Ähnlichkeit der beiden Autoren heraus tiefere Wesenszüge spüren, die schwer erklärbar sind, weil zwischen Intuition und ihrer Fassung in Worte eine Kluft besteht. Erst nach Abschluss des Testes mussten die Versuchspersonen erklären, nach welchen Kriterien sie die zwei Komponisten unterschieden hatten.

Weitere 14 Experten wurden getestet, um den Einfluss im zweiten Teil des Testes zwischen einer Vorlage der Arien per Paar und ›at random‹ zu beurteilen. Der erste Teil dieses Experimentes B war derselbe des Experimentes A.

Ergebnisse

Die Ergebnisse der Experimente A und B, die den Experten vorgelegt wurden, zeigten einen Einfluss der Vorlagemodalitäten des Materials auf die Fähigkeit der stilistischen Unterscheidung. Die Performance für das Experiment A (78,46%) ist besser als bei Experiment B (59,28%). Die als Arienpaar gehörten Arien erlauben einen einfacheren stilistischen Vergleich gegenüber den Arien, die *at random* vorgelegt wurden, da die Belastung des Arbeitsgedächtnisses wahrscheinlich geringer ist und das Arienpaar zusätzlich einen direkten Vergleich erlaubt, der es zulässt, dass die Aufmerksamkeit auf spezifischere stilistische Informationen gelenkt wird.

Die Ergebnisse des Experimentes A mit den drei Hörertypen zeigen, dass die musikalische Ausbildung die Fähigkeit zum Erkennen eines Stils beeinflusst.

Abbildung 1 zeigt die Kurven, die sich ergeben, wenn man die Ergebnisse der drei Typen von Versuchspersonen mit jedem Arienpaar in Zusammenhang bringt. Der Verlauf der drei Kurven ist meist parallel und mit prozentualen Antworten, die einen leichten Unterscheid bei der Lösung der Aufgabe zwischen unerfahrenen Musikern und Nicht-Musikern und einem eindeutigen Abstand zwischen diesen beiden Gruppen von den Barock-Musikern zeigen.

a)

b)

Beispiel 1: Aria *Amore virtù*; a. Originalkomposition von Giovanni Legrenzi;
 b. »Komposition« von Legre

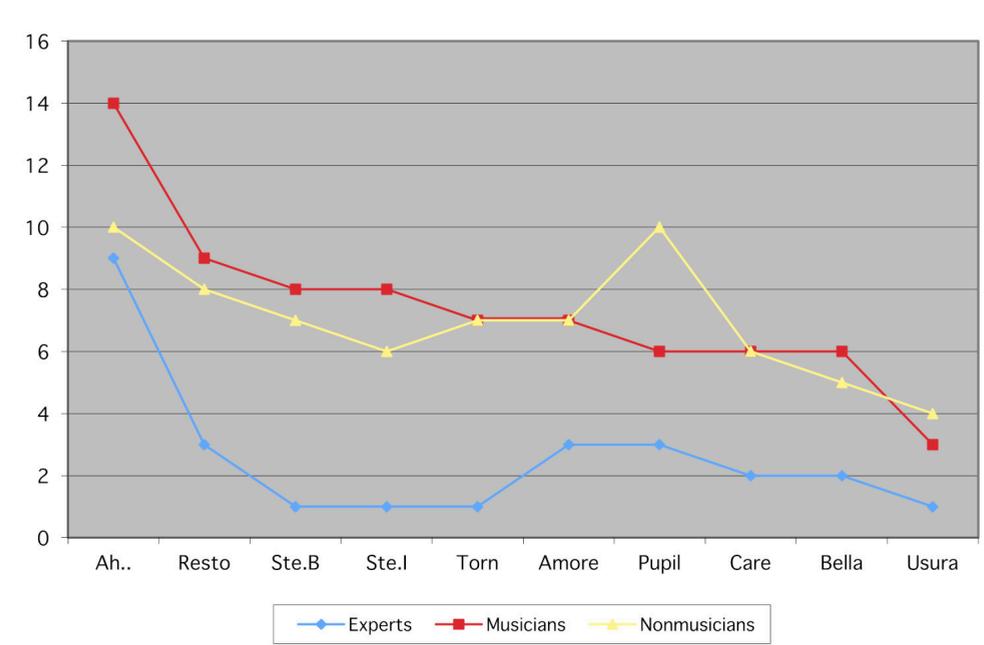


Abbildung 1: *Lege*-Experiment, Ergebnisse für die drei Hörertypen, graphische Aufbereitung

Der Unterschied zwischen Musikern mit einem unterschiedlichen Grad an Kenntnis des Barock-Repertoires und Nicht-Musikern steht im Gegensatz zu den Ergebnissen, die von der Musikpsychologie im Verhältnis zu anderen musikalischen Zügen ausgearbeitet wurden: In zahlreichen Untersuchungen über die Wahrnehmung der tonalen Beziehungen oder über die Wahrnehmung der Dissonanz ergibt sich kein Unterschied zwischen Musikern und Nicht-Musikern.

Von Bedeutung ist die Schwierigkeit der Zuordnung der Arie *Ah ch'indarno* für alle drei Gruppen. Auf der Grundlage dieser Tatsache wurde zu einer Analyse der Arie übergegangen. *Ah ch'indarno* enthält für den Stil Legrenzis ungewöhnliche Elemente: die Zerlegung des Textes in durch Pausen getrennte Blöcke, die die Flüssigkeit des melodischen Verlaufs unterbrechen; Verwendung des Tritonus in der Melodie; große melodische, durch Pausen getrennte Sprünge; erhebliche Komplexität sowohl in der Melodie als auch im Generalbass. Diese Merkmale stehen im Gegensatz zu dem Bild, das die Personen in der Lernphase erfasst hatten, so dass sie gezwungen waren, die Arie dem anderen ›Komponisten‹ zuzuschreiben. Das konstante Verhältnis zwischen den drei Gruppen, das durch einen fast parallelen Verlauf der Kurven dargestellt wird, wird durch einen unvorhergesehenen Spitzenwert der Nicht-Musiker bei der Arie *Pupille* unterbrochen. Die

Nicht-Musiker stoßen auf Schwierigkeiten beim Erkennen dieser Arie, während die anderen beiden Gruppen ohne große Sprünge in ihrem Verlauf fortfahren. Auch in diesem Falle wurde die Arie analysiert, ohne dass jedoch Begründungen wie bei der Arie *Ah ch'indarno* gefunden wurden, die die Schwierigkeit bei der stilistischen Erkennung hätten erklären können.

Die Prüfung dieser Daten zwingt zu weiteren Untersuchungen. Um herauszufinden, welche Züge zum Stil Legrenzis gehören, und um den Analyseprozess, der ›unbewusst‹ bei den Experimenten A und B in die Tat umgesetzt wurde, zu verstehen, wird man dasselbe Musikmaterial Komponisten unterbreiten. Zeiten und Modalitäten für die Testabwicklung bleiben dabei unverändert. Der einzige grundlegende Unterschied wird dabei sein, dass die Stilerkennung nicht mehr beim Anhören, sondern anhand einer Analyse der Partituren erfolgen wird. Zweck dieses Experimentes ist es, eine Beschreibung der wahrscheinlich für Legrenzi spezifischen Züge zu erhalten. Wenn man bei einem Vergleich des Experimentes mit den Partituren mit den bereits bei den Hörexperimenten gesammelten Ergebnissen Prozentsätze erhalten würde, die dem stilistischem Unterschied ähnlich sein sollten, sowie Analogien in den extrapolierten Züge, könnten die Daten die Spezifität des Stil Legrenzis festlegen und dazu führen, dass einige Regeln aufgehoben, neu formuliert oder hinzugefügt würden. Die Analyse der Komponisten würde erlauben, die Grenzen der Maschine beziehungsweise die Grenzen der Analyse bei der Stilbeschreibung zu finden. Dazu kann der jetzige Untersuchungsstand noch keine Ergebnisse liefern.

Diskussion

Diese Art von Untersuchung hat nicht zum Zweck, eine eindeutige Definition des Begriffes ›Stil‹ zu prägen, sondern mit Hilfe der Psychologie zu verstehen, weshalb der Stil etwas Einzigartiges ist, das zwar sofort erkennbar, nicht aber in Worten fassbar ist. Im Rahmen dieser ersten Reihe von Experimenten über den Stil tauchen neue Fragen auf. Nachdem die Fähigkeit zum Erkennen des ›Falschen‹ ermittelt wurde, bleiben das Verständnis der kognitiven Mechanismen bei der Wahrnehmung des Stils und das Stilrätsel fürs Erste verborgen. Die Zusammenarbeit zwischen den beiden Disziplinen und die neuen Verzweigungen der Forschung, die aus dieser Versuchsreihe entstanden sind, nähren jedoch die Hoffnung auf die Übernahme von Daten, die für die Aufdeckung der beiden Rätsel nützlich sind.

Die Arbeit über Legrenzi-Legre ist beispielhaft für die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen zwei Disziplinen – Musikwissenschaft und Psychologie – auf dem hürdenreichen Weg der Stilcharakterisierung: Die Musikwissenschaft erarbeitet Hypothesen über die unterschiedlichen Stilmerkmale, stellt Material bereit, das für die Musikuntersuchung wertvoll ist; die Psychologie überprüft hingegen diese Elemente experimentell und klärt die Annahmen der Analyse und die Stiltheorien der Musikwissenschaft.

Postskriptum

Der vorliegende Aufsatz ist der erste Schritt einer Forschung, deren Endergebnisse 2003 in meiner Doktorarbeit, *Verifica cognitiva di una grammatical formale: il caso Legre-Legrenzi*, Universität Trient, veröffentlicht wurden. Eine weitere Diskussion zum gleichen Thema kann in Storino/Dalmonte/Baroni 2007 nachgelesen werden.

Literatur

- Adler, Guido (1911), *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Baroni, Mario / Dalmonte, Rossana / Jacoboni, Carlo (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, Torino: EDT.
- Bartoli, Jean Pierre (1995), »La musicologie, la stylistique et le concept de style«, in: *Musique & Style. Méthode & Concepts*, hg. von Daniele Pistone, Paris: L'Observatoire musical français, 29–35.
- Deliège, Irène (1992), »Paramètres psychologiques et processus de segmentation dans l'écoute de la musique«, in: *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, hg. von Mario Baroni und Rossana Dalmonte, Trento: Università degli Studi, 83–90.
- Faltin, Peter (1979), *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des Musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*, Wiesbaden: Steiner.
- Gardner, Howard (1987), *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Milano: Feltrinelli.
- Imberty, Michel (1990), *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Milano: Ricordi.
- Krumhansl, Carol L. (1989), »Issues in theoretical and experimental approaches to research on listening and comprehension«, in: *Music and Cognitive Science*, hg. Stephen McAdams und Irène Deliège, London: Routledge, 237–246.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray (1983), *A generative theory of tonal music*, Cambridge: MIT.
- Molinié, Georges / Cahné, Pierre (1994), *Qu'est-ce que le style?*, Paris: Presses Universitaires de France.

- Molino, Jean (1994), »Pour une théorie sémiologique du style«, in: *Qu'est-ce que le style?*, hg. von Georges Molinié und Pierre Cahné, Paris: Presses Universitaires de France, 213–262.
- Nattiez, Jean Jacques (2000), »Modelli linguistici ed analisi delle strutture musicali«, *Rivista Italiana di Musicologia*, 321–377.
- Pistone, Daniele (Hg.) (1996), *Musique & Style. Méthode & Concepts*, Paris: L'Observatoire musical français.
- Reber, Arthur S. (1993), *Implicit Learning and Tacit Knowledge*, New York: Oxford University.
- Sadaï, Yizhak (1993), »D'une phénoménologie du style musicale«, *Analyse musicale* 32, 34–39.
- Sloboda, John (1988), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna: Società editrice il Mulino.
- Storino, Mariateresa / Dalmonte, Rossana / Baroni, Mario (2007), »An Empirical Investigation on the Perception of Musical Style«, *Music Perception*, 24/5, 417–432.

© 2022 Mariateresa Storino

Konservatorium Rossini Pesaro [Conservatory Rossini Pesaro]

Storino, Mariateresa (2022), »Musikalischer Stil in Musikwissenschaft und kognitiver Psychologie« [Musical style in musicology and cognitive psychology], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 451–463. <https://doi.org/10.31751/p.239>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022