

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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

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

Permutation als kompositions- und analysetechnische Aufgabe

Jörg Herchets *komposition für vier klaviere* (2001)

VON JÖRG HERCHET UND LYDIA WEIßGERBER

1. Die Bedeutung von Verfahren für den Musiktheorieunterricht

»Ein beobachtender Organismus ist selbst Teil, Teilhaber und Teilnehmer seiner Beobachtungswelt.«¹ Diese Erkenntnis des Physikers und Philosophen Heinz von Foerster gilt in ganz besonderer Form für den Musiktheoretiker. Dessen zentrales Problem benannte Arnold Schönberg 1911 in seiner *Harmonielehre*: »Der Musiklehrer schämt sich ..., einfach sein Handwerk zu unterrichten, weil es nicht *sein* Handwerk ist, sondern das anderer. Aber das will man nicht eingestehen, und so hat die Musik nicht, wie sogar die Malerei, einfach eine Handwerkslehre, sondern einen Theorie-Unterricht. ... Und die Folge: keine Kunst ist in ihrer Entwicklung so gehemmt durch ihre Lehrer wie die Musik.«²

Seitdem ist fast ein Jahrhundert vergangen. Die Komponisten sind mit technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen wie Digitalisierung, Kybernetik, Chaosforschung oder Globalisierung fortgeschritten. Zweifellos gilt das auch für die Musikwissenschaft: Der Wissenschaftler weiß, daß er die Prämisse für seine Arbeit selbst setzt: Erkenntnis.

Aber wie sieht es mit der Musiktheorie aus? Die allgemeinen Theoriesysteme (Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenkunde) haben jegliche Allgemeinverbindlichkeit und damit jede Berechtigung verloren. Und der auf historische Entwicklung zielende Materialbegriff Adornos ist an der ebenso schlichten wie tief sinnigen Geistigkeit John Cages gescheitert: »Wir möchten wir selbst sein und die Töne sie selbst sein lassen. Wir schaffen einfach eine Situation, in der sie frei sind.« – Musikalisches Material wird heute als ein Ungeschichtliches benutzt.

Kann der Musiktheoretiker, wenn er seine Prämissen nicht aus der Problematik seiner Zeit abzuleiten versucht, wie sie die heutigen Komponisten angehen, Erkenntnis vermitteln, schöpferisch werden? Wie sonst, mit welchen geistigen Voraussetzungen könnte heute, da doch Tradition verloschen ist, der Musiktheoretiker den Supermarkt Musik – oder sollte ich treffender sagen: die Leichenhalle Musik – bewältigen? Die Gefahr ist groß, daß der Musiktheoretiker nur noch vermitteln will und so der Ideologie unserer Zeit verfällt: Kommunikation durch Information.

1 Heinz von Foerster, *Unordnung/Ordnung. Entdeckung oder Erfindung*, in: ders., *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt a. M. 1994, S. 146.

2 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien/Leipzig 1911, S. 2.

»Kommunikation als Ideologie« bedeutet, daß Mitteilbarkeit als wichtigstes Kriterium gesetzt wird, nicht aber Erkenntnis. Man teilt Informationen mit, um zu kommunizieren. Das können jedoch selbstverständlich nur höchst oberflächliche Informationen sein, die über unverbindliche Klischees nicht hinauskommen. Denn komplexe, schwierige oder gar unlösbare Sachverhalte kann es da einfach nicht geben. Nicht nur, weil sie einer größeren Konsumentenzahl nicht vermittelbar, also nicht »kommunikationsfähig« sind, sondern vor allem, weil die binäre Verarbeitungstechnik des Digitalisierungsprozesses komplexe, schwierige oder gar unlösbare Probleme von vornherein negiert und in primitivste Denkmuster umfälscht. Ideologie heute heißt, daß im Dienste der Kommunikation alles peinlichst vermieden wird, was mit der Tatsache konfrontiert, daß es noch etwas gibt, das sich dem Gedankenhorizont – also dem Raum, wie ihn der Computer erfaßt – entzieht. Die Aufhebung räumlicher Differenzen führt direkt zur Aufhebung von Differenzierung insgesamt, führt zu Indifferenz, zu Bagatellisierung von Problemen. Weit entschiedener als der Fernseher schaltet der Computer alles Differenzierende aus: Der Computer ist – bei aller Großartigkeit und allen seinen praktischen Vorzügen – ein Werkzeug, das mit Indifferenz wuchert. Die unreflektierte Indifferenz des Computers führt zu einer Ideologie, die völlig skrupellos alles auf den kleinsten Nenner bringt und so tut, als sei damit alles perfekt gelöst. Betrifft das auch die Musiktheorie? Nichts ist erschütternder als die indifferenten Kompositions- und Hörgeschichten unserer Zeit, die ebenso problem- wie hilflos durch einen beliebigen Musikmarkt surfen.

Auch wenn Lehre, also Vermittlung, einer der beiden wesentlichen Bestandteile von Musiktheorie ist, darf sie nicht derart übermächtig werden, daß sich Musiktheorie der heute herrschenden Ideologie von Kommunikation und Indifferenz anpaßt. Eine Entschuldigung der Musiktheorie, das Anfertigen von Stilkopien sei ja so schöpferisch, daß eine differenzierte Analyse von Einzelwerken nachzustehen habe, ist verhängnisvoll. Denn Stilkopien mögen handwerkliches Verständnis und musikalische Sensibilität wecken – wirklich schöpferisches Tun beginnt selbstverständlich erst jenseits. »Kunst entsteht aus Realitätsahnungen Wäre es anders, so könnte man sich mit den bereits vorliegenden Werken, die ohnehin unübertreffbar sind, vollauf zufrieden geben« (Hermann Broch).³

Nach meinem Wissen hat Ulrich Siegele als erster und in geradezu modellhafter Form die Prämissen einer neuen Musiktheorie aufgezeigt: Bereits 1978 stellte er in *Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik* fest: »Es kommt nicht darauf an, einen vorliegenden Notentext als in sich sinnvoll zu erweisen, sondern darauf, das Repertoire der Möglichkeiten und die Argumente der Auswahl zu zeigen.«⁴ Und in seiner Analyse der c-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers⁵ zeigt

3 Hermann Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, in: ders., *Schriften zur Literatur 2* (Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9,2), Frankfurt 1975, S. 168.

4 Ulrich Siegele, *Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik*, in: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*, Leipzig 1981, S. 137.

5 Ders., *Zur Analyse der Fuge c-moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers*, Cöthener Bach-Hefte 4, Köthen 1986, S. 101.

Ulrich Siegele, was eine wissenschaftlich fundierte Musiktheorie zu leisten vermag: Eine ebenso differenzierte wie schöpferische Analyse.

»Mein Interesse an der Analyse von Kompositionstechniken zielt auf das System der Regeln, nach dem ein Komponist seine Musik komponiert. Ich möchte seine Grammatik, das Repertoire seiner kompositorischen Möglichkeiten kennenlernen. Das heißt, daß ich sagen kann, welche Wahl er in einem bestimmten Fall getroffen hat, und das schließt ein, daß ich sagen kann, welche Möglichkeiten er in diesem Fall ausgeschlossen hat.« Und wie Ulrich Siegele die im Fach Musiktheorie zumeist höchst geistlos und klischeehaft gehandhabten Stilkopien einsetzt, um das »Repertoire der kompositorischen Möglichkeiten« eines Bach zu gestalten, setzt ein Vorbild, das Musiktheorie auf ein wesentlich anderes Niveau als das heute übliche heben könnte.

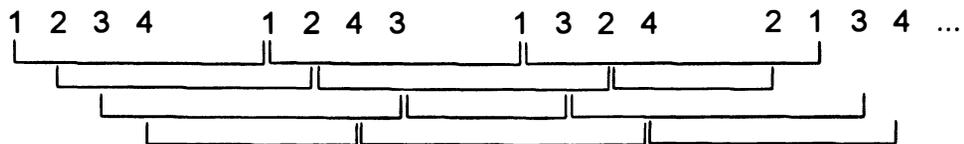
Auf der Grundlage von solchen kompositorischen Verfahren wird der Musiktheorie jenseits von all den alten und neuen Theoriesystemen die Möglichkeit eröffnet, Musiktheorie als ein wirklich schöpferisches Fach zu unterrichten. Und darauf vor allem kommt es an.

(Jörg Herchet)

*

Jörg Herchets 43-minütige *komposition für vier klaviere*, uraufgeführt im September 2001 in Heilbronn, beruht über weite Strecken auf permutativen Verfahren. Von den vier großen Teilen des einsätzigen Werkes sind der erste und der zweite Teil im engeren Sinn permutierend gebaut. Der dritte Teil, der auf den rhythmischen Extremen der »Techno«-Musik aufbaut, und der vierte Teil, der die metrische Einheit dieses »Techno«-Teiles vollständig auflöst, verwenden zwar das gleiche Grundmaterial wie die Teile eins und zwei, interpretieren es aber anders.

Sind permutative Verfahren Privatsache des Komponisten? Der Analyse scheinen sie auf den ersten Blick kaum Erkenntniswert zu bieten. Insbesondere als Form-Verfahren, angewandt also nicht nur auf einzelne Parameter, ist die Permutation problematisch. Sie löst »narratives« Geschehen in ein Mosaik aus gleichberechtigten Grundbausteinen auf.



Bsp. 1

Wo die Starre eines solchen Verfahrens nicht poetische Absicht ist und seine Anwendung episodisch, fragt sich, welche Gründe ein Komponist haben kann, sich so rigiden Bestimmungen zu unterziehen.

1. Als Idee meint Permutation eine variable Umverteilung von Elementen in gegebenem zeitlichem Rahmen. Bereits in einem überlagerungslosen musikalischen Verlauf sind so viele Varianten der Proportionsfolge eines ostinaten Elementes vorhanden, wie es Elemente gibt. In ihrer formal-rhythmischen Wirkung zeigt sich Permutation als ausgleichendes System von Verschiebungen.

2. Das herausfordernd ›Unmusikalische‹ an der Permutation ist, daß ihr System keine Übergänge einschließt. Soll indes auf Übergänge nicht verzichtet werden, ist es nötig, die einzelnen Elemente hinsichtlich ihrer strukturellen Aufgaben äußerst weit-sichtig zu bestimmen. Zugespitzt formuliert müssen Material und Verarbeitung des Materials in eins fallen. Das heißt unter anderem, daß fest umgrenzte Gestalten sich nicht als Permutations-Elemente eignen. Dank der mechanischen Spröde des Verfahrens verlagert sich also kompositorisches und analytisches Interesse hin zu dem, was permutiert werden *soll*.

Betrachten wir zunächst einige Auswahlkriterien für die Permutations-Elemente der *komposition für vier klaviere*. Um Aufgaben wie die eben angedeutete anzugehen, müssen die Elemente einerseits sehr variabel und vieldeutig, andererseits aber auch klar unterscheidbar sein. Dazu geht der Komponist von drei globalen Eigenschaften eines Satzes – im Bereich von Tonhöhen und -dauern – aus: Satzdicke, relative Lage und Einsatzdicke. Diese Eigenschaften werden konkret, indem man sie punktuell als Extreme formuliert, wobei jeweils nur der eine Pol positiv und damit eindeutig definiert ist:

	Positiv definiert	negativ definiert
Extrem der Anzahl der Ereignisse	Ton (=eins) Parameter: Klang – eine Tonhöhe	(mehr als eins) Akkord, Linie, Cluster
Extrem der relativen Lage der Ereignisse	Cluster (=engstmöglich) Parameter: Tonhöhen/ Intervalle	(weiter:) Akkord, Linie
Extrem der Einsatzfolge der Ereignisse	Akkord (=gleichzeitig) Parameter: Tondauern	(ungleichzeitig:) Linie, auch Cluster

Bsp. 2

(Die Lautstärke widersetzt sich dem Verfahren: sie fehlt in dieser Aufstellung; ebenso die absolute Lage, also hoch – tief.)

Über die Extrembildung entstehen aus den drei globalen Eigenschaften vier Charaktere – die Permutations-Elemente von Herchets *komposition für vier klaviere*. Diese vier Elemente (Ton, Cluster, Akkord und Linie) hat der Komponist in seinen Skizzen zum Werk vermerkt.

In Bsp. 3 ist ein vollständiger Permutations-Zyklus für vier Elemente dargestellt.

- | | | | | | | |
|------------|----|-------------|-----|-------------|----|-------------|
| 1. A L T C | II | 7. L A T C | III | 13. T A L C | IV | 19. C A L T |
| 2. A L C T | | 8. L A C T | | 14. T A C L | | 20. C A T L |
| 3. A T L C | | 9. L T A C | | 15. T L A C | | 21. C L A T |
| 4. A T C L | | 10. L T C A | | 16. T L C A | | 22. C L T A |
| 5. A C L T | | 11. L C A T | | 17. T C A L | | 23. C T A L |
| 6. A C T L | | 12. L C T A | | 18. T C L A | | 24. C T L A |

Bsp. 3

Die 24 Kombinationen regeln den ersten Teil für das erste Klavier. Daß allerdings die vier Elemente an sich noch keinen beziehungsreichen und variablen Satz garantieren, läßt sich an folgender kurzen Studie ablesen: Drei der Elemente – Ton, Cluster und Akkord – sind positiv, eines – die Linie – negativ definiert. Wenn man die variablen Transpositionen ausschließt, lassen sich von Ton, Cluster und Akkord Typen bilden (vorgreifend sei hier bereits erwähnt, daß als eine der Möglichkeiten des Akkords der tonale D-Dur-Dreiklang auftritt, der Akkord also auch einen intervallischen Typ ausprägt). Die Linie aber läßt sich nur in Abhängigkeit von den anderen drei Elementen entwickeln. Legt man diese Abhängigkeit einem Versuch zugrunde, die Linie als Typ zu rekonstruieren, ergeben sich erstaunlich konkrete Teilmodelle:

The musical score for Bsp. 3 is divided into three sections: 1. Cluster, 2. Akkord, and 3. Ton. The top staff shows the pitch contour (Tonhöhen) and the bottom staff shows the duration (Tondauern).
 - Section 1 (Cluster): The pitch contour shows a cluster of notes with two sub-sections labeled 'a)' and 'b)'. The duration staff indicates 'entfällt (Cluster auch sukzessiv möglich)'.
 - Section 2 (Akkord): The pitch contour shows a triad. The duration staff indicates '3 Zentraltöne; Reihenfolge frei'.
 - Section 3 (Ton): The pitch contour shows a single note. The duration staff indicates '(Repetition)'.

Bsp. 4

Die eigentlich negativen Bestimmungen treten aus ihrer Unschärfe heraus, wenn man sich einen nur minimalen, aber charakteristischen Schritt von den Typen der positiven Elemente entfernt, die der Linie entgegengesetzt sind. Zunächst bezogen auf Tonhöhen heißt das

- gegenüber Cluster: Oktaversetzungen der Clustertöne (a); dabei auch Oktaven (b).
- gegenüber Akkord: Dreiklangsintervalle (3/6, 5/4) anders kombiniert / unterbrochen.
- gegenüber Ton: Intervall (2 Töne; kein Dreiklangsintervall, keine Sekunden wegen Clusternähe): Septimen.

Bezogen auf Tondauern (im Sinne der Reihenfolge von Tönen):

- gegenüber Cluster: entfällt (Cluster ist auch sukzessiv darstellbar).
- gegenüber Akkord: drei Zentraltöne in frei zu variierender Reihenfolge.

3. gegenüber Ton: Tonwiederholungen ungleich verteilt.

Natürlich steigt mit der Ausdehnung der Linie die Toleranz gegenüber den Merkmalen der Elemente Cluster, Akkord und Ton: Die abgrenzenden Eigenschaften zeigen sich dann zwischen Gruppen statt zwischen einzelnen Tönen. Im zweiten Teil der *komposition für vier klaviere* wird jedes der vier Elemente von fixierten Varianten verwirklicht, die frei aufeinanderfolgen:

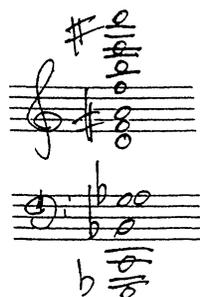
The image shows three staves of handwritten musical notation. The first staff contains measures 1 through 5, with annotations such as 'nachher davon ein die zuhalten' and 'und abtauen immer'. The second staff contains measures 6 through 10, with annotations like 'Ahn mit vollstap' and 'schonstou nachbartou'. The third staff contains measures 11 through 16, with annotations like 'K₇=1', 'R=2', '9.=3. (auszählfi)', and '10. auszählfi'. Dynamic markings include *ppp*, *mp*, *pp*, *fp*, *f*, and *mf*. There are also various rhythmic and articulation symbols throughout the score.

Bsp. 5

Die Variantenbildung jedes der vier permutierten Elemente ist ein Mittel, auf die jeweils anderen Ebenen zurückzugreifen – ähnlich wie die Binnen-Elemente der Linie sich aus den Eigenschaften der Elemente Ton, Akkord und Linie erklären. Es ist natürlich ein generelles Kennzeichen von Varianten, daß sie die Parameter voneinander lösen. Eine Gestalt zu verändern, beleuchtet deren verschiedene Schichten. Aber die Varianten im Kontext dieser Permutation führen immer neu zu den Grundelementen zurück: Ein Prozeß der immer genaueren Definition einerseits, der wachsenden formalen Flexibilität dieser Grundelemente andererseits.

Im letzten Abschnitt des ersten Teils und im gesamten zweiten Teil der Komposition beziehen sich die Varianten des Elements *Ton* auf die zwölf Töne eines Lagenfixierten Akkordes (im folgenden A12). Ein Akkord, der für die Tonhöhenordnung

des gesamten Werkes eine zentrale Rolle spielt. Sein Zentrum bildet der oben erwähnte D-Dur-Akkord.

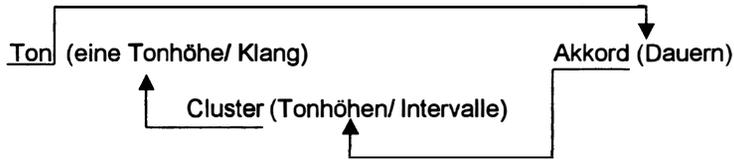


Bsp. 6

Der Lagen-fixierte Akkord A12 steht eigentlich außerhalb der Grundelemente. Man kann ihn aber verstehen als Resultat einer Delegation: Die Haupteigenschaft des Permutations-Elementes *Akkord*, der gleichzeitige Einsatz aller beteiligten Töne, überträgt sich auf die Tonhöhen. Wenn diese vollständig (als chromatische Zwölf) und Lagenfixiert erscheinen, können sie Gleichzeitigkeit auch sukzessiv ausdrücken, so daß die Abfolge der Einzeltöne nicht wesentlich und der Akkord als Ganzes gemeint ist. Auf die definitiv simultane Tonfolge *Akkord* bezogen, schließt die Form A12 also auch den Gegenpol – das Nacheinander von Einsätzen – mit ein.

Ähnlich kann das Cluster-Kriterium »engstmöglich« auch von größeren Intervallen erfüllt werden, wenn es dem Bereich der klanglichen Einheit übertragen wird (also dem Parameter, den der Ton repräsentiert). Während des ersten Teils der Komposition bewegen sich die Permutationen des zweiten Klaviers innerhalb eines Clusters *con la carta* (die Töne c^1 – b^1 sind mit Pappstreifen zu präparieren). Der Cluster steht hinter dem Geschehen und beeinflusst damit auch die Elemente *Ton*, *Linie* und *Akkord*, die sich durch den eingeschränkten (Septim-)Umfang einander annähern. Daß hier die Elemente »statistisch« bestimmt sind, leuchtet auch in diesem Zusammenhang unmittelbar ein. So enthält der Cluster in kleineren Anteilen auch Akkord, Ton und Linie.

Schließlich bedient sich der Ton des Dauern-Parameters. Um analog zu A12 und dem *con-la-carta*-Cluster auch die Formen zurückzugewinnen, von denen sich der Ton zu seiner Definition abgrenzen musste (mehrere verschiedene Töne), bietet sich eine progressive Kanonik an, technisch orientiert am Proportionskanon (vgl. Partiturbeispiel im Anhang): Das gleiche Ereignis erscheint jeweils zeitlich gestaffelt, in diesem Fall in vier Klavieren und damit vier Zeit-Ebenen, die unisono beginnen und dann unregelmäßig auseinanderdriften: Mehrere Einsätze sind so gleichsam einer.



Bsp. 7, Vertauschte Parameter

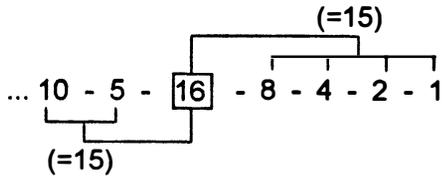
Ton, *Linie*, *Cluster* und *Akkord* können nacheinander und gleichzeitig erklingen. Unterzieht man sich aber dem Gedankenexperiment, auch die drei abgeleiteten Formen *con la carta*, *A12* und den Proportionskanon zusammensetzen, wird deutlich, daß die Eigenschaften der Grundelemente nicht ohne Rest übertragbar sind. Denn die Gleichberechtigung der vier Ebenen im Proportionskanon spräche gegen das klanglich auffällige *con-la-carta* durch *eines* der Klaviere; außerdem wäre *A12* nicht im Bereich nur einer Oktave unterzubringen.

So entfaltet der Komponist verschiedene Formteile. Die *con-la-carta*-Ebene in ihrer klanglichen Eigenständigkeit stellt Jörg Herchet in einen strukturell polyphonen Kontext: Während des großen ersten Teiles reiht das erste Klavier die Permutations-Elemente aneinander. Das zweite Klavier vermittelt die Reihung durch »statistisch« definierte Elemente, innerhalb deren Wirkungsbereichs die drei anderen Elemente deutlich seltener auftreten. Das dritte Klavier arbeitet mit permanenten Übergängen, und das vierte wie das erste mit direkter Reihung, aber durchweg in höchster Lage. Hier zeigt sich, wie diejenigen Satzmerkmale, die sich nicht zur Extrembildung als Permutations-Elemente eignen, formbildend wirken können: Jörg Herchet läßt die absolute Lage im Klavier während dieses ersten Teils kontinuierlich von der höchsten zur Mittellage sinken – für den Beginn des zweiten Teils ist wegen des Kanons wesentlich, daß alle vier Klaviere gleiche Eigenschaften haben.

Auch der unterschiedliche Umgang mit Permutationen im zweiten und dritten Klavier läßt sich auf die Proportionierung der Elemente zurückführen. Wo Material und Verarbeitung – wie anfangs erwähnt – in eins fallen, ist ein Übergang zwischen zwei Elementen gleichbedeutend mit ihrer Überlagerung. Dabei wirkt das Zielelement zunächst als Variante des Ausgangselementes, dann umgekehrt. Wo sich Übergänge simultan überlagern, werden im zweiten Klavier die variantenärmeren Permutations-Elemente nacheinander nach Häufigkeit gruppiert. So kann ein Akkord im ersten Klavier, der das gesamte Element Akkord vertritt, einem einzelnen Akkord im zweiten Klavier gegenüberstehen, der statistisch untergeordnet im Kontext eines anderen Elementes erklingt.

Deutlich wird daran die außerordentliche Rolle, die in diesem Werk Proportionen spielen. Die große Freiheit, die man als Hörer spürt, die Transparenz und Geschmeidigkeit der Grundelemente rührt vor allem daher, daß der Komponist vielfältige Proportionen im Material selbst anlegt, es beinahe auflöst in klingende Verhältnisse. Die Reihen, die auf dispositioneller Ebene die Ausdehnung der Elemente regeln, werden von den Beziehungen der – in den vier Klavieren verschieden interpretierten – Elemente relativiert.

So bestimmt die Disposition des ersten Teils im ersten Klavier eine abgeleitete Form der Fibonacci-Reihe; im vierten Klavier die »Wunderbare Zahlenreihe«, ein Algorithmus, der jede beliebige Zahl auf 1 zurückführt: Man teilt die Ausgangszahl durch 2, solange die Teilung eine ganze Zahl (ohne Kommastellen) ergibt. Ist eine ungerade Zahl erreicht, wird diese mit 3 multipliziert und dem Produkt 1 hinzugefügt, darauf folgt wieder die Teilung durch 2 und so weiter, bis der Wert 1 erreicht ist.



Bsp. 8

Am Anfang dieses Beitrags stand die Forderung Ulrich Siegeles, der Analysierende möge »das Repertoire der kompositorischen Möglichkeiten« eines Komponisten kennenlernen. Diese Forderung zielt ab auf ein äußerst werkspezifisches Verständnis des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem. Ein Verständnis von Analyse, vor dessen Hintergrund der Analytiker sich um Strategien bemühen muß, mit denen er das »Allgemeine« – hier die Elemente *Ton*, *Akkord*, *Cluster* und *Linie* – analytisch vergegenwärtigen und konkretisieren kann, statt es als Hintergrund für ein kompositorisch »Eigentliches« abzutun.

(Lydia Weißgerber)

© 2004 Jörg Herchet (ejemplo17jlg@live.de), Lydia Weißgerber (lydia.weissgerber@gmx.de)

Herchet, Jörg / Lydia Weißgerber (2004), »Permutation als kompositions- und analysetechnische Aufgabe. Jörg Herchets *komposition für vier klaviere* (2001)« [Permutation as compositional and analytical task: Jörg Herchet's *komposition für vier klaviere* (2001)], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 70–78. <https://doi.org/10.31751/p.293>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Cluster; Fibonacci series; Fibonacci-Reihe; Jörg Herchet; line; Linie; Permutation; Ulrich Siegele

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024