

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.

Experimentelle Musik analysieren

VON M. J. GRANT

Die Partitur zu dem Cellostück *ein Klang* (1999) von Antoine Beuger besteht aus folgendem Text:

»ein flageolett

drei bogenstriche:

langsam – ein sehr leiser ton
sehr langsam – ein kaum hörbarer ton
sehr sehr langsam – kein ton mehr

viel zeit nach jedem strich«

Zeitgleich zu diesem Vortrag fand auf dem Dresdner Kongreß ein Vortrag zum Thema »Reduktionsprinzip als analytische Methode« statt.¹ Als analytisches Verfahren ist ein Reduktionsverfahren meistens äußerst sinnvoll; denn analysiert werden normalerweise nur komplexe Gegenstände, mit dem Ziel, genauer festlegen zu können, von welchen Strukturen sie getragen werden bzw. was hinter ihnen steckt – so verwendet auch Paul Klee in seinen Vorlesungen zur bildenden Kunst dieses für die Musiktheorie typische Verfahren.² Was aber steckt in dem Stück von Antoine Beuger, das ich eingangs vorgestellt habe? Keine thematische Entwicklung, kein goldener Schnitt, keine »pitch class sets«, keine numerischen Hinweise auf den Geburtstag der Kusine der Freundin des Komponisten. Was analysieren wir in diesem Fall? Und wozu?

Daß ich in diesem Zusammenhang überhaupt das »Reduktionsprinzip« erwähne, ist wichtiger, als es zunächst erscheint, denn bei Heinrich Schenker und anderen bezieht sich die Reduktion auf die Festlegung und Analyse der tonalen Makrostruktur eines Stückes. Dieses Verfahren hängt direkt mit den formalen Eigenschaften der untersuchten Musik zusammen: eine Form, die musikalisches Material in der Zeit verarbeitet und variiert bzw. entwickelt. Das gilt natürlich nicht nur für die tonale oder thematisch gebundene Musik. Spuren von diesem Umgang mit der Form sind auch in vielen Stücken der neuen Musik zu finden und sind oft seitens der Komponisten erwünscht. Bei der experimentellen Musik ist es aber anders. Auf eine Definition des Begriffs »experimentelle Musik« muß hier verzichtet werden. Als Ausgangsthese zur Erarbeitung einer solchen Definition läßt sich aber behaupten, daß die experimen-

1 Dieser Aufsatz ist eine leicht veränderte Fassung des in Dresden gehaltenen Vortrags. An dieser Stelle sei Deniza Popova und Wolfgang Fuhrmann herzlich gedankt für ihre Hilfe bei der sprachlichen Überprüfung des Textes.

2 Vgl. Paul Klee, *Form- und Gestaltungslehre*, Bd. I: *Das bildende Denken*, Basel/Stuttgart 1956.

telle Musik eine andere Art von Basisstruktur benutzt, eine Struktur, die man als *Dynamik zwischen Makrostruktur und Mikrostruktur* beschreiben könnte. Bei diesem allgemeinen Strukturverhältnis ist die Makrostruktur keineswegs wichtiger als die Mikrostruktur. In der Tat hat die Makrostruktur vielmehr die Funktion, die Aufmerksamkeit auf die Mikrostruktur zu lenken, weshalb die Makrostruktur selbst – wie im oben erwähnten Stück von Antoine Beuger – oft scheinbar einfach ist. Deshalb ist es auch keineswegs übertrieben, selbst bei Stücken, die nur aus sehr wenigen Ereignissen bestehen, von »Struktur« zu sprechen. In dem eingangs zitierten Werk *ein Klang* stellt beispielsweise jeder einzelne Bogenstrich eine Struktur dar und zwar eine Klangstruktur. Die genaue Darstellung dieser Strukturen – quasi für sich – innerhalb des kontextschaffenden Rahmens einer Komposition bzw. einer Aufführung erzeugt weitere strukturelle Beziehungen: zwischen den Klängen selbst, zwischen den Klängen und den Pausen, zwischen diesen leisen Klängen und ihrer Umwelt. Eine andere Makrostruktur – z. B. das Auftreten ganz verschiedener Klänge – würde unsere Wahrnehmung der Mikrostrukturen erheblich verändern. Ebenso verändert die Art der Mikrostruktur unsere Wahrnehmung der Makrostruktur: Zwischen Pausen und lauten Klängen entsteht beispielsweise eine ganz andere Spannung als zwischen Pausen und Klängen, die fast an der Schwelle zur Unhörbarkeit sind.

Das Analysieren solcher Mikrostrukturen erzeugt große Probleme für die Musiktheorie; denn es mangelt auf dem Gebiet der Klänge und Geräusche noch immer an einer systematischen Erforschung, die zu einer anwendbaren Kategorisierung führen könnte.³ Da die Wirkung von Klängen sich keineswegs auf Eigenschaften wie Tonhöhe und Dauer beschränkt, sondern auch mit Oktavlage, Lautstärke, spektraler Zusammensetzung und Kontext zusammenhängt, wird eine solche Kategorisierung keineswegs einfach sein. Sogar eine Beschreibung dieser Faktoren anhand eines analytischen Beispiels würde den Rahmen dieses Vortrags bereits sprengen. Statt dessen werde ich mich hier auf zwei andere typische Eigenschaften der experimentellen Musik konzentrieren, die auch zu Problemen der musikalischen Analyse führen: das Analysieren von Musik mit zufallsbestimmten Parametern und das Analysieren von Stücken mit umweltbeeinflussten Parametern. Das häufige Vorkommen des Substantivs *Analysieren* statt *Analyse* in diesem Text ist kein grammatikalisches Versehen, sondern der Versuch, über den Zweck von Musikanalyse im allgemeinen und nicht nur im Sonderfall experimenteller Kompositionen nachzudenken.

1. Das Analysieren von Musik mit zufallsbestimmten Parametern

Unter »Musik mit zufallsbestimmten Parametern« verstehe ich Stücke, in denen bestimmte Parameter (z. B. Anzahl oder Art der Ereignisse, oder die Reihenfolge der Ereignisse) erst bei einer Aufführung genau definiert werden.

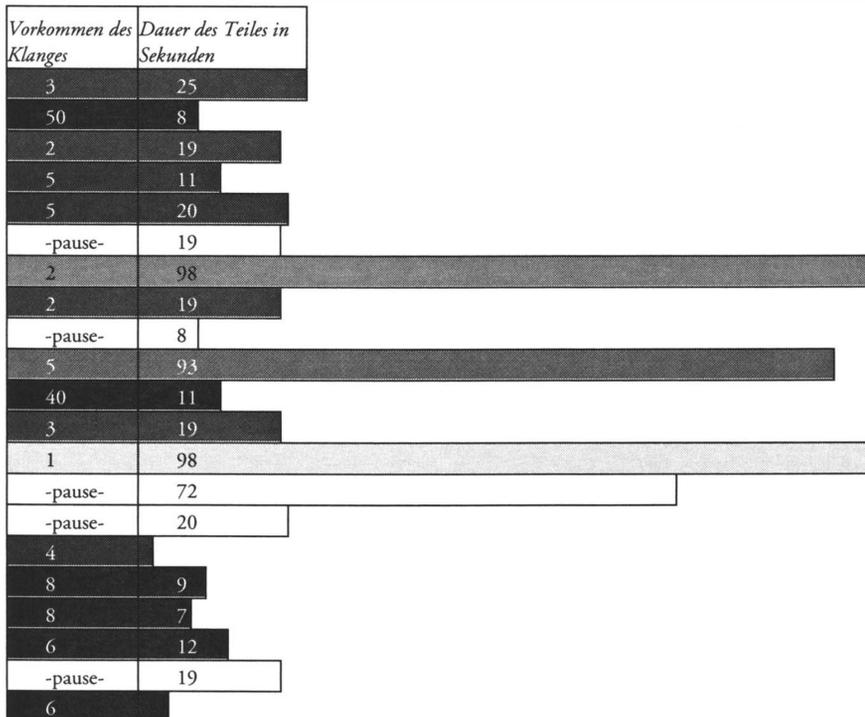
3 Die Arbeit von Pierre Schaeffer – vor allem sein Hauptwerk *Traité des objets musicaux* (Paris 1966) – ist der erste Versuch einer solchen Katalogisierung, der aber bislang nicht weitergeführt wurde.

Seit es Musik gibt, in der der genaue Ablauf erst bei der Aufführung festgelegt wird, gibt es auch Versuche, diese Stücke zu analysieren. Zwei Kompositionen – das elfte Klavierstück von Karlheinz Stockhausen und die dritte Klaviersonate von Pierre Boulez – haben durch die Vielzahl der analytischen Untersuchungen schon fast kanonischen Status bekommen. Äußerst aussagekräftig ist dabei die Tatsache, daß bei einem Großteil dieser Analysen das Stück von Boulez (wo nur bestimmte Abfolgen gestattet sind) tendenziell besser bewertet wird als das von Stockhausen (wo die Großform viel offener ist: Jede der neunzehn dargestellten Gruppen kann zu einer anderen führen). Mit anderen Worten: Genau da, wo die Makrostruktur zugunsten der Mikrostruktur geschwächt wird, haben Analytiker Probleme.

Die formalen Konsequenzen der Arbeit mit Zufallsverfahren hängen natürlich von der Art des Verfahrens und vom Zeitpunkt ihrer Durchführung ab, also davon, ob der Zufall während des Kompositionsprozesses oder in Vorbereitung einer Aufführung oder während der Aufführung selbst zum Einsatz kommen soll. Im allgemeinen läßt sich aber sagen, daß Zufallsverfahren die Kompositionsmethode *par excellence* sind, durch die man gezielt eine nicht-gezielte Struktur erzeugen kann. Diese Art von Struktur ist äußerst charakteristisch für die experimentelle Musik. Um musiktheoretische Aussagen über die experimentelle Musik zu ermöglichen, macht es daher Sinn, Stücke zu analysieren, deren Makrostruktur von Aufführung zu Aufführung verschieden ist. Es bleibt dann die Frage, wo der richtige Ansatz für eine Analyse dieser Struktur liegen könnte. Wenn man zum Beispiel davon ausgeht, daß die Strukturen solcher Musikstücke eher einen kunstphilosophischen Sinn haben, würde es ausreichen, von dieser Ebene aus zu diskutieren. Ein markantes Beispiel hierfür sind die meisten Diskussionen um die Chance-Stücke von John Cage. Wenn wir aber akzeptieren, daß der Umgang mit zufallsbestimmten Parametern inzwischen eine ganz normale Methode der experimentellen Komponierweise ist, sollte man die daraus resultierende Struktur genauso analysieren können wie bei anderer Musik. Letztendlich ist die Benutzung von Zufallsverfahren heutzutage eher als Technik denn als Philosophie zu betrachten, wobei sie sowohl Technik als auch Philosophie sein kann. Es geht daher darum, die Eigenschaften solcher Strukturen unter die Lupe zu nehmen. Bei Stücken, in denen einige Parameter von Aufführung zu Aufführung anders sind, muß man natürlich vorher eine Version des Stückes definieren. Und allein dadurch, daß man die Wechselbeziehungen von festen und zufallsbestimmten Parametern in jedem einzelnen Stück untersucht, kann man etwas über die strukturelle Rolle dieser Parameter sagen.

In dem Stück *sum1999mer* für Violine von Stephanie Schweiger werden fast alle Zeitparameter vom Musiker durch Zufallsverfahren festgelegt: die Anzahl der Teile in der Aufführung, die Dauer der Teile, die Art der Spielweise pro Teil und die Anzahl der Wiederholung des einzelnen Klangs innerhalb eines Teiles. Zusätzlich beschreibt die Partitur die möglichen Tonhöhen für bestimmte Klänge und die möglichen Spielweisen, die eher als ungewöhnlich bezeichnet werden können. Bei jeder Aufführung muß es Teile geben, die klingen, und Teile, in denen pausiert wird; welche Teile durch Pausen belegt sind, wird mit Hilfe eines Würfels bestimmt, d. h. mindestens jeder sechste Teil ist durch eine Pause gefüllt.

Bei diesem Stück ist es bemerkenswert, daß die äußerst genau notierten Anweisungen, aus denen die Partitur fast ausschließlich besteht, sich in erster Linie auf die Vorbereitung der aufzuführenden Version beziehen. Die komplexen Wechselbeziehungen, die hier vorkommen, kann man nur in den Griff bekommen, indem man selbst eine Version des Stückes herstellt. Insofern lernt man durch den Prozeß des Analysierens nicht nur das Stück selbst kennen, sondern erfährt darüber hinaus, wie die verschiedenen Parameter des Stückes sich gegenseitig beeinflussen. Die Herstellung der Spielpartitur wirkt auch in einer ganz bestimmten Weise auf den Ausführenden. Er wird aufgefordert, für ihn persönlich wichtige Zahlen auf Karten aufzuschreiben – etwa Geburtstage oder ähnliches; diese Zahlen formen dann das Repertoire für die Zeitstruktur des Stückes. D. h. auch, daß die Spezifik des Werks, die auch im Titel des Stückes festgelegt ist – »1999« –, für jeden Ausführenden auf eine ganz persönliche Art und Weise zu spüren sein wird. Solche komplexen und nicht immer durch alle Beteiligten gleichzeitig nachvollziehbaren Beziehungen sind typisch für experimentelle Musik.



Graphische Darstellung der Zeitparameter der Version von *sum1999mer* für Violine von Stephanie Schweiger.⁴ Die zweite Spalte zeigt proportional die Dauer an; die Schattierungen repräsentieren die vertikale Densität des Teils (= Einsatzabstand zwischen Klängen, ausgehend von der Länge jedes einzelnen Teils).

4 Erstellt von M. J. Grant am 20.05.2001.

Das Faszinierende an der Arbeit mit derartigen Partituren ist auch, zu beobachten, wie das Stück gleichsam unabsichtlich seine Form findet. An der hier abgebildeten graphischen Darstellung der Zeitparameter zu der von mir erstellten Version läßt sich ablesen, daß genau in der Mitte die längsten Teile und am Ende die kürzesten stehen. Wenn man nicht wüßte, daß diese Form rein zufällig also doch zustande gekommen ist, könnte man ganz leicht auf die Idee kommen, eine informationstheoretische Untersuchung der Zeitstruktur durchführen zu wollen. Durch dieses Beispiel wird klar, daß genau da, wo kausale Beziehungen ausgeschlossen sind, die trotzdem auftretenden Beziehungen und Verwandtschaften um so auffälliger sind. Um es anders auszudrücken: Erst wenn man nachvollzogen hat, wie Zufallskonstellationen funktionieren – und damit meine ich die Dynamik, die zwischen dem Operator und dem Verfahren besteht –, läßt sich das ästhetische und strukturelle Umfeld solcher Methoden verstehen. Es ist eine Erfahrung, die *als* Erfahrung letztendlich viel mehr aussagt, als die in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnte Aussage von Mallarmé »un coup de dés jamais n'abolira le hasard«. Ganz in der Cageschen Tradition möchte ich dazu folgende Anekdote anbieten:

Das erste Stück, das ich auf diese Art und Weise analysiert habe, war *cello / hören* (1997) von Kunsu Shim. Dieses Stück besteht aus insgesamt 45 Aktivitäten, die mit Hilfe von Zufallsverfahren vom Interpretieren in zwei bis drei Gruppen aufgeteilt werden müssen. Um herauszufinden, ob es in meiner Version zwei oder drei Gruppen sein sollen, habe ich einfach eine Münze geworfen – das Ergebnis lautete: drei Teile. Die Anzahl von Aktivitäten pro Teil festzulegen, war aber mit der Münze allein natürlich nicht möglich. Die schnellste Methode schien mir, eine CD mit Werken Anton Weberns zu benutzen: mit 47 Tracks, also nur zwei zuviel, und mit der »Random Play«-Funktion hoffte ich, ohne allzu große Mühe eine Analyseversion des Stückes zu erstellen. Ich habe auf »Random Play« gedrückt: zuerst kam Track 3, danach Track 9. Ich war enttäuscht, weil die die Zahlen so niedrig waren und habe mich gefragt, ob die Funktion so programmiert war, daß es immer in so kleinen Schritten weitergeht. Um diese These zu testen, nicht aber um die Ereigniszahl des letzten Teils zu ermitteln – da sie sich sowieso aus der Subtraktion der anderen zwei Teile ergab –, drückte ich nochmals auf »Forward«. Der nächste Track war 33: genau die Zahl der Ereignisse im letzten Teil, denn $45-3-9 = 33$. Jetzt sehr neugierig, drückte ich nochmals auf »Forward« und es kam – rein zufällig – Nummer 45.

Nachdem ich mich wieder auf den Stuhl gesetzt hatte, von dem ich gefallen war, fing ich an, das Stück zu analysieren.

2. Das Analysieren von Stücken mit umweltbeeinflußten Parametern

Alle Kompositionen, die den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bilden, sind durch Partituren vermittelt. Dafür gibt es einen einfachen Grund: sie stammen alle aus dem Projekt *3 Jahre – 156 musikalische Ereignisse – 1 Skulptur*, das von dem Komponisten Carlo Inderhees konzipiert und organisiert wurde und das in der Zi-

onskirche in Berlin stattgefunden hat.⁵ Mehr als 150 Stücke von 32 Komponisten wurden im Rahmen dieses Projekts uraufgeführt. Es handelte sich ausschließlich um Solostücke mit einer Dauer von jeweils 10 Minuten. Zusammengenommen bieten die Partituren eine hervorragende Quelle für eine Studie zur experimentellen Komposition am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts; aber dennoch sieht man nur ein Teilbild. Diese Metapher benutze ich bewußt, denn in der abendländischen Tradition sind Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler nach wie vor auf die visuelle Vermittlung von Musik durch eine Partitur angewiesen. Eine Partitur zu haben, löst aber nicht alle Probleme, die im Zusammenhang mit dem Analysieren experimenteller Musik vorkommen – Probleme, die für andere Bereiche der experimentellen Musik grundlegend sind, vor allem da, wo es keine geschriebene Form des Stückes gibt. Klanginstallationen sind nur ein Beispiel für die zentrale Rolle des Ortes und der Zeit in der Präsentation von experimenteller Musik. Noch komplexer wird es, wenn Ort und Zeit nicht festgelegt sind, aber trotzdem viel zu der Gestaltung der Musik beitragen, so daß wir auch hier beinahe von zufallsbestimmten Parametern sprechen könnten. Die Stücke aus dem Zionskirche-Projekt wurden oft speziell für diesen Ort geschrieben, nur wenige davon werden aber ausschließlich in diesem Kontext aufgeführt worden sein. Der Ort der Aufführung ist aber selten gleichgültig.

Das Stück *Heartbeat* (1998) von Craig Shepard existiert in verschiedenen Fassungen, u. a. als Solostück. Die Partitur des Solostückes lautet wie folgt:

*»Der/die Ausführende folgt so genau wie möglich dem eigenen Herzschlag. Während der klingenden Teile des Stückes macht die/der Ausführende mit dem Mund einen sehr leisen »t(i)«-Klang (wie in timber), einmal pro Herzschlag. Die Form des Stückes ist:
23 Schläge | 46 Schläge | 23 Schläge | 46 Schläge | 23 Schläge | 46 Schläge
| 23 Schläge | 46 Schläge | 23 Schläge |
Klang Stille Klang Stille Klang Stille«*

Von der Partitur ausgehend, ist die Makrostruktur dieses Stückes typisch für viele Kompositionen aus dem Zionskirche-Projekt: ein genauer, periodischer Wechsel zwischen Klangereignissen und Pausen. Was aber in der Partitur nicht steht, ist die hörbare Struktur, und diese kann – je nach Veranstaltungsort – völlig unterschiedlich sein. Denn die »t(i)«-Geräusche sind so leise, daß sie manchmal überhaupt nicht zu hören sind: Bei der Aufführung in der Zionskirche konnte man zwar die Klänge an den Lippenbewegungen des Ausführenden Christian Kesten sehen, aber nur selten waren sie tatsächlich akustisch wahrnehmbar. Umgekehrt war es in einem anderen Stück, *raum – zeit* für Posaune von Radu Malfatti.⁶ Die Zionskirche hat einen sehr langen Nachhall: Man hörte deshalb mehr Klänge, als eigentlich gespielt wurden, so daß viele Zuhörer überzeugt waren, es habe eine zusätzliche Klangquelle auf der ande-

5 Für weitere Informationen zu diesem Projekt vgl. etwa M. J. Grant, *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint*, Neue Musikzeitung 2 (2000), S. 32.

6 *raum – zeit* ist eine Serie von Solostücken, die auch gleichzeitig aufgeführt werden können.

ren Seite des Kirchenschiffs gegeben. Bei der Aufführung von *Heartbeat* war sichtbar, daß die Klänge erzeugt wurden, auch wenn man sie nicht immer hören konnte. Bei der Aufführung von *raum – zeit* für Posaune war zu hören, daß auch in Momenten, in denen der Posaunist nicht spielte, trotzdem Klänge hörbar waren. Die Partituren von beiden Stücken geben keinerlei Hinweise dazu.

Von diesen Beispielen ausgehend möchte ich einige sehr wichtige Punkte hervorheben:

1. Bei experimenteller Musik geht es oftmals weniger um das Hören des Phänomens »Klang« als um die Konzentration auf das Phänomen des »Hörens« oder genauer: des »Zuhörens«. Dabei soll »Zuhören« hier nicht nur das Wahrnehmen von auditiven Ereignissen bedeuten, sondern der Begriff schließt auch – um nur drei Faktoren zu nennen – die visuelle Wahrnehmung, das Erwarten der auditiven Wahrnehmung und die räumlichen Verhältnisse der Klangquellen mit ein.
2. Diese Faktoren spitzen sich in den Pausen zu. Pausen spielen in der experimentellen Musik oft eine ebenso große Rolle wie Klänge und Geräusche, sie haben aber keineswegs immer dieselbe Funktion. Die Abwesenheit des Klangs ist in vielen Stücken genauso wichtig wie dessen Anwesenheit. In dem Stück von Craig Shepard gibt es beispielsweise zwei ganz verschiedene Arten von Klangabwesenheit: Erstens die in der Partitur vorgeschriebenen Pausen, die eine genaue Periodizität aufweisen und deshalb voraussehbar sind; und zweitens Klänge, die von Umweltgeräuschen oder raumakustischen Eigenschaften verdeckt sind. Im wissenschaftlichen Umgang mit experimenteller Musik fehlt nicht nur eine Theorie des Klangs, sondern ebenso notwendig wäre eine Theorie der Pausen.
3. In der traditionellen Analyse werden bestimmte semiotische Aspekte der Komposition oft als selbstverständliche Tatsachen behandelt – z. B., daß die Partitur (mit und ohne Hilfe der zugehörigen Skizzen) als autoritativ zu betrachten ist, also als Träger der Botschaft des Komponisten; und daß das Stück, welches sich darin entfaltet, gewissermaßen ein in sich geschlossenes System bildet, ähnlich einer Sprache oder vielmehr: einer Aussage in einer bestimmten Sprache. Daß eine solche Betrachtung bei der experimentellen Musik nur begrenzt Erfolg haben kann, hat mit der Tatsache zu tun, daß sie tendenziell nicht als ein solches System funktioniert. Das Analysieren ist aber dann um so mehr erforderlich, um feststellen zu können, worum es bei den jeweils zur Diskussion stehenden Stück eigentlich geht.

3. Analysieren – Wozu?

Die Analyse als Fach entwickelte sich einerseits aus der Musikkritik und andererseits – und das ist vielleicht wichtiger – als Teil der kompositionspädagogischen Theorie.⁷ Musikanalyse hatte daher die Aufgabe, eine schon existierende Tradition zu bestätigen bzw. fortzusetzen. Bis heute zeigt sich innerhalb des Faches die Tendenz, bestimmte

7 Historischer Überblick in: Ian Bent (Hg.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Cambridge 1994.

Merkmale dieser Tradition als Voraussetzung für die eigene Vorgehensweise zu benutzen. Sogar die überwiegend graphische Darstellung der Ergebnisse folgt dem Beispiel der geschriebenen Tradition, mit dem Unterschied, daß man eine Analyse kaum auf-führen kann und deshalb selten so dynamisch erlebt, wie wenn man selbst analysiert. Das habe ich am Beispiel des oben eingefügten Tabellendiagramms zu meiner Version von *sum1999mer* zu zeigen versucht. Musikalische Analyse – und die mit ihr verbundenen Theorien – setzen meistens die Idee des autonomen Kunstwerks und des autonomen, nur auf sich selbst bezogenen musikalischen Materials voraus, das sich von seinem Kontext ebenso leicht isolieren läßt wie die Striche und Punkte, die es auf dem Papier darstellen. Experimentelle Musik markiert dagegen ein ganz anderes Verständnis von ›Material‹ und versucht, dieses Denken von Autonomie und absoluter Musik zu sprengen.

Spricht das jedoch nicht dagegen, experimentelle Musik auch systematisch zu untersuchen? Verglichen aber mit den Theorien der tonalen und post-tonalen Musik, die Reflexionen auf eine schon vorhandene Praxis sind, ist die experimentelle Musik von vornherein systematisch, weil sie ständig über Systeme nachdenkt, weil sie selber Systeme zum Komponieren konstruiert und weil ihr theoretischer Hintergrund sich oft aus systematischen Untersuchungsgebieten wie Akustik, Psychoakustik, Klangforschung, Instrumentenbau, Zeitforschung usw. ergibt. Aus den von mir erwähnten Beispielen auf ein übergreifendes System des Komponierens zu schließen, wäre falsch und ginge direkt an der Sache vorbei, genauso, wie es nicht reichen kann, eine Art Analyse vorzustellen, die die Offenheit dieser Vorgehensweise zugunsten eines kohärenten Schemas abschaffen würde. Diese Musik systematisch zu erforschen, heißt letztendlich soviel wie: diese Musik ernst nehmen, und das nicht nur als dadaistisches Anhängsel zu unserer ›eigentlichen‹ Tradition. Denn genau dadurch, daß die experimentelle Musik nicht im geschlossenen Raum der Partitur und der rein hörbaren Form bleibt, sondern typischerweise die Gesamtzahl der Faktoren, die wir anschließend als ›Komposition‹ oder ›Aufführung‹ oder sogar als ›Musik‹ bezeichnen, thematisiert, zwingt sie uns, unsere theoretischen Vorgehensweisen und Ansichten neu zu definieren. Notwendig ist die direkte Auseinandersetzung mit dieser Musik in allen ihren Aspekten. Notwendig ist auch das Analysieren einzelner Beispiele als Prozeß des Entdeckens und des Vergleiches, auch wenn uns dies nicht unmittelbar als Methode kompositionstechnischer Vermittlung dienen kann. Denn – wie der Philosoph und Analytiker Walter Seitter schreibt –: »Analyse ist nicht Theorie, nicht spekulative Al-lesswisserei, sondern Arbeit: arbeiten, durcharbeiten, lesen und durch das Lesen hindurch doch etwas sagen.«⁸

8 Walter Seitter, *Versprechen, Versagen: Frauenmacht und Frauenästhetik in der Kriemhild-Diskussion des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 144.

© 2004 M. J. Grant (mj.grant@ed.ac.uk, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0764-5496>)
University of Edinburgh, Reid School of Music

Grant, M. J. (2004), »Experimentelle Musik analysieren« [Analysing experimental music], 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, 318–325.
<https://doi.org/10.31751/p.318>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Craig Shepard; experimental music; experimentelle Musik; macro structure; Makrostruktur; micro structure; Mikrostruktur; principle of reduction; Reduktionsprinzip; Stefanie Schweiger

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