

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

Taktgruppenmetrische Ambiguität bei Beethoven

Konsequenzen metrischer Analyse für die aufführungspraktische Interpretation des Finalsatzes der Klaviersonate op. 31,2

Markus Neuwirth

This article aims to shed light on the complex relationship between music analysis and performance practice, taking hypermetric analysis, in particular hypermetric ambiguity, as a case in point. In many studies dealing with metre above the bar level, one encounters a prescriptive approach to performance where analytical insights are considered to determine the range of possibilities for the musician. Even in cases of hypermetric ambiguity, analysts tend to advise the musician to decide in favour of one preferred analytical reading and, thus, to resolve ambiguity.

The present essay is organized into three parts: based on an essentially cognitive theory of metre presented in part one, the second part examines hypermetric ambiguity in the final movement of Beethoven's »Tempest Sonata« op. 31,2. Conflicting readings of this movement and hence ambiguity largely result from fundamental differences regarding both the underlying theoretical notion of metrical accent and the importance ascribed to various factors for metric analysis. Part three deals with various problems that go hand in hand with the prescriptive approach to performance. It is argued that analytical suggestions about how to perform a composition adequately are of relatively little value, so long as it remains unclear what a metric accent is and to what extent a metrical structure can be influenced by other types of accents (e.g., dynamic, agogic or tonal). A further difficulty is that analysts either rarely specify the means for realizing a proposed analytical reading or simply advise the performer that certain points in time should be played louder in order to make them heard as metrically accented, thus suggesting that dynamic accents automatically coincide with metrical ones.

Zielsetzung

Musikalische Analysen, die sich die Untersuchung der kontrapunktischen, harmonischen oder formalen Struktur einer Komposition zum Ziel gesetzt haben, sehen in der Regel keine Veranlassung, über die Implikationen ihrer Beobachtungen für die musikalische Interpretation Rechenschaft abzulegen, scheinen doch diese »werkimmanenten« Dimensionen von der aufführungspraktischen Realisierung weitgehend unabhängig zu sein. Anders verhält es sich mit der metrischen Analyse. Hier nehmen die einschlägigen Studien fast ausschließlich auf die Aufführungspraxis Bezug¹, zumeist in der Form, dass dem Interpreten Ratschläge erteilt werden, wie dieser das jeweilige Werk idealerweise wiederzugeben habe. Dabei zeigt sich deutlich das

1 Vgl. z.B. Imbrie, »*Extras Measures*»; Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*; London, *Metric Ambiguity*; Dodson, *Performance and Hypermetric Transformation*; Temperley, *End-Accented Phrases*; Rothstein, *Riding the Storm Clouds*.

vielfach beklagte unidirektionale Verhältnis zwischen Musikanalyse und Aufführungspraxis. Selbst in Fällen metrischer Ambiguität halten die meisten Analytiker an ihrer präskriptiven Grundorientierung fest und plädieren dafür, der Interpret solle sich zugunsten einer der möglichen Deutungen der metrischen Struktur entscheiden, diese also möglichst eindeutig kommunizieren.² Dabei wird in all diesen Studien vorausgesetzt, die aufführungspraktische Interpretation sei prinzipiell im Stande, einen Einfluss auf die Wahrnehmung von Metrik auszuüben.

Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, aufzuzeigen, dass metrische Ambiguität auf der Ebene von Taktgruppen, vorläufig verstanden als die Inkompatibilität möglicher Interpretationen der metrischen Struktur, nicht selten aus grundverschiedenen theoretischen Auffassungen hinsichtlich der Bedeutung und Funktion des zu Grunde liegenden Akzentbegriffs resultiert. Zur Explikation dieser theoretischen Positionen wurde mit dem Beginn des Finalsatzes aus Ludwig van Beethovens »Sturmsonate« op. 31,2 ein Beispiel ausgewählt, dessen taktgruppenmetrische Struktur in der Literatur auf denkbar verschiedenartige Weise interpretiert wurde. Daran anschließend soll gezeigt werden, dass sich die Unklarheit auf theoretischer Ebene hinsichtlich der Frage, was einen metrischen Akzent als solchen auszeichnet und welche Rolle anderen Akzenttypen für die Konstitution der metrischen Struktur zukommt, auf der aufführungspraktischen Ebene fortsetzen, weswegen die aus den Analysen abgeleiteten Ratschläge oftmals von relativ geringem praktischen Wert sind.

Im ersten Teil soll eine Theorie musikalischer Metrik in ihren Umrissen skizziert werden, vor deren Hintergrund die Unterschiede der im zweiten Teil dargestellten Deutungsmöglichkeiten des genannten Fallbeispiels deutlicher hervortreten. Im dritten Teil wird am Beispiel metrischer Ambiguität eine grundsätzliche Reflexion des vielschichtigen Verhältnisses zwischen Musikanalyse/-theorie und Aufführungspraxis erfolgen, wobei auch die Entscheidungen, die prominente Interpreten im Hinblick auf das gewählte Fallbeispiel favorisiert haben, berücksichtigt und ihr spezifisches Verhältnis zu den analytischen Deutungen näher beleuchtet werden.

1. Elemente einer Theorie musikalischer Metrik

In seinem 1925/26 erschienenen Aufsatz *Probleme der musikalischen Metrik*, der sich mitunter in kritischer Absicht gegen die Theorie Hugo Riemanns wendete, konstatiert Felix Rosenthal, es sei wahrscheinlich, »daß die Schwierigkeiten, mit denen bisher alle Theorien der Metrik zu kämpfen hatten, gerade in Unklarheiten der Begriffe ›Gewicht‹ und ›Schwerpunkte‹ wurzeln.«³ Der Mangel an begrifflicher Differenzierung, den Rosenthal diagnostiziert, sollte auch noch in den nachfolgenden Jahrzehnten dafür sorgen, dass sich die Musiktheorie sowohl deutsch- wie auch englischsprachiger Provenienz an einer Reihe von Scheinproblemen abarbeitete. Rosenthals Einschätzung, die ernstgenommen zu werden verdient, legt nahe, einer

2 Vgl. kritisch dazu Bergé, *The Art of Not Playing an Analytical Observation*.

3 Rosenthal, *Probleme der musikalischen Metrik*, S. 262f. Wenig später fügt er hinzu: »Das Wort ›Schwerpunkte‹ kann geradezu als Wurzel der meisten Verirrungen angesehen werden.«

Analyse taktgruppenmetrischer Ambiguität eine Darlegung der diesem Beitrag zu Grunde liegenden Prinzipien musikalischer Metrik voranzustellen.

1. Zur Vermeidung schwerwiegender Probleme prominenter Vorläufertheorien soll hier auf eine Definition musikalischer Metrik zurückgegriffen werden, der zufolge ein metrisches Muster aus einer äquidistanten⁴, regelmäßig alternierenden sowie hierarchisch gestaffelten Folge schwerer und leichter Pulsschläge (»beats«) resultiert. Dabei zeichnen sich Pulsschläge dadurch aus, dass sie – in Analogie zu Punkten in der Geometrie – als Zeitpunkte ohne intrinsische Dauer definiert und demnach *als solche* der Wahrnehmung unzugänglich sind. Darin unterscheiden sie sich grundsätzlich von Zeitspannen (»time spans«), die per Definition eine begrenzte Ausdehnung aufweisen. Erst durch die Markierung von »beats« durch den Eintritt (»attack point«) zeitlich ausgedehnter Klangereignisse werden diese indirekt hörbar gemacht; prinzipiell können sie jedoch auch mit Pausen koinzidieren.⁵ Konstitutiv für das Zustandekommen eines metrischen Musters sind also nicht die Dauern von Klangereignissen, sondern die Abstände ihrer Einsatzzeitpunkte (»inter-onset intervals«). Gerade die konzeptuelle Vermengung der jeweiligen Eigenschaften von »beats« (metrischen Akzenten) und »time spans« (rhythmischen Akzenten) war es, die nicht wenigen metrischen Theorien erhebliche Probleme bereitete.⁶

2. Eine weitere grundlegende Eigenschaft von metrischen Akzenten liegt darin, dass sie auf verschiedenen Ebenen einer hierarchischen Struktur auftreten können und daher graduelle Abstufungen hinsichtlich ihres Gewichtes implizieren. Die hierarchische Ordnung musikalischer Metrik erlaubt einen Vergleich von Zählzeiten bezüglich ihrer Akzentstärke über das Niveau notierter Takte hinaus. Dadurch entstehen taktgruppenmetrische Akzente (»hyperbeats«), die gewissermaßen auch das Gewicht eines ganzen Taktes repräsentieren können.⁷

Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, dass die Frage, ob Metrik auf Taktebene mit hypermetrischen Strukturen grundsätzlich vergleichbar ist, wie der Begriff »Großtakt« suggeriert, oder ob nicht beide unterschiedlichen Gesetzen folgen, in der einschlägigen Forschungsliteratur nach wie vor kontrovers diskutiert wird. Bei Carl Schachter etwa heißt es: »I see no reason to believe that the metrical organization of a group of measures differs in principle from that of a single measure and assume that both are beginning rather than end-accented.«⁸ Demgegenüber steht die Auffassung von Carl Dahlhaus, »die Annahme [...], daß sich [...] die verschiedenen Größenordnungen prinzipiell streng analog verhalten«, sei eine »fragwürdige Hypothe-

4 Die Regularität bzw. Periodizität metrischer Schläge hat sich im realzeitlichen Hören gleichsam als Hypothese zu bewähren (vgl. Mirka, *Metric Manipulations*, S. 32).

5 Vgl. Imbrie, »*Extras Measures*«, S. 52f., sowie, daran anschließend, Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, S. 18.

6 Diese Diagnose trifft etwa für die 1960 publizierte Theorie von Grosvenor Cooper und Leonard B. Meyer zu, siehe Cooper/Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*.

7 Wenn also im vorliegenden Beitrag vereinfachend von betonten Taktten gesprochen wird, so handelt es sich dabei um eine metonymische Redeweise. Gemeint ist, dass die erste Zählzeit eines Taktes ein größeres metrisches Gewicht erhält als die initialen Zählzeiten anderer Takte.

8 Schachter, *Durational Reduction*, S. 59.

sek.⁹ In diesem Sinne gilt es auf zwei entscheidende Unterschiede zwischen Taktmetrum und Taktgruppenmetrum hinzuweisen¹⁰, die verdeutlichen, dass höhere strukturelle Ebenen nicht zwingend nach Maßgabe derjenigen Regeln behandelt werden, die auf niedrigeren Ebenen wirksam sind:

- a. Während das Taktmetrum in der Regel über einen Satz hinweg relativ stabil bleibt, erweist sich das Taktgruppenmetrum mitunter aufgrund der Variabilität von Phrasenlängen als ungleich flexibler; zahlreiche Übergänge zwischen geradzahlig- und ungeradzahlig-betonten Takten sind denkbar und wurden im 18. und 19. Jahrhundert kompositorisch realisiert.
- b. Obwohl auf Taktebene sowohl binäre als auch ternäre Metren gängig sind, bilden letztere auf hypermetrischer Ebene (so genannte »Takttriole«¹¹) eine Ausnahme, auf die explizit hinzuweisen Komponisten wie etwa Beethoven für nötig hielten. So findet sich im Scherzo der 9. Sinfonie bekanntermaßen die Angabe »ritmo di tre battute«.

Ein Vermittlung zwischen den beiden oben genannten polaren Positionen ließe sich herbeiführen, wenn man bedenkt, dass Metrum und Taktgruppenmetrum nicht immer grundsätzlich kategorial voneinander zu unterscheiden sind, sondern wesentlich durch den aufführungsspezifischen Faktor »Tempo« moderiert werden. So kann etwa ein relativ schnelles Tempo dazu beitragen, dass Hörer eher dazu tendieren, die initialen Zählzeiten verschiedener Takte als integrale Bestandteile eines übergeordneten (Groß)Taktes wahrzunehmen.

3. Hält man sich die oben angeführten Eigenschaften metrischer Akzente vor Augen, so stellt sich unweigerlich die Frage, wie sich diese als »Zeitpunkte ohne Dauer« dem Hörer vermitteln. Die sogenannte *Generative Theory of Tonal Music* (GTTM), die von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff entwickelt wurde, bietet eine überzeugende Antwort: Metrische Akzente, die *an sich* der Wahrnehmung prinzipiell unzugänglich sind, können lediglich auf der Grundlage akustischer Ereignisse, die die musikalische Oberfläche anbietet, induktiv erschlossen werden. Die Funktion, metrische Akzente zu markieren und somit indirekt hörbar zu machen, wird »phänomenalen« (bzw. »rhythmischen«) Akzenten zugeschrieben.¹² »Phänomenale« Akzente sind nicht-hierarchisch und entstehen durch lokale dynamische Intensivierungen (z.B. *sforzandi*), Agogik, Timing etc. Metrische und phänomenale Akzente können, auch wenn sie konzeptionell voneinander zu unterscheiden sind, prinzipiell auf verschiedene Weise miteinander interagieren.

Die GTTM unterscheidet ferner phänomenale Akzente von sogenannten »strukturellen« Schwerpunkten. Struktur- oder Tonalitätsakzente werden durch Momente melodischer und harmonischer Gravitation (paradigmatisch durch den finalen Akkord einer Kadenzprogression) erzeugt. Sie repräsentieren Ausgangs- und End-

9 Dahlhaus, *Zur Kritik des Riemannschen Systems*, S. 190. Dahlhaus warnt somit vor einem Fehlschluss, den Leonard B. Meyer treffend als »fallacy of hierarchical uniformity« bezeichnet, siehe Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, S. 96.

10 Vgl. Temperley, *Hypermetrical Transitions*, S. 305; Lester, *The Rhythms of Tonal Music*, S. 162–167.

11 Begriff nach Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, S. 107–111.

12 Vgl. Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, S. 17f. Bereits Wiehmayer schlägt eine vergleichbare Unterscheidung vor, indem er zwischen »metrischen Akzenten« und »logischen Betonungen« differenziert, vgl. Wiehmayer, *Musikalische Rhythmik*, S. 99ff.

punkt einer zielgerichteten tonalen Bewegung innerhalb einer »Phrase«.¹³ Im Gegensatz zu phänomenalen Akzenten haben jedoch Tonalitätsakzente der GTTM zufolge keinen Einfluss auf die Beschaffenheit der metrischen Struktur. Sowohl Metrik, die Lehre von den betonten und unbetonten Zählzeiten, als auch Tonalität, in deren Zentrum – vereinfacht gesprochen – das Prinzip harmonischer Spannung bzw. Entspannung steht, gehören zwei verschiedenen »Sprachspielen« (Ludwig Wittgenstein) an, deren Vermengung ebenso wie diejenige von Zeitpunkten und Zeitspannen zu erheblichen logischen Problemen führt.

Allerdings ist die Akzenttypologie der GTTM trotz ihrer hochgradigen Differenziertheit nicht ohne Widerspruch geblieben. So plädiert etwa Richard Parncutt dafür, auch die sogenannten »phänomenalen« Akzente unter den Begriff der »strukturellen« Akzente zu subsumieren, da tonale Bewegung nur als *ein* Aspekt der musikalischen Struktur zu verstehen sei.¹⁴ Dabei stelle sich allerdings das Problem, dass es keine natürlichen Grenzen des Strukturbegriffs gäbe. Aus diesem Grund präferiert Parncutt die Unterscheidung zwischen »aufführungsspezifischen« und »notentextimmanenten« Akzenten, denn die wichtigsten strukturellen Akzente sind zugleich solche, die in der Partitur schriftlich fixiert sind.

Dagegen schlägt William Benjamin vor, die strukturellen Akzente als »phänomenale« (im Sinne von »phänomenal gegeben«) aufzufassen.¹⁵ Die Tatsache, dass sich die Termini »phänomenal« und »strukturell« nicht eindeutig voneinander abgrenzen lassen, da gänzlich Unterschiedliches darunter verstanden werden kann, suggeriert, dass diese Differenzierung theoretisch wenig ergiebig ist.

4. Ein entscheidendes Verdienst der GTTM, das in der einschlägigen Literatur auf breite Anerkennung gestoßen ist, ist ihre Loskoppelung der Metrik von Gruppierung (»grouping«), wobei Letztere als *ein* Faktor für die Konstitution der metrischen Struktur weiterhin eine prominente Rolle spielen *kann*. Metrik und Taktgruppe als voneinander wechselseitig unabhängig zu denken, ermöglicht Lerdahl und Jackendoff die Einsicht, dass der tonale Akzent am Ende einer »Phrase« nicht zwingend mit einem taktgruppenmetrischen Akzent zusammenfallen muss, wie manche Theoretiker angenommen haben.¹⁶ Auch aufgrund der Unabhängigkeit metrischer und struktureller Akzente ist ihre Koinzidenz optional.¹⁷

5. Die prinzipielle Möglichkeit der Koinzidenz metrischer Akzente mit Pausen führt deutlich vor Augen, dass Metrik nur im Rekurs auf einen Hörer und die in

13 Unter »Phrase« wird in der Musiktheorie Schenkerscher Prägung eine bestimmte Art von »Taktgruppe« verstanden, die per Definition eine zielgerichtete tonale Bewegung realisiert, welche in der Regel mit einer Kadenz abgeschlossen wird. Vgl. aber bereits Wiehmayer, *Musikalische Rhythmik*, S. 84f.

14 Parncutt, *Accents and Expression*, S. 164f.

15 Benjamin, *A Theory of Musical Meter*, S. 384: »What Lerdahl and Jackendoff call a structural accent, namely the factor of accentuation imparted (to a time point) by a tonally more stable event, is better described as a phenomenological accent at some more remote level of music structural apprehended as a concrete musical continuity. Their notion that structural accents are somehow not phenomenological, and therefore non-contributory to meter, does not stand up under scrutiny.«

16 Z.B. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, S. 26–31.

17 Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, S. 25–35 (vgl. bereits Wiehmayer, *Musikalische Rhythmik*, S. 130). Darin unterscheidet sich die GTTM auch von Vertretern der »Schenkerian Theory« (wie etwa Carl Schachter), die aufgrund der Überzeugung, dass Metrik auf Taktgruppenebene nach Maßgabe der auf Einzeltaktniveau wirksamen Prinzipien funktioniert, den letzten Takt einer achttaktigen Phrase, in dem die kadenzelle Tonika erreicht wird, als metrisch leicht interpretiert haben.

ihm ablaufenden kognitiven Mechanismen angemessen erklärt werden kann. Der kognitive Prozess, der die Konstitution und Fortführung einer metrischen Ordnung bedingt, lässt sich in zwei Phasen unterteilen: Erstens die Phase der Identifikation eines metrischen Musters (»recognition phase« oder »Erkennungsphase«), in der sich Hörer stark an regelmäßig dargebotenen phänomenalen Akzenten orientieren; zweitens die Phase der mentalen Fortsetzung beziehungsweise Projektion der in der ersten Phase extrahierten Struktur (»continuation phase« oder »Projektionsphase«), die für den Einfluss phänomenaler Akzente nur bedingt permeabel ist.¹⁸ Werden phänomenale Akzente in der zweiten Phase in regelmäßigen Zeitabständen dargeboten, so führt dies nicht notwendigerweise zur Identifikation einer neuen metrischen Ordnung, sondern kann auch als Synkopenbildung wahrgenommen werden. Ein etabliertes Metrum wird solange aufrechterhalten und hat sich gleichsam als Hypothese solange zu bewähren, bis konfligierende Informationen in Gestalt phänomenaler Akzente zeitweilig ein »Schattenmetrum«¹⁹ ausbilden, einen Zustand von Ambiguität herbeiführen, oder schließlich gar das Umschlagen der metrischen Ordnung bewirken.

Der Einfluss phänomenaler Akzente auf die Interpretation einer metrischen Struktur muss stets in Abhängigkeit von einem gegebenen Kontext gewichtet werden, wozu die sogenannten Präferenzregeln der GTTM ein brauchbares Instrumentarium liefern.²⁰ Unterstützen allerdings die in den Präferenzregeln enthaltenen Faktoren nahezu gleichwertig konfligierende Interpretationen, so stehen Hörer (und Analytiker) einem Fall von Ambiguität gegenüber, der sie zu einer Entscheidung veranlasst: Soll die bislang dominierende Deutung beibehalten oder eine neue Interpretation favorisiert werden, sofern sie mit den einströmenden Informationen stärker übereinstimmt?

2. Taktgruppenmetrische Ambiguität im Finalsatz von Beethovens op. 31,2

Mit dem Finalsatz aus Beethovens »Sturmsopate« op. 31,2 wurde ein Beispiel gewählt, dessen Hauptthema zu denkbar verschiedenen Lesarten der taktgruppenmetrischen Struktur Anlass gibt. Vorab zunächst ein kurzer Überblick über die syntaktische Struktur des als »Satz« gebauten Hauptthemas mittels der von William E. Caplin entwickelten Terminologie, der dazu dienen soll, das Taktgruppenmetrum im Formverlauf zu verorten: T. 1–8 = »Präsentationsphrase«, T. 9–16 = »Entwicklung« bzw. »Fortsetzung«, T. 17–23 = externe Wiederholung der Fortsetzung (»one more time«-Technik mit dem Ergebnis einer Phrasenextension), T. 23–31 = postkadenziale Codetta.²¹ Im Folgenden seien die fünf wichtigsten Deutungsmög-

18 Vgl. London, *Metric Ambiguity*, S. 22. Der in diesem Zusammenhang geprägte Ausdruck »Trägheit des Metrums«, die Beharrungstendenz der metrischen Alternation, die Felix Rosenthal als »metrischen Trieb« bezeichnete (ders., *Probleme der musikalischen Metrik*, S. 264), bezieht sich zwar auf eine objektinhärente Eigenschaft der Musik, meint allerdings tatsächlich die mentale Persistenz des wahrnehmenden Subjekts, das an einer einmal erkannten metrischen Ordnung unbeirrt festhält.

19 Der Ausdruck »shadow meter« wurde von Frank Samarotto geprägt (ders., *Strange Dimensions*, S. 235).

20 Vgl. z.B. Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, S. 9.

21 Terminologie nach Caplin, *Classical Form*, S. 35ff.

lichkeiten (T. 1–31) kurz skizziert (Abb. 1), um daraufhin einige der Probleme zu explizieren, die vor dem Hintergrund der oben dargelegten Theorie erwachsen.

Lesart A, die Kurt von Fischer vorgeschlagen hat, fasst jeweils vier Takte zu einer Gruppe zusammen, wobei bis zum Eintritt des Seitensatzes (T. 43/44) eine metrische Ordnung dominiert, die die jeweils ersten drei Takte auftaktig auf den jeweils vierten zielen lässt.²² Dieses Muster wird lediglich in den Takten 15/16, 23/24 und 27/28 kurzzeitig unterbrochen, wo laut von Fischer die metrische Betonung auf synkopische Weise vorgezogen sei.

Zwar orientiert sich auch Hugo Riemann in Lesart B in einer ersten Annäherung (wie von Fischer) routinemäßig am Kriterium des harmonischen Wechsels und lokalisiert demnach den ersten metrischen Schwerpunkt im notierten vierten Takt.²³ Doch da die finale Tonika der mit Takt 13 einsetzenden Kadenzprogression, die seiner Ansicht nach inhärent einen metrischen Akzent ausdrückt, bereits in Takt 15 erreicht wird und nicht – wie erwartet – im betonten 16. Takt, verwirft Riemann diese Taktordnung aus systemimmanenten Gründen als illusorisch; stattdessen nimmt er eine »retrospektive Regularisierung« vor, indem er den ersten metrischen Akzent auf den notierten dritten Takt vorzieht, der nun durch die beiden Anfangstakte auftaktig anvisiert wird.²⁴ Anstelle des notierten 3/8-Taktes sieht Riemann also den »realen« 6/8-Takt verwirklicht, zwei notierte Takte entsprechen dabei einem »realen« Takt.²⁵ Auffällig ist allerdings, dass Riemann ebenso wie von Fischer sogenannte »Tonalitätsakzente«, wie sie durch die finale Tonika einer Kadenzprogression realisiert werden, mit metrischen Akzenten gleichsetzt und somit zwei Akzenttypen miteinander vermengt, die aus Sicht der oben (unter 1.3.) dargelegten Prinzipien als voneinander unabhängig zu behandeln wären.

Lesart C, die in jüngerer Zeit von Claudia Maurer-Zenck diskutiert wurde, sieht in den Takten 1–4 bzw. 5–8 die spiegelsymmetrische Gewichtsverteilung schwer-leicht-leicht-schwer verwirklicht, die sich ab Takt 9 in der »Fortsetzungssphrase« (T. 9ff.) auf der Ebene von Doppeltakten wiederholt.²⁶ Die Takte 9/10, 11/12, 13/14 etc. werden folglich ebenso wie bei Riemann zu Doppeltakten zusammengefasst, besitzen allerdings eine genau umgekehrte metrische Ordnung. Problematisch erweist sich Maurer-Zencks Interpretation jedoch vor dem Hintergrund der oben

22 Fischer, *Beethoven – Klassiker oder Romantiker*, S. 305ff. »Der Beweis für die Richtigkeit dieser Analyse liegt«, von Fischer zufolge, »in Takt 44, welcher, in Analogie zu den anfänglich vierten Takten 4, 8 und 12, eindeutig als Schwerpunkt zu verstehen ist.« (ebda.) Problematisch ist allerdings, dass von Fischers Deutung erst aus der Retrospektive an Plausibilität gewinnt und dabei voraussetzt, dass analoge Stellen kontextunabhängig auf gleiche Weise interpretiert werden sollten.

23 Riemann, *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, S. 405.

24 Da der Oberstimmton d^2 in Takt 3 als untere Vorhaltsnote von e^2 (T. 4) aufgefasst wird, kann man zur Regularisierung der Struktur das e^2 bereits in Takt 3 annehmen, ohne die eigentlich intendierte Struktur substantiell zu verändern. Riemanns Entscheidung zugunsten einer »retrospektiven Normalisierung« markiert denn auch den Unterschied zur realzeitlichen Analyse Kurt von Fischers.

25 Riemanns Entscheidung zugunsten des 6/8-Taktes gegenüber dem 12/8-Takt, der vier (und nicht zwei) notierte Takte zu einem »realen« Takt zusammenfassen würde (eine Option, die Riemann kurzzeitig erwägt), hat jedoch den Nachteil, dass ihm dadurch eine wesentliche taktgruppenmetrische Transformation gegen Ende des Hauptthemas entgeht: Die Takte 15, 23 oder 31, die in der Analyse Riemanns jeweils den dritten Takt einer viertaktigen Einheit bilden, ließen sich bereits als Beginn einer neuen Taktgruppe interpretieren. Vgl. den Hinweis in Rothstein, *Riding the Storm Clouds*, S. 257.

26 Maurer-Zenck, *Vom Takt*, S. 319–324.

dargelegten Annahmen, denn ein spiegelsymmetrisches Taktgruppenmetrum verstößt gegen das Prinzip der Äquidistanz gleichrangiger metrischer Akzente. Folgt man Maurer-Zencks Analyse, so droht die strikte Trennung zwischen Metrum und Rhythmus, wie sie etwa für die GTTM grundlegend ist, zu verschwimmen; Metrik nähme Eigenschaften an, die für gewöhnlich dem Rhythmus zugeschrieben werden.

Lesart D, die etwa von Patrick Dinslage vertreten wurde, weist bereits von Beginn an den ungeradzahligen Takten ein größeres metrisches Gewicht zu, obwohl der erste Harmoniewechsel erst in Takt vier (einem geradzahligen Takt) eintritt²⁷: Die Tonsatzkonstellation, das gleichzeitige Auftreten des Grundtons d in zwei Oktavlagen der Außenstimmen, verleiht Takt 1 einen »Akzent des Anfangs« (Moritz Hauptmann). Gemäß dem Grundsatz, die Wiederholung sei leichter als das Wiederholte²⁸, wird Takt 2 als weniger gewichtig aufgefasst als Takt 1. Wenngleich Takt 3 eine Wiederholung der beiden vorangegangenen Takte darstellt, erhält er seine metrische Qualität aufgrund der Regel der binären Alternation schwerer und leichter Takte. Die dadurch etablierte »fallende« metrische Ordnung bestimmt nicht nur die Präsentationsphrase (T. 1–8), sondern auch die Fortsetzungsphrase (ab T. 9), wodurch Dinslage zufolge die Harmonik mit dem metrischen Schema in Konflikt geraten würde: Der Neapolitaner in Takt 10 sei zwar eine gesteigerte Subdominante, stünde allerdings an metrisch schwächerer Position als diese (T. 9). Gleiches gelte in den Takten 11/12 für die Folge Dominante-Tonika. Erst im abschließenden Viertakter würde das Kongruenzverhältnis zwischen Harmonik und Metrik wiederhergestellt. Vor dem Hintergrund der oben skizzierten Theorie (siehe vor allem 1.3.) erscheint Dinslages Orientierung seiner metrischen Analyse an harmonischen Funktionen fragwürdig. Zwar ist unstrittig, dass Harmoniewechsel die Aufmerksamkeit des Hörers auf diejenigen Zeitpunkte lenken, zu denen die Zustandsänderungen stattfinden, und somit diesen Momenten ein größeres Gewicht verleihen. Diskussionswürdig ist dagegen die Auffassung, eine bestimmte harmonische Funktion (wie in diesem Falle der Neapolitaner) sei in der Lage, inhärent einen stärkeren metrischen Akzent auszudrücken als eine andere (hier die Subdominante).²⁹

Der Vollständigkeit halber sei hier noch eine letzte Interpretationsmöglichkeit (Lesart E) angeführt, die Karl Blessinger allerdings ohne nähere Begründung und lediglich für die ersten acht Takte vorschlägt.³⁰ Die Schwerpunkte fallen hier auf die geradzahligen Takte 2, 4 etc. Damit trägt Blessinger zwar den Prinzipien der Äquidistanz gleichrangiger Akzente und des harmonischen Wechsels Rechnung, unklar bleibt allerdings, weshalb Takt 1 der »Akzent des Anfangs« versagt werden sollte.

Der scheinbar simple Anfang des Finalsatzes der »Sturmsonate« gibt somit zu einer Vielzahl konträrer Deutungen Anlass, die insbesondere aus einem Konflikt

27 Dinslage, *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, S. 20f.

28 Vgl. Dahlhaus, *Zur Kritik des Riemannschen Systems*, S. 188. Mit der Formulierung dieses Prinzips wendet sich Dahlhaus kritisch gegen »Riemanns Annahme, daß die einfache Wiederholung eines Taktmotivs prinzipiell als »Beantwortung«, also als Schwerpunkt empfunden werde.« (ebda.) David Temperley spricht in diesem Zusammenhang von der »first occurrence strong rule«, siehe Temperley, *Hypermetrical Transitions*, S. 306.

29 Vorstellbar wäre dies nur, wenn man annimmt, dass bestimmte harmonische Funktionen über einen längeren geschichtlichen Zeitraum hinweg auf bestimmten Positionen im metrischen Gefüge erklingen sind und demnach über den Mechanismus bloßer Assoziation dementsprechende metrische Konnotationen sekundär erworben haben.

30 Blessinger, *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, S. 27.

Allegretto *Präsentationsphrase*

A	1.	.	:	1.
B	6/8	-	:	1.
C	:	.	:	:
D	:	.	:	:
E	1.	:	:	1.

Kadenz 2

A	.	:	:	.
B	-	-	:	.
C	-	-	:	.
D	.	:	:	.

Wdh. 1 **3 = 1?**

Wdh. 2

Entwicklungsphrase

A	.	:	1.	.
B	-	-	1.	.
C	.	:	6/8	:
D	.	:	1.	.
E	.	:	1.	:

Kadenz 2

A	.	.	:	.
B	-	-	:	.
C	-	-	:	.
D	.	:	:	.

FM 10001 - 09.13

Kadenz 1

A	:	.	:	1.
B	-	-	:	1.
C	-	-	:	1.
D	.	:	:	:

Überleitung

A	.	:	:	1.
B	-	-	:	1.
C	-	-	:	1.
D	:	:	:	:

Abbildung 1: Beethoven, Klavierkonzert op. 31, 2. Satz, T. 1-33, fünf Lesarten A-E: A = Kurt von Fischer; B = Hugo Riemann (Doppelakte ab T. 1, drei metrische Schichten; 6/8-Takt); C = Claudia Maurer-Zenck (Doppelakte ab T. 9, drei metrische Schichten); D = Patrick Dinslage; E = Karl Blessinger (nur bis T. 8). »*« bezeichnet einen relativ betonten, »*« einen relativ unbetonten Takt. »-« bezeichnet Takte, die den vorangehenden Takt hinsichtlich ihres metrischen Gewichts untergeordnet sind. »|*« bzw. »|*« markieren Anfang bzw. Ende von (Sub)Phrasen.

zwischen zwei Prinzipien resultiert, nämlich der Forderung nach binärer »metrischer Alternation« einerseits und dem Grundsatz, ein Harmoniewechsel drücke einen metrischen Akzent aus, andererseits. Je nachdem, welchen Faktoren Priorität eingeräumt wird – und dahinter verbirgt sich jeweils ein konkreter theoretischer Ansatz –, entscheiden sich Analytiker für eine der möglichen Deutungen.

Bereits Clemens Kühn hat auf die strukturellen normabweichenden Besonderheiten des Hauptthemenbereichs hingewiesen, auf der die Deutungsvielfalt beruht:

Die Pointe des Themas liegt in der metrischen Verzerrung (Unterstimme!) und im verquerten harmonischen Rhythmus: In harmonisch 3+4+1 läuft der im äußeren Umfang »normale« Achttakter ab. Gegenprobe zum besseren Verstehen: Man spiele d-Moll/A-Dur in gleichmäßigen 2+2 oder als 3+zumindest 3.³¹

Eine Regularisierung und damit eine wesentliche Entschärfung der analytischen Kontroverse ließe sich etwa durch die Weglassung der in Klammern stehenden Takte (Abb. 1) erzielen. Die von Kühn im Hinblick auf den initialen Achttakter vorgeschlagene »Gegenprobe« hätte zur Folge, dass sich drei für die Konstitution der taktgruppenmetrischen Struktur wesentliche Faktoren problemlos anwenden ließen: Takt 1 erhielte aufgrund der von Dinslage beschriebenen Tonsatzkonstellation einen »Akzent des Anfangs«; Takt 2 wäre aufgrund der regelmäßigen metrischen Alternation relativ unbetont; Takt 3 gewänne sein metrisches Gewicht durch den Harmoniewechsel zur Dominante; und Takt 4 schließlich wäre analog zu Takt 2 als unbetont zu deuten.

3. Zum Verhältnis von Analyse/Theorie und Aufführungspraxis

Der Stellenwert von Ambiguität in der musikalischen Analyse hat sich bereits seit längerem grundlegend gewandelt. War es zu Zeiten der großen musiktheoretischen Systeme von Hugo Riemann oder Heinrich Schenker noch ein Anliegen, die »wahre« Bedeutung von Kunstwerken zu entschlüsseln und demnach Ambiguität soweit wie möglich aus den Analysen zu verbannen – überwiegend dadurch, dass konkurrierenden Deutungen zeitliche Vorläufigkeit zugeschrieben wurde³² –, so hat Ambiguität seit etwa den 1970er Jahren eine entscheidende Aufwertung erfahren. Strukturelle Mehrdeutigkeit wurde nicht mehr als ästhetischer Mangel begriffen, als Illusion, die lediglich aus der Perspektive des naiven Hörers resultiert, der im realzeitlichen Verlauf befangen ist, sondern vielmehr als eine Eigenschaft, die untrennbar mit dem ästhetischen Sinn des analytischen Objekts verbunden ist. Andererseits verrät die Explikation einer ambigen Stelle mindestens ebenso soviel über die der Analyse zu Grunde liegende Theorie wie über den musikalischen Gegenstand, auf dessen Beschreibung die Analyse abzielt. So dürften auch die oben vorgestellten metrischen Lesarten des Finalsatzes der »Sturmsonate« den Eindruck vermittelt haben, dass die Ambiguität im vorliegenden Beispiel weniger eine Eigenschaft der musikalischen Struktur darstellt (auch wenn diese zweifelsohne den Anlass zu disparaten Analysen

31 Kühn, *Analyse lernen*, S. 115.

32 Riemanns oben skizzierte Lesart B der »Sturmsonate« illustriert diesen Punkt besonders anschaulich.

gibt), sondern vielmehr eine Konsequenz konkurrierender Faktoren, denen in den zu Grunde liegenden Theorien ein je unterschiedlicher Stellenwert zukommt. Solange jedoch jede Theorie für sich genommen zu eindeutigen analytischen Ergebnissen gelangt – und dies ist für die Lesarten A–E durchweg der Fall –, kann von Ambiguität im strengen Sinne keine Rede sein.³³ Und selbst in denjenigen Fällen, in denen die musikalische Struktur einen Konflikt unterschiedlicher Faktoren *innerhalb* einer Theorie hervorruft, ließe sich die strukturelle Mehrdeutigkeit ohne weiteres durch die Erstellung einer Rangordnung maßgeblicher Faktoren auflösen.³⁴

Im Hinblick auf das Verhältnis von Analyse und Aufführungspraxis wurde eingangs bereits erwähnt, dass sich analytische Studien in der Regel durch eine präskriptive Haltung gegenüber dem ausführenden Musiker auszeichnen. Dem Interpreten wird dabei – auch im Falle analytischer Ambiguität – nahe gelegt, die in Frage stehende Komposition in einer Weise zu realisieren, die mit dem analytischen Befund im Einklang steht. Die Deduzierbarkeit aufführungspraktischer Ratschläge aus analytischen Beobachtungen erweist sich allerdings aus mehreren Gründen als problembehaftet: Wie oben (unter 2.) dargelegt wurde, bleibt in nicht wenigen Theorieentwürfen unklar, was unter einem metrischen Akzent zu verstehen ist und welcher Anteil rhythmischen, tonalen und dynamischen Faktoren für das Entstehen einer metrischen Struktur zukommt.³⁵ Dies könnte eine mögliche Ursache dafür sein, dass viele Analytiker erstaunlich vage bleiben, wenn es um die Spezifizierung der genuin aufführungspraktischen Mittel zur Realisierung analytischer Lesarten geht.³⁶ Zweifelsohne steht dem Interpreten ein vielfältiges Repertoire an aufführungsspezifischen Akzenten (z.B. dynamische, agogische oder artikulatorische Akzente) zur Verfügung, um die Art und Weise, wie ein Hörer aus den akustischen »Rohdaten« eine metrische Struktur konstruiert, zu beeinflussen. Hinsichtlich der Kontrolle der metrischen Deutung sind ihm jedoch auch gewisse Grenzen gesetzt, da bestimmte musikalische Ereignisse bereits *an sich* – unabhängig von jeglicher interpretatorischen Intensivierung – einen metrischen Akzent ausdrücken. Dazu zählen etwa initiale Ereignisse, die einzig aufgrund ihrer unveränderlichen Position im temporalen Gefüge als »Akzente des Anfangs« und damit als metrisch gewichtig wahrgenommen werden. Ebenso darf der harmonische Rhythmus als ein Faktor der metrischen Analyse gelten, der sich einer Beeinflussung durch den Interpreten weitgehend entzieht. In diesen beiden Fällen würde sich eine zusätzliche aufführungsspezifische Intensivierung sogar als tautologisch und damit überflüssig erweisen. Vor dem Hintergrund dieser Überlegung gewinnen »indifferente« Einspielungen, die hinsichtlich Dynamik und Timing uniform sind (und demnach die Ent-

33 Für eine ausführlichere Diskussion dieser Problematik, siehe Agawu, *Ambiguity in Tonal Music*.

34 Fraglich ist dabei allerdings lediglich, auf welche Kriterien sich eine solche Gewichtung stützen könnte und inwieweit sie sich mit Hilfe kognitionspsychologischer Experimente empirisch begründen ließe.

35 Selbst Artur Schnabels dezidiert aufführungspraktisch orientierte Taktgruppenanalysen (siehe Wolff, *Interpretation auf dem Klavier*, S. 70–78) leiden an einer Konfusion metrischer Akzente mit rhythmischen bzw. dynamischen.

36 Dies trifft exemplarisch auf William Rothsteins Studie zu, die, obwohl sie explizit das Verhältnis von Analyse und Aufführungspraxis am Beispiel der »Sturmsonate« thematisiert, erstaunlich zurückhaltend bleibt, wenn es um die Konkretisierung der aufführungspraktischen Mittel geht (Rothstein, *Riding the Storm Clouds*, S. 256–266).

scheidung zugunsten eines bestimmten metrischen Musters ganz dem Hörer überlassen), an Berechtigung.

Weiter verschärft werden die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Analytiker und Interpret angesichts der Tatsache, dass unterschiedliche Akzenttypen häufig mit denselben aufführungspraktischen Mitteln wiedergegeben werden. So drückt ein *sforzando* zwar ohne Zweifel einen dynamischen Akzent aus; unklar (und vom jeweiligen Kontext abhängig) bleibt allerdings, ob er zugleich auch einen metrischen Akzent realisiert oder ob er diesem synkopisch entgegengesetzt ist. Mit Blick auf den Finalsatz der »Sturmsonate« wäre also zu fragen, ob eine zu Takt 3 hinführende dynamische Steigerung (Maria João Pires 1977³⁷) den Hörer bereits dazu veranlasst, diesen zugleich als metrischen Schwerpunkt aufzufassen, oder ob der dynamische Verlauf als gegenläufig zur metrischen Struktur gehört wird. Ähnliches gilt für Einspielungen, die der Takteins in Takt 3 einen agogischen Akzent (eine leichte Dehnung) verleihen (z.B. Wilhelm Backhaus 1964, Walter Gieseking 1931, Wilhelm Kempff 1965): Hier stellt sich die Frage, ob dieses interpretatorische Mittel hinreichend ist, um Takt 3 trotz gleichbleibender Harmonie im Sinne Riemanns als metrisch betont erfahrbar zu machen.

Der Tautologievorwurf gilt indes nicht für die aufführungsspezifische Hervorhebung tonaler Akzente, denn dieser Akzenttypus ist mit phänomenalen oder metrischen Akzenten ohnehin nicht vergleichbar (vgl. 1.3.). Wenn also die Tonika in Takt 15 der »Sturmsonate« bei Stephen Kovacevich (2001) oder András Schiff (2007) einen deutlicheren agogischen Akzent als die vorangegangenen ersten Zählzeiten erhält, so lässt dies die Takte 13–15 als eine Art »Antwort« (»Reim«) auf die Takte 9–12 erscheinen (sofern der Akzent auf Takt 11, dem Tiefpunkt der melodischen Kontur, platziert wird).³⁸ Auch hier hat die agogische Gestaltung nicht zwingend metrische Implikationen; sie trägt aber maßgeblich dazu bei, dass der musikalische Verlauf als sinnvoll gegliedert empfunden wird.

Allerdings kann die Akzentuierung tonaler Schlüsselereignisse eine indirekte Funktion für die Identifizierung metrischer Schwerpunkte erfüllen. Wiederum ein Beispiel aus der »Sturmsonate«: In der »Fortsetzungssphrase« versehen einige Pianisten (vor allem Schiff 2007) entgegen der von Beethoven notierten dynamischen Anweisung *diminuendo* die Takteins in Takt 11 mit einem starken Akzent und suggerieren damit, dass das e^2 als metrisch betonte Vorhaltsnote zu verstehen sei, das sich ins leichte f^2 des folgenden Taktes auflöst. Die fallende Terzbewegung ($b^2-g^2-e^2$), die mit Takt 9 einsetzt, zielt somit (in dynamischer Hinsicht) auf den dritten Takt der Taktgruppe. Dies scheint auch naheliegend angesichts der Tatsache, dass das e^2 den Tiefpunkt der melodischen Kontur darstellt, von dem aus eine Bewegung in die entgegengesetzte Richtung erfolgt. Der entscheidende Punkt hierbei ist, dass die aufführungspraktische Betonung damit einen harmonischen Sachverhalt, die Fort-

37 Diese und alle folgenden Einspielungen sind in der Diskografie aufgeführt.

38 Eine andere Möglichkeit, die Kadenz in Takt 13–15 zu realisieren, sei hier erwähnt: Entgegen der Angabe im Notentext gestaltet etwa Friedrich Gulda (1967) keine dynamische Kurve, die mit der finalen Tonika ihre Klimax erreicht. Bei Vladimir Ashkenazy (1995) ergibt sich dagegen sogar eine dynamische Kurve, die über das kadenzzielle Ziel hinweg auf die Takteins der neuen Taktgruppe zielt. Die Takte 15.2–16 werden somit von der vorangegangenen Taktgruppe abgeschnitten und als Auftakt zur neuen Taktgruppe wahrgenommen. Dies mag zu einer stärkeren Kontinuität zwischen den Phrasen beitragen.

schreitung V⁶-I, im Sinne eines metrisch betonten Vorhalts und dessen unbetonter Auflösung interpretiert und damit eine Auffassung suggeriert, die sich lediglich auf der Basis des Notentextes nicht erschließen würde. Durch die Deutung des V⁶ als Vorhaltsakkord, der wiederum einen metrischen Akzent impliziert, gelingt es dem Interpreten, die Wahrnehmung des taktgruppenmetrischen Verlaufs auf indirekte Weise zu beeinflussen.

Ein letzter Aspekt, der in der Literatur bislang wenig Beachtung erfahren hat, ist die sich wandelnde Rolle aufführungsspezifischer Akzente für die Metrikinterpretation in Abhängigkeit vom zeitlichen Verlauf. Hier gilt es sowohl in der Analyse als auch in der aufführungspraktischen Interpretation der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Hören – und nur aus hörerorientierter Sicht ist die Rede von metrischen Akzenten sinnvoll – ein in Realzeit ablaufender Prozess ist. So ist etwa die metrische Ordnung leicht-leicht-leicht-schwer, wie sie von Kurt von Fischer im Hinblick auf den ersten Achttakter des Finalsatzes der »Sturmsonate« beschrieben wird, nur aus Sicht einer Analyse verständlich, die bereits im Voraus um den Harmoniewechsel in Takt 4 weiß und demnach ein konsistentes metrisches Muster rückprojiziert.³⁹

Um bereits von Beginn an eine bestimmte metrische Auffassung zu kommunizieren, greifen etwa Alfred Brendel (1993) und András Schiff (2007) auf ein agogisches Mittel zurück: Sie lassen den Anfang (den Lesarten C und D entsprechend) durch eine kurze Verzögerung als »point d'attraction« erscheinen und verleihen ihm somit einen deutlichen metrischen Akzent. Derartige aufführungsspezifische Akzente (etwa der Agogik oder Dynamik) sind insbesondere zu Beginn einer Komposition von Bedeutung, wo »musikimmanente« Akzente zum Teil noch fehlen bzw. nicht eindeutig sind.

Wie aus diesen Überlegungen hervorgeht, sind die oftmals in der analytischen Literatur anzutreffenden Ratschläge, der Interpret solle die gerad- oder ungeradzahligen Takte einer Komposition metrisch betont wiedergeben, nur bedingt nützlich: Entweder wird dem Interpreten die Wahl der Mittel zur Realisierung einer metrischen Auffassung gänzlich selbst überlassen, oder es wird eine Gleichsetzung metrischer Akzente mit dynamischen oder agogischen Hervorhebungen von Klängen suggeriert. Das angeführte Paradox, dass unterschiedliche Akzenttypen mit denselben aufführungspraktischen Mitteln kommuniziert werden müssen, bleibt weiterhin bestehen. Darüber hinaus gehen diese Ratschläge oftmals an der kognitiven Natur musikalischer Metrik vorbei, die bereits von diversen Theoretikern des 18. Jahrhunderts als ein Modus der Aufmerksamkeit, mit dem ein Hörer den akustischen Input verarbeitet, begriffen wurde.⁴⁰ Verstehen ausführende Musiker Metrik in diesem Sinne, so liegt ihre Aufgabe darin, die Aufmerksamkeit des Hörers zwar durch Mittel der Dynamik, des Timings, der Artikulation und Phrasierung auf bestimmte Momente des Zeitverlaufs zu lenken; diese Momente selbst jedoch müssen nicht zwingend mit dynamisch intensivierten Ereignissen koinzidieren.

39 Stephen Kovacevich (2001), der die Takte 6 und 7 *diminuendo* wiedergibt und somit Takt 8 hervorhebt, scheint das von Maurer-Zenck nahegelegte metrische Muster zu favorisieren.

40 Vgl. hierzu genauer, Mirka, *Metric Manipulations*, S. 3–12.

Literatur

- Agawu, Kofi: *Ambiguity in Tonal Music: A Preliminary Study*, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hrsg. von Anthony Pople, New York: Norton 1994, S. 86–107.
- Benjamin, William E.: *A Theory of Musical Meter*, in: *Music Perception* 1/4 (1984), S. 355–413.
- Bergé, Pieter: *The Art of Not Playing an Analytical Observation: Some Remarks on the Main Theme Structure of Beethoven's Adagio Op. 31/2, ii*, in: *Dutch Journal of Music Theory* 14/1 (2009), S. 62–69.
- Blessinger, Karl: *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart: Spemann 1926.
- Caplin, William E.: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press 1998.
- Cone, Edward T.: *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton 1968.
- Cooper, Grosvenor / Meyer, Leonard B.: *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press 1960.
- Dinslage, Patrick: *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, München: Katzschler 1987.
- Dodson, Alan: *Performance and Hypermetric Transformation: An Extension of the Lerdahl-Jackendoff Theory*, in: *Music Theory Online*, 8/1 (2002). ><http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.02.8.1/mto.02.8.1.dodson.html>
- Fischer, Kurt von: *Beethoven – Klassiker oder Romantiker. Versuch zu Beethoven und Schubert*, in: *Ludwig van Beethoven. Wege der Forschung*, hrsg. von Ludwig Finscher: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 296–316.
- Imbrie, Andrew: »Extras« *Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven*, in: *Beethoven Studies*, hrsg. von Alan Tyson, New York: Norton 1973, S. 45–66.
- Kühn, Clemens: *Analyse lernen. Eine Handwerkslehre*, Kassel: Bärenreiter 1993.
- Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1983.
- Lester, Joel: *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1986.
- London, Justin: *Metric Ambiguity (?) in Bach's Brandenburg Concerto No. 3*, in: *In Theory Only* 11/7–8 (1991), S. 21–53.
- Maurer-Zenck, Claudia: *Vom Takt. Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien: Böhlau 2001.
- Meyer, Leonard B.: *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago: University of Chicago Press 1967.
- Mirka, Danuta: *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Oxford: Oxford University Press 2009.
- Parncutt, Richard: *Accents and Expression in Piano Performance*, in: *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft (Festschrift Jobst Peter Fricke)*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Frankfurt a.M.: Lang 2003, S. 163–185.
- Riemann, Hugo: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903.
- *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 Bde., Berlin: Hesse 1919/20.
- Rosenthal, Felix: *Probleme der musikalischen Metrik*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26), S. 262–288.
- Rothstein, William: *Riding the Storm Clouds: Tempo, Rhythm, and Meter in Beethoven's Tempest Sonata*, in: *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology 2)*, hrsg. von Pieter Bergé, Jeroen D'hoë und William E. Caplin, Leuven: Peeters 2009, S. 235–271.
- Samarotto, Frank: *Strange Dimensions: Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reduction*, in: *Schenker Studies 2*, hrsg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 222–238.
- Schachter, Carl: *Durational Reduction*, in: *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, hrsg. von Joseph N. Straus, New York: Oxford University Press 1999, S. 54–78.
- Temperley, David: *End-Accented Phrases: An Analytical Exploration*, in: *Journal of Music Theory* 47/1 (2003), S. 125–154.
- *Hypermetrical Transitions*, in: *Music Theory Spectrum* 30 (2008), S. 305–325.
- Wiehmayr, Theodor: *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg: Heinrichshofen 1917.
- Wolff, Konrad: *Interpretation auf dem Klavier. Unterricht bei Artur Schnabel*, München: Piper 1979.

Diskografie

Einspielungen von Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 31,2

- Ashkenazy, Vladimir, The Decca Record Co. Ltd. 1995.
Backhaus, Wilhelm, The Decca Record Co. Ltd. 2002 (Einspielung 1964 in London).
Brendel, Alfred, Philips 1993.
Giesecking, Walter, The International Music Company AG 1999 (Einspielung 1931 in London).
Gulda, Friedrich, Brilliant Classics 2005 (Einspielung 1967).
Kempff, Wilhelm, Deutsche Grammophon 2008 (Einspielung 1965).
Kovacevich, Stephen, EMI Classics 2003 (Einspielung 2001).
Pires, Maria João, Apex 2001 (ursprünglich erschienen bei Erato 1977).
Schiff, Andrés, ECM Records 2007.

© 2010 Markus Neuwirth (markus.neuwirth@bruckneruni.at)

Anton Bruckner Privatuniversität Linz [Anton Bruckner Private University Linz]

Neuwirth, Markus (2010), »Taktgruppenmetrische Ambiguität bei Beethoven. Konsequenzen metrischer Analyse für die aufführungspraktische Interpretation des Finalsatzes der Klaviersonate op. 31,2« [Hypermetric Ambiguity in Beethoven: The Consequences of Metric Analysis for the Performance of the Final Movement of the Piano Sonata op. 31, no. 2], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 335–349. <https://doi.org/10.31751/p.80>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: ambiguity; hypermeter; Interpretationsforschung; Ludwig van Beethoven; Mehrdeutigkeit; performance studies; Sturmsonate; Taktgruppenmetrik; Tempest Sonata

eingereicht / submitted: 09/01/2010

angenommen / accepted: 11/07/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010