

Musikanalyse als Performanceanalyse

Theoretische Hintergründe · Analysebeispiele · Fachliche Überlegungen¹

Kilian Sprau

Mit dem Begriff ›performative turn‹ wird eine seit den 1990er Jahren beobachtete Entwicklung der Geistes- und Sozialwissenschaften bezeichnet, die statt der Analyse schriftlich fixierter Texte die Untersuchung menschlicher Verhaltensprozesse in den Vordergrund rückt. Im Bereich der deutschsprachigen Musikforschung setzte die ›performative Wende‹ wesentliche Impulse für die musikalische Interpretationsforschung, als deren angloamerikanisches Gegenstück die musikalischen ›Performance Studies‹ gelten. Die Musiktheorie hat diese Entwicklungen verfolgt und in ihrem Fachdiskurs aufgegriffen (vgl. etwa zwei Themenausgaben der *ZGMTH*: »Analyse und Aufführung« 2017/1; Sonderausgabe »Musikalische Interpretation als Analyse« 2021). Noch unklar ist derzeit, inwieweit der *performative turn* sich auch auf die Gestaltung des Musiktheorieunterrichts an Musikhochschulen und vergleichbaren Institutionen auswirken wird. Dieser Artikel stellt theoretische Grundsatzüberlegungen der musikalischen Performanceanalyse vor und gibt Einblicke in ihr Methodenrepertoire am Beispiel dreier unterschiedlicher Musikstile, die dem schriftlichen Partiturnotat gegenüber der musikalischen Aufführung eine explizit untergeordnete Funktion zuweisen: Belcanto-Oper des 19. Jahrhunderts, *American Popular Song* vor 1950 und Popsong nach 1950. Abschließend werden Chancen und Herausforderungen der Integration von Performanceanalyse in den Musiktheorieunterricht diskutiert. *In summa* spricht sich der Artikel dafür aus, Performanceanalyse systematisch in musiktheoretische Curricula einzugliedern.

The term ›performative turn‹ refers to a development in the humanities and social sciences observed since the 1990s, which emphasizes study of human behavioural processes rather than the analysis of written texts. In the field of German speaking musicology, the ›performative turn‹ provides significant impetus for musical Interpretationsforschung, whose Anglo-American counterpart is seen in musical performance studies. In music theory these developments have been noticed and incorporated into its professional discourse (see, for example, two thematic issues of the *ZGMTH*: »Analyse und Aufführung« 2017/1; special issue »Musikalische Interpretation als Analyse« 2021). It is currently still unclear to which extent the *performative turn* will also impact the shape of music theory teaching at Musikhochschulen and similar institutions. This contribution presents fundamental theoretical considerations of musical performance analysis and provides insights into its methodological repertoire, using three different musical styles that explicitly assign a subordinate function to the written score compared to the musical performance: 19th century belcanto opera, American Popular Song before 1950, and pop song after 1950. Finally, the opportunities and challenges of integrating performance analysis into music theory instruction are discussed. In summary, the article advocates for systematically incorporating performance analysis into music theory curricula.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: American Popular Song; Belcanto; didactics of music theory; Didaktik der Musiktheorie; Interpretationsforschung; music analysis; Musikanalyse; performance studies; performative turn; Popmusik; popular music

1 Der vorliegende Beitrag schließt an einen Vortrag an, den ich 2024 auf dem 24. Jahreskongress der GMTH in Cottbus *Musiktheorie im Wandel* gehalten habe (Schriftfassung des Vortrags in Vorbereitung). Teils werden hier andere inhaltliche Schwerpunkte gesetzt als dort; ausführlicher als es im Rahmen eines 20-minütigen Referats möglich war, werden hier theoretische Grundlagen dargestellt, und auch die abschließenden Erörterungen aus fachlich musiktheoretischer Sicht gehen stärker ins Detail. Die Analysebeispiele sind andere als im Vortrag und mit dem *American Popular Song* um einen weiteren Stilbereich vermehrt. Vortrag und Zeitschriftenaufsatz sind als einander ergänzende Beiträge zur selben Diskussion zu verstehen. Für wertvolle Hilfe und Feedback bei der Manuskripterstellung danke ich Hannah Grothe, Berlin.

MUSIKANALYSE UND PERFORMANCE: GRUNDSÄTZLICHES

Die Aufforderung, die Hermann Danuser 1992 in Band 11 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* an die Fachwelt ergehen ließ – die »Klangrealisation«² musikalischer Werke systematisch in die analytische Auseinandersetzung mit Musik einzubeziehen – hatte programmatischen Charakter. Sie erklärte die Bereitschaft der Musikforschung zum »performative turn«, der als generelles Kennzeichen geistes- und sozialwissenschaftlicher Entwicklungen in den 1990er Jahren gilt.³ Dabei stellt die von Danuser angestrebte Kontaktaufnahme der Musikforschung mit der musikalischen Aufführungspraxis kein eigentliches Novum dar,⁴ wohl aber die Absicht, die künstlerische Leistung von Interpret*innen zum Gegenstand einer eigens ausdifferenzierten Forschungsdisziplin zu machen. Diese Disziplin hat sich im deutschsprachigen Raum seither unter der Bezeichnung Interpretationsforschung etabliert. Wegweisend in inhaltlicher, theoretischer und methodologischer Hinsicht waren Arbeiten wie Hermann Gottschewskis 1996 erschienene Untersuchung zur musikalischen Zeitgestaltung auf Klavierrollen der Firma Welte und Hans-Joachim Hinrichsens Studie über den Dirigenten Hans von Bülow (1999).⁵ Maßstäbe für die Erforschung der Entwicklung musikalischer Aufführungsstile anhand von Tonaufnahmen hat eine umfangreiche Abhandlung von Lars Laubhold gesetzt, die sich mit der Aufnahmehistorie von Ludwig van Beethovens fünfter Sinfonie auseinandersetzt (2014).⁶ Konkret werkorientierte Forschung findet ihr Komplement in Studien, die globale Entwicklungen der kollektiven Musizierästhetik diskursanalytisch in den Blick nehmen.⁷ Entscheidend befördert wurde die Ausbildung der Interpretationsforschung durch rasch fortschreitende Digitalisierungsprozesse, die eine wachsende Zahl gerade auch historischer Tonaufnahmen zunächst auf Tonträgern, später dann im Internet zugänglich machten, dadurch laufend das »Gedächtnis für Interpreten und Interpretationen der Vergangenheit«⁸ aktualisierend.

Die Aufnahme des so umrissenen Forschungsbereichs in den offiziellen Kanon der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen erfolgte 2009, als die deutsche *Gesellschaft für Musikforschung* eine eigene Fachgruppe *Aufführungspraxis und Interpretationsforschung* einrichtete.⁹ Deren Name weitete den Gegenstandsbereich noch über das Feld der eigentlichen Interpretationsforschung hinaus: Denn während der Begriff »Interpretation« an die Kategorie des musikalischen »Werks« gebunden ist, das es zu deuten, auszulegen, in spezifischer Weise zu konkretisieren gilt,¹⁰ weist der Terminus »Aufführungspraxis« auf eine Vielzahl kultureller Praxen hin, die mit der Hervorbringung und Rezeption von Musik generell zu tun haben. Wenn die Disziplin also ihr Objekt nunmehr in Musik erblickt, so wie sie im Rahmen konkreter Aufführungen erklingt,¹¹ wird sie zum Pendant der anglo-

2 Danuser 1992, 1.

3 Vgl. Jost 2013; Cook 2013, 25.

4 Vgl. Köpp/Seedorf 2020, 9.

5 Gottschewski 1996; Hinrichsen 1999.

6 Laubhold 2014.

7 Vgl. etwa Giese 2006.

8 Overbeck 2006, 99. Vgl. auch Kapp 2018, 265 und 282.

9 <https://www.musikforschung.de/auffuehrungspraxis-und-interpretationsforschung/> (15.9.2025).

10 Vgl. Ertelt/Loesch 2018, 8.

11 Vgl. Köpp/Seedorf 2020, 11.

phonen Performance Studies. Impulse für deren Entwicklung hatte etwa José Bowen in einem 1999 publizierten Aufsatz mit dem pointierten Titel »Finding the Music in Musicology« gesetzt. Er kritisierte darin eine zu sehr an der Schriftform des Notentexts ausgerichtete Musikbetrachtung und machte sich stattdessen für die stärkere Berücksichtigung der performativen Dimension von Musik in ihrer real erklingenden Umsetzung stark.¹² Diesem Aufruf sind Forscher wie Daniel Leech-Wilkinson (*The Changing Sound of Music*; 2009) und Nicholas Cook (*Beyond the Score*; 2013) in ihren Publikationen gefolgt.¹³

Fragestellungen und Ziele von Interpretations- bzw. Aufführungsforschung einerseits und Performance Studies andererseits entsprechen einander zwar in vielerlei Hinsicht, gerade in Theoriebildung und Methodik bestehen aber auch Differenzen. Der deutschsprachige Diskurs gibt im hohen Stellenwert, den er dem Interpretationsbegriff einräumt, zu erkennen, dass seine Wurzeln in der hermeneutischen Tradition liegen; diese Herkunft verleugnet er auch in seiner erweiterten Form als Aufführungsforschung nicht.¹⁴ Der anglophone Zugang unterstreicht seinerseits in Theoriebildung wie Methodik eine Hinwendung zu den Verfahren »exakter« Wissenschaft, zur »science«, verstanden als Gegensatz zum »scholarship« der geisteswissenschaftlichen Tradition.¹⁵ Dies äußert sich etwa im betonten Rückgriff auf Erkenntnisse der experimentellen Psychologie und Neurologie, ebenso wie in der Akzentuierung empirischer Forschungsmethodik.¹⁶ Nicht zufällig ist gerade in diesem Kontext die Entwicklung softwaregestützter Analyse vorangetrieben worden. So wurde im Rahmen des mehrjährigen britischen Forschungsprojekts *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM; London 2004–2009) das Programm *Sonic Visualiser* entwickelt.¹⁷ Diese als Open Source verfügbare Software ermöglicht die exakte »Vermessung« digitalisierter Tonaufnahmen unter den verschiedensten Aspekten (z. B. Tempo und Agogik, Tonhöhengestaltung im Mikrobereich, Dynamik) sowie den unkomplizierten Export der dabei gewonnenen Daten (Abb. 1 und 2). *Sonic Visualiser* hat der computergestützten Analyse musikalischer Performances beträchtlichen Aufwind verschafft und auch in der deutschsprachigen Community so rasch wie dauerhaft Verwendung gefunden.¹⁸

12 Vgl. Bowen 1999.

13 Leech-Wilkinson 2009; Cook 2013. Zur letztgenannten Publikation vgl. die Rezension in *ZGMTH* 12/2 (Utz 2015).

14 Vgl. etwa die Verwendung des Interpretationsbegriffs in Köpp/Seedorf 2020.

15 Vgl. van Gessel 2020, 141.

16 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1, Abs. 14. Vgl. auch ebd., Kap. 2.2 sowie Leech-Wilkinson 2012, Abs. 4.10–4.11.

17 Vgl. Cook/Leech-Wilkinson 2009; Cannam/Landone/Sandler 2010.

18 Vgl. Loesch/Weinzierl 2011; Caskel/Vollmer/Wozonig 2023.

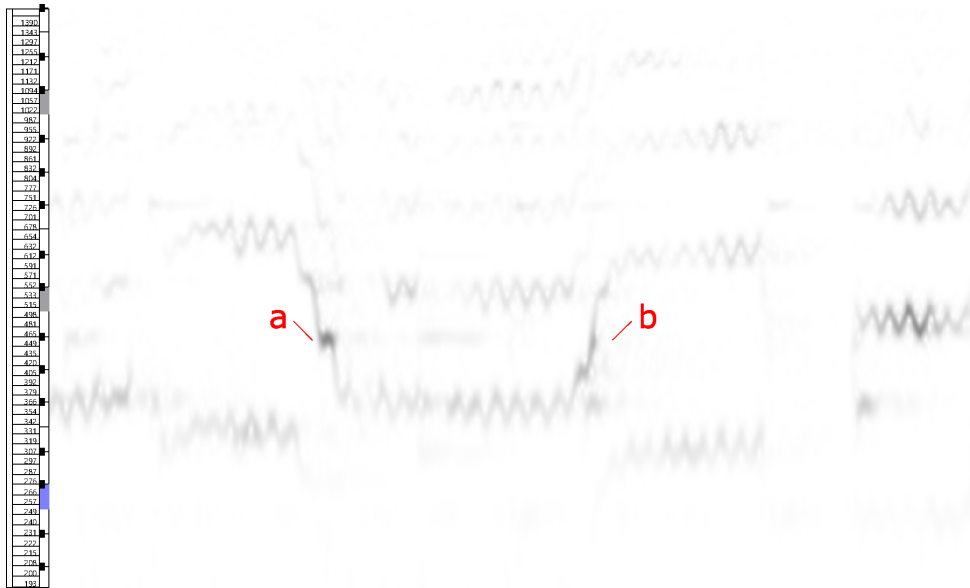


Abbildung 1: Gioachino Rossini / Cesare Sterbini, *Ecco ridente in cielo* (Cavatina aus *Il barbiere di Siviglia*), T. 17, *melodic range spectrogram* (erstellt mit *Sonic Visualiser*). Aufnahme: Fernando de Lucia (1904), *Fernando de Lucia*, Nimbus Records NI 7911, © 2003, Track 8, 0'21''–0'28''¹⁹

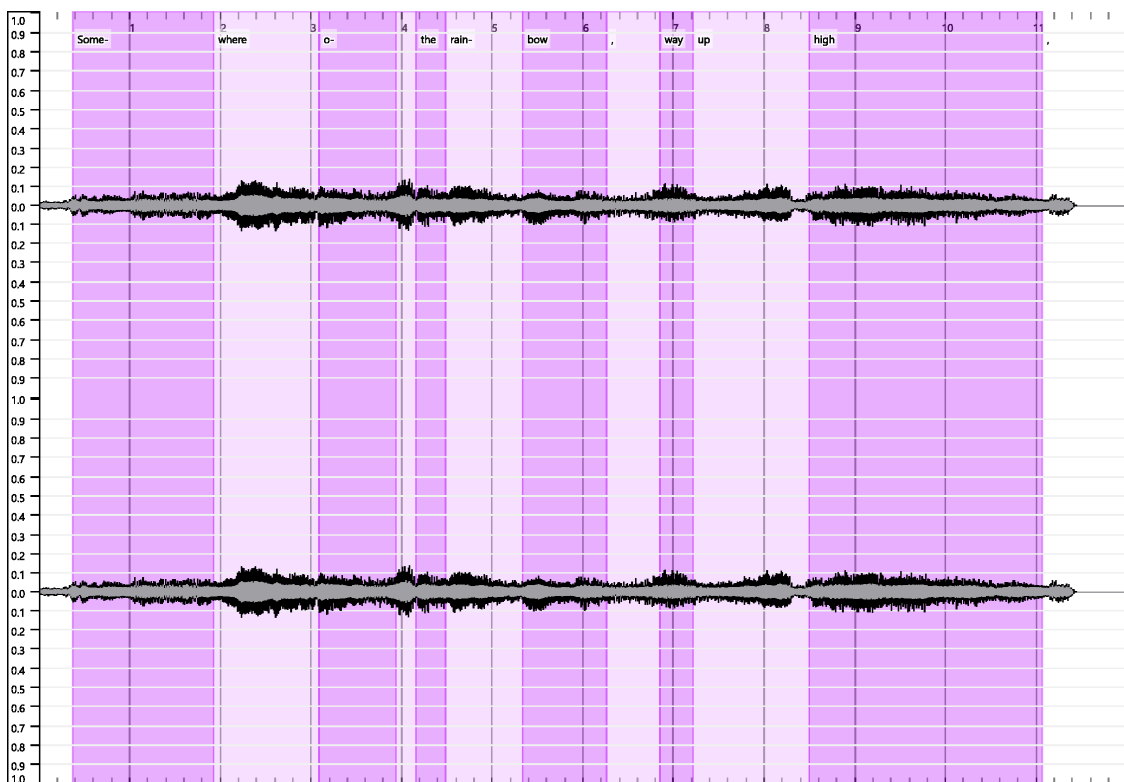


Abbildung 2: Harold Arlen / Yip Harburg, *Over the Rainbow*, Sectional Chorus, Beginn, Visualisierung der Silbendauern (erstellt mit *Sonic Visualiser*). Aufnahme: Judy Garland / Herbert Stothart (Dir.) (1939), *The Wizard of Oz (Original Motion Picture Soundtrack)*, Rhino Movie Music R2 71999, © 1995, Track 2, 0'31''–0'42''²⁰

19 Die x-Achse entspricht dem zeitlichen Verlauf (insgesamt ca. 7,5 sec.); auf der y-Achse ist der Verlauf der gesungenen Tonhöhenfolge ablesbar (Angaben in Hz; rechts neben der Hz-Skala ist eine senkrecht stehende Klaviertastatur angedeutet). Die Gesangslinie beginnt mit der deutlichen sichtbaren Wellenlinie auf dem Ton *fis*; mit a und b markiert sind ein Abwärts- und ein Aufwärtspportamento. Vgl. Audiobeispiel 1, 0'13''–0'20''.

Mit Engagement kritisiert haben die britischen Performance Studies die traditionelle Fokussierung der akademischen Musikanalyse auf den »notierten Text«,²¹ also die Bevorzugung des Analysegegenstands Musik in seiner als Partitur verschriftlichten Form. Cook bezeichnet das Verhältnis zwischen Analyse und Notat als eine rein ›platonische‹ Beziehung;²² in diesem Sinn macht sich auch Leech-Wilkinson für die Auseinandersetzung mit Musik als einem tatsächlich klingenden Ereignis stark.²³ Diesen Anregungen zu folgen bedeutet, zum Objekt musikalischer Analyse nicht (nur) den »intentionalen Gegenstand«²⁴ des Kunstwerks zu wählen, sondern auch (bzw. insbesondere) das konkrete Musizierverhalten von Musizierenden im Rahmen konkreter Aufführungen.

Manche Argumentationen, die im Zuge dieses emphatischen Bekenntnisses zum ›performative turn‹ vorgetragen wurden, haben Widerspruch erregt. So wirkt der Vorwurf eines »naiven Positivismus«²⁵ nachvollziehbar angesichts der Darstellung Leech-Wilkinsons, durch die Konzentration auf Musik als »performance« werde »the experience of music in reality«²⁶ greifbar: Natürlich stellt der Realitätsbegriff hier eine rhetorische Vereinfachung dar. Auch die Behauptung, mithilfe der Software *Sonic Visualiser* werde die Musik sichtbar »as you hear it«,²⁷ trifft genau genommen nicht zu: Der Vorgang des Hörens kann nicht mit der technischen Verarbeitung akustischer Informationen gleichgesetzt werden (unabhängig davon, wie man ›Hören‹ definieren möchte). Unbestritten sei schließlich, dass die Kritik der Performance Studies an der ›reinen Papieranalyse‹ gelegentlich das Gebiet des Polemischen streift. Innerhalb ihres diskursiven Kontexts erscheinen Äußerungen wie die zitierten jedoch durchaus plausibel. Sie wenden sich gegen die Selbstverständlichkeit, mit der im akademischen Rahmen Musikanalyse lange Zeit als Notentextanalyse praktiziert wurde (und noch immer wird); sie hinterfragen diese Konvention und weisen darauf hin, dass die ehemals flüchtige Klanglichkeit musikalischer Darbietungen im ›Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit«²⁸ eben nicht mehr flüchtig ist, sondern konservier- und damit präzise analysierbar. Und sie fordern dazu auf, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen. Dabei steht genaugenommen nicht die Differenz zwischen einer Analyse, die auf Lektüre, und einer solchen, die auf Hören beruht, im Zentrum der Debatte. (Nicht umsonst bezeichnen Cook und Leech-Wilkinson die mit *Sonic Visualiser* herstellbaren Spektrogramme von Tonhöhenverläufen als »a kind of super-score«.²⁹) Die eigentliche Gegenüberstellung ist nicht die verschiedener Rezep-

20 Jede Sektion der Grafik entspricht der Dauer einer Silbe des gesungenen Textes bzw. einer Atempause (»Some-where o-ver the rain-bow, [Pause] way up high«), gemessen vom Onset eines vokalischen Silbenkerns (bzw. vom Beginn der Pause) bis zum Onset des nächsten. Auf der x-Achse ist der zeitliche Verlauf ablesbar (insgesamt ca. 11,5 sec.), auf der y-Achse der dynamische Verlauf (separat für zwei Stereo-Kanäle). Vgl. Audiobeispiel 2, Beginn. Zu Techniken der Zeitmessung in *Sonic Visualiser* vgl. Wozonig 2023.

21 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1, Abs. 5: »notated text«.

22 Vgl. Cook 2013, 8–32 (»Plato's Curse«).

23 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2.

24 Ingarden 1962, 452.

25 Van Gessel 2020, 142.

26 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2, Abs. 13.

27 Cook/Leech-Wilkinson 2009. Vgl. van Gessel 2020, 142 f.

28 Vgl. den auf Walter Benjamin anspielenden Untertitel von Laubhold 2014.

29 Cook/Leech-Wilkinson 2009.

tionsweisen – Lesen versus Hören –, sondern die zwischen verschiedenen Untersuchungsgegenständen: ›intentionales Kunstwerk‹ versus klangliche Konkretionen.³⁰

ANWENDUNGSFÄLLE

Julian Caskel stellt in einer pointierten Argumentation den ›performative turn‹ als Ausweg aus einer Problemsituation dar: Wenn man sich dafür entscheide, statt eines kanonisierten Katalogs von Partituren stattdessen deren Aufnahmen zu analysieren, erlaube dies der Musikanalyse, einer historisch bedingten »Verengung« des Repertoires durch eine neue »Dimensionsweiterung«³¹ zu entkommen. Es fällt schwer, dieser geistreichen Provokation zu widersprechen. Doch lässt sich hinzufügen: Die Öffnung der Musikanalyse für Performanceaspekte bietet auch Chancen, Repertoiregebiete neu zu erschließen, die im traditionellen Kanon bislang noch gar keinen prominenten Platz gefunden haben. Dies gilt etwa für Musik, die so wesentlich auf das faktisch Klingende, auf ein individuell realisiertes Geschehen jenseits des Notierten und Notierbaren angewiesen ist, dass eine reine Notentextanalyse Schwierigkeiten hat, ihrer ästhetischen Substanz gerecht zu werden. Im folgenden Abschnitt werden drei Beispiele hierfür behandelt: die italienische Belcanto-Oper des 19. Jahrhunderts, der *American popular song* der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Popsong nach 1950. Dabei beschränken sich die Analysen auf die akustisch wahrnehmbare Dimension von Performance; gestisch-körperliche Aspekte etwa bleiben im vorliegenden Fall unberücksichtigt. Anschließend erfolgen dann Überlegungen zur musikalischen Performanceanalyse aus der spezifischen Perspektive des Hochschulfachs Musiktheorie.

Belcanto

Belcanto-Opern wie die von Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti erfordern zu ihrer adäquaten Realisierung einen Gesangsstil, der unter anderem von der Beherrschung und geschmackvollen Anwendung sängerischer Stilmittel lebt.³² Dabei lassen sich performative Gestaltungsmittel wie Verzierungen, *Rubato*, *messa di voce* und *Portamento* nur bedingt notieren; doch den Nuancenreichtum ihrer kompetenten Ausführung im Detail wiederzugeben, ist auch gar nicht der Anspruch traditioneller Notationsweisen.³³ Der durch ein Partiturnotat gesteckte Rahmen soll vielmehr im Augenblick der

30 Bis zu welchem Grad der ›performative turn‹ im Bereich der musikalischen Interpretationsforschung tatsächlich eine ›Wende‹ hin zum ›Performativen‹ herbeigeführt hat, kann diskutiert werden, unter anderem abhängig vom zugrundgelegten Performativitätsbegriff (zur Begrifflichkeit vgl. Jost 2013, 293–296). Die Analyse einer Tonaufnahme anstelle eines Notentextes bedeutet jedenfalls noch nicht zwangsläufig eine Abkehr der Musikanalyse von der ›Text‹-Analyse (vgl. hierzu mit Bezug auf Populärmusikanalyse Wicke 2003; siehe auch unten, Fußnote 63). Dass umgekehrt die kompetente Lektüre einer Partitur immer auch Vorstellungen von bzw. Erinnerungen an deren tatsächlich klingende Umsetzung impliziert, wird etwa von Leech-Wilkinson (2012, Abs. 1.7 und 2.1–2.3) reflektiert – Vorstellungen freilich, deren Konkretheit sich nur schwer bestimmen lässt und auf die intersubjektiv nur eingeschränkt zurückgegriffen werden kann.

31 Caskel 2021, 496.

32 Vgl. Berne 2008. Zum Begriff ›Belcanto‹ vgl. ebd., 11 sowie Seedorf 2016.

33 Zum Verhältnis zwischen Partitur und ›Nichtnotiertem‹ bzw. ›Nichtnotierbarem‹ vgl. grundsätzlich Köpp 2020.

Aufführung von den ausführenden Sängern auf individuelle, nicht generalisierbare Weise gefüllt werden.³⁴ Dabei erklärt sich die verhältnismäßig einfache Struktur vieler orchestraler Begleitsätze im Belcantorepertoire aus dem hohen Stellenwert, den dieser kompositorische Stil dem konkreten Gebrauch der Singstimme in all seinen Facetten zuschreibt: Die gesungene Ausführung der Melodie erscheint wie ein mehrdimensionaler Raum, der durch nuancenreiche Gestaltung auf vielen simultanen Ebenen, u. a. durch die Anwendung eines reich ausdifferenzierten Stilmittelkatalogs ausgestaltet wird. »Der kreative Vorgang erschöpft sich nicht im Komponieren und Niederschreiben einer [Belcanto-] Oper, vielmehr setzt er sich fort, konkretisiert und manifestiert sich bei der Aufführung des Werks.«³⁵ Den differenzierten und variantenreichen Stilmittelgebrauch eines versierten Belcanto-Sängers demonstrieren Noten- und Audiobeispiel 1 am Beispiel des Stilmittels Portamento, so wie es auf der Aufnahme eines Ausschnitts aus Rossinis Oper *Il barbiere di Siviglia* (1816) durch Fernando de Lucia zu hören ist.

Beispiel 1: Gioachino Rossini / Cesare Sterbini, *Ecco ridente in cielo* (Cavatina des Conte Almaviva aus *Il barbiere di Siviglia*), T. 15–18 und 23–26, Klavierauszug³⁶

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp01.wav

Audiobeispiel 1: Gioachino Rossini / Cesare Sterbini, *Ecco ridente in cielo* (Cavatina des Conte Almaviva aus *Il barbiere di Siviglia*), T. 15–18 und 23–26; Fernando de Lucia (1904), *Fernando de Lucia*, Nimbus Records NI 7911, © 2003, Track 8, 0'08''–0'39'' und 1'15''–1'48''

Der neapolitanische Startenor Fernando de Lucia (1860–1925) war ein bedeutender Vertreter der Belcantotradition des 19. Jahrhunderts, und er gehört zugleich einer Sängergeneration an, deren Kunst bereits umfangreich auf Tonträger dokumentiert werden konnte. Die Einspielung der *Cavatina* des Grafen aus Rossinis *Barbiere* von 1904 zählt zu seinen berühmtesten Aufnahmen.³⁷ Der in Audiobeispiel 1 zu hörende Ausschnitt liefert den

34 Vgl. Berne 2008, 17–24.

35 Celletti 2014, 182. Vgl. auch Döhring 2024, 62.

36 Der Notentext folgt der Ausgabe: Rossini/Sterbini 1913, 16f., mit Ausnahme von Takt 23, wo de Lucia die ebd. notierte Textierung »i^ˆ-dol« durch »i-do-lo« ersetzt.

37 Vgl. Kesting 2008, 88–99, bes. 95.

Kontext zur oben (Abb. 1) im Spektrogramm wiedergegebenen Stelle (T. 17). Das Partiturnotat gemäß Beispiel 1 fordert hier mittels zweier Bögen über den Aufwärtsintervallen $g-f$ und $g-e$ zum Gebrauch von Portamento auf.³⁸ De Lucia kommt dieser Aufforderung zumindest in der zweiten Takthälfte nach; in der ersten realisiert er das Portamento abweichend vom Notat, nämlich erst auf der Abwärtsseptime $f-g$. Kaum zu hören ist ›mit bloßem Ohr‹ die Detailstruktur der beiden Portamenti; sie erschließt sich erst, wenn man die Aufnahme in Zeitlupe abspielt (zum Beispiel mithilfe der entsprechenden Funktion in *Sonic Visualiser*). Dann wird deutlich, dass der Sänger in beiden Fällen nicht kontinuierliche Gleitvorgänge, sondern jeweils gestufte Bewegungen realisiert: De Lucias Abwärtsseptime $f-g$ verweilt auf den Zwischentönen d und h , die anschließende Sexte aufwärts macht auf a , d und e Station. Betrachtet man die in die Portamenti integrierten Stufungen im *Sonic Visualiser*-Spektrogramm und vergleicht man sie mit den Vibratokurven der angrenzenden Hauptnoten, so wird deutlich, dass sich die Stufungen als Konsequenz des während der Gleitbewegungen fortgesetzten Vibratos verstehen lassen. De Lucia setzt an dieser Stelle also eine ganz bestimmte Art von Portamento, nämlich das vibrierte Portamento ein. Auffällig ist dabei, wie exakt zumindest der erste der beiden Stufengänge ($f-d-h-g$) die im Orchester zugrunde gelegte Harmonie, den Dominantseptakkord, nachzeichnet.

Dass de Lucia noch andere Portamentovarianten im Repertoire hatte, wird deutlich, wenn er an der melodischen Parallelstelle in Takt 25 (ebenfalls Audiobsp. 1) eine abweichende Gestaltungsweise wählt. Auch dort sind die Gleitbewegungen zwar gestuft (also vibriert); zum einen aber setzt de Lucia diesmal beide Portamenti für das Aufwärtsintervall ein (entsprechend dem Notentext), zum anderen führt er sie als Antizipationsportamenti aus, was bedeutet, dass die jeweilige Zielnote (notiert f bzw. e) schon deutlich erreicht ist, noch bevor die jeweils entsprechende Silbe (»-ni« bzw. »-do-«) einsetzt. Bei der Gestaltung der beiden Parallelstellen Takt 17 und Takt 25 folgt de Lucia also einem wichtigen Stilprinzip des Belcantogesangs, dem Variationsprinzip. Die Unterschiede mögen sich hier im Mikrobereich der Tonhöhengestaltung abspielen, dennoch handelt es sich zweifellos um Variantenbildung – und damit um einen von zahllosen verbürgten Belegen dafür, dass die großen Belcantosänger*innen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts performative Stilmittel nicht stereotyp, sondern flexibel und auf vielfältig differenzierte Weise handhabten.³⁹ Die Vielzahl von Varianten, die bei der konkreten Ausgestaltung eines Stilmittels wie Portamento zur Disposition stehen, nicht nur in einzelnen Takten, sondern über eine komplette Darbietung hinweg zu beobachten, ist faszinierend; dabei lassen sich auch Wechselwirkungen der diversen performativen Stilmittel des Belcantogesangs untereinander beobachten. Insofern Variantenbildung ein ›formgebendes Mittel‹ darstellt,⁴⁰ kann man den sängerischen Stilmittelgebrauch im Belcanto als Beitrag zur musikalischen Formgestaltung, genauer: zur Dimension der »performative[n] Form«⁴¹ begreifen. Die Analyse dieses Stilmittelgebrauchs ist mithin ein Element der musikalischen Formanalyse. Dabei betont der Begriff der ›performativen Form‹, dass eine variative Relation, wie sie zwischen den beiden oben genannten Stellen der Rossini-Cavatine vorliegt, erst im Moment der Aufführung entsteht, auf Basis von Disposition und musikalischer

38 Zum Symbol des Portamentobogens vgl. Brown 1999, 570. Tonhöhenangaben hier und im Folgenden gemäß Notat; tatsächlich trägt de Lucia die Arie um einen Halbton abwärts nach H-Dur transponiert vor.

39 Vgl. Kauffman 1992, 150: »[portamento] not as a stock gesture, but as a flexible device«.

40 Vgl. Kühn 1998, 13.

41 Glaser/Linke/Sprau/Utz 2021, 7.

Gestaltungsenergie des Sängers; vom in Beispiel 1 wiedergegebenen Notentext wird sie nicht eingefordert. Es wäre kaum möglich, eine Variantenbildung wie die beschriebene *a priori* durch ein exaktes Partiturnotat fixieren zu wollen; zudem wäre der Versuch ganz kontraproduktiv, wird doch auf der Ebene der performativen Stilmittel vom Belcanto-Sänger gestalterische Eigeninitiative erwartet.

In summa gilt: Wollte man Musik des Belcanto-Repertoires allein auf der Basis des Notentexts analysieren, entspräche dies in etwa der Analyse eines Filmdrehbuchs.⁴² Bei allem Reiz eines solchen Unternehmens: Niemand käme auf die Idee, ein Drehbuch mit dem Film selbst zu verwechseln. Eine ambitionierte Auseinandersetzung mit der von Rossini, Donizetti, Bellini komponierten Musik hat daher allen Grund, auf konkrete Darbietungen im Rahmen von Aufführungen oder Aufnahmen Bezug zu nehmen.⁴³ Die herkömmlichen Methoden der Notentextanalyse werden damit keineswegs obsolet, sondern vielmehr ergänzt um Kategorien, die aus der Stilkunde des Belcantogesangs stammen und sich zur Erfassung und Beschreibung konkreter Gesangsdarbietungen eignen. Notentext- und Performanceanalyse lassen sich dann miteinander zu einer umfassenden Betrachtungsweise verbinden. Ein mögliches Prozedere für entsprechende Analysen habe ich andernorts anhand eines Ausschnitts aus Bellinis Oper *I Puritani* zur Diskussion gestellt.⁴⁴ Welch wertvolle Dienste dabei softwaregestützte Methoden für die Analyse sängerischer Performances leisten können, hat in Ausführlichkeit etwa die wegweisende Forschung von Tilo Hähnel gezeigt.⁴⁵

Popular singing (1)

Was für den Belcanto *per definitionem* gilt, trifft auch auf einen Großteil von *popular music* zu: Es handelt sich im emphatischen Sinn um Vokalmusik. »Most contemporary popular music takes the form of song«. ⁴⁶ Der Begriff ›Song‹ freilich bezeichnet eine abstrakte Kategorie: Für die Analyse überhaupt erst greifbar wird ein Song in der konkreten musikalischen Performance. Denn während als Korrelat zur ›Opusmusik‹ der westlichen Kunsttradition die Partitur ja immerhin existiert, die ein ›Werk‹ im Notat kodifiziert und damit der Analyse zugänglich macht, übernehmen Notentexte in den meisten Bereichen der Populärmusik lediglich die Funktion von ›Transkriptionen‹ bereits existierender Aufnahmen oder dienen als *scripts* für individuell ausgestaltete Performances.⁴⁷ Nur mit erheblichen Einschränkungen kann davon gesprochen werden, dass sich in Songnotaten etwas abbilde, das einer verbindlichen ›Werkgestalt‹ gleichkäme. Analysiert man einen Song als Notentext, bekommt man ihn mithin in einer deprivierten Form zu fassen; dies gilt selbst für das *Tin Pan Alley*-Repertoire in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, für dessen Verbreitung Notendrucke noch eine verhältnismäßig große Rolle spielten (verglichen etwa mit Popsongs nach 1950).⁴⁸ Gestalt nimmt ein Song erst in der klingenden Umsetzung an, entweder in der

42 Zur Funktion eines Notentexts als ›social script‹ vgl. Cook 2013, 249–287.

43 Zum Verhältnis zwischen Performance und Aufnahme vgl. theoretisch fundierend Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3; Cook 2013, 358–373; van Gessel 2020, 134–143. Mit konkretem Bezug auf Populärmusik vgl. Greig 2009, 24–29.

44 Vgl. Sprau 2021, bes. 299f.

45 Vgl. etwa Hähnel 2020, Hähnel 2023, Hähnel 2025 sowie Hähnel/Marx/Pfleiderer 2014.

46 Frith 1996, 158. Vgl. auch Horn 2015, 48f.

47 Vgl. Middleton 1990, 103–115; Teriete 2020, bes. 286f.

48 Vgl. Middleton 1990, 106.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp02.wav

Audiobeispiel 2: Harold Arlen / Yip Harburg, *Over the Rainbow*, Sectional Chorus, Beginn; Aufnahmen: Judy Garland / Herbert Stothart (Dir.) (1939), *The Wizard of Oz (Original Motion Picture Soundtrack)*, Rhino Movie Music R2 71999, © 1995, Track 2, 0'31''–0'42''; Judy Garland [mit Klavierbegleitung] (1965), *Judy Garland. The Final Concert in Copenhagen*, High Definition Tape Transfers 13518, © 2022, Track 14, 0'21''–0'35''

Wie in der Stillage des *American Popular Song* nicht unüblich, trägt Garland *Over the Rainbow* mit großer rhythmischer Freiheit vor, und zwar von Aufnahme zu Aufnahme unterschiedlich nuanciert. Die folgende Analyse vergleicht diese Nuancierungen in sechs verschiedenen Einspielungen, drei Studioaufnahmen (darunter die Aufnahme, die im Film *The Wizard of Oz* verwendet wurde) und drei Liveaufzeichnungen.⁵⁶ In einem ersten Analyseschritt wurden die Dauern der zehn einschlägigen Textsilben (sowie der Atempause zwischen »rainbow« und »way«) mithilfe von *Sonic Visualiser* vermessen (vgl. für eine der sechs Aufnahmen oben, Abb. 2). Im zweiten Schritt werden nun Grad und Art der rhythmischen Freiheit miteinander verglichen; zu diesem Zweck werden die einzelnen Aufnahmen in ihrer Relation zum in Beispiel 2 wiedergegebenen Notat betrachtet. Der Notentext wird dabei nicht als ›Vorlage‹ der Einspielungen verstanden (das wäre, wie ausgeführt, unter theoretischem Aspekt problematisch); er fungiert vielmehr als abstrakte Bezugsgröße.

Konkret wird der Aufnahmenvergleich wie folgt durchgeführt: Für alle zehn Silben sowie die Atempause wird in jeweils allen sechs Aufnahmen die relative Gesamtdauer bestimmt (jeweils als Quotient aus absoluter Silbendauer und Dauer der gesamten Passage). Diese relativen Dauern werden anschließend ins Verhältnis gesetzt zu den relativen Dauern der einzelnen Noten (bzw. der Viertelpause) gemäß dem Notat in Beispiel 2. Dabei wird stets der Quotient aus relativer Silbendauer einer Aufnahme (Zähler) und relativer Notendauer im Notat (Nenner) gebildet. Die relativen Notendauern des Notats lauten (1/8 ; 1/8 ; 1/16 ; 1/32 ; 1/32 ; 1/16 ; 1/16 ; 1/16 ; 1/16 ; 1/8 ; 1/4).

Verrechnet man die relativen Silbendauern in den Aufnahmen mit den relativen Silbendauern im Notat, entsteht ein Datensatz, der einen mathematisch exakten Vergleich der sechs Aufnahmen (genauer: eines kurzen Ausschnitts daraus) im Hinblick auf die Freiheit der rhythmischen Gestaltung ermöglicht.

Tabelle 1 nimmt ein paar einfache statistische Auswertungen vor, aus denen grundsätzliche Beobachtungen zu den sechs Aufnahmen abgeleitet werden können.

- Gemäß den pro Aufnahme errechneten Mittelwerten neigt Garland dazu, die Einzelsilben gegenüber dem Notentext zu verkürzen, wenn auch nur geringfügig. Eine Ausnahme stellt die späteste Aufnahme von 1965 dar: Dort fallen die Silbenlängungen insgesamt stärker aus als die Silbenkürzungen.

56 Für genaue Quellenangaben siehe Anhang. Der mit den Aufnahmedaten gesteckte Zeitrahmen entspricht grob der Dauer von Garlands Karriere, die von den 1930er bis zu den späten 1960er Jahren währte. Vgl. <https://www.thejudyroom.com> (15.9.2025).

	Garland Studio				Garland Live		
	1939 Decca	1939 OST	1955		1940	1948	1965
Some-	1,17	1,16	0,75	Some-	0,91	1,00	1,27
where	1,08	0,87	1,09	where	1,44	1,16	1,17
o-	0,88	1,28	1,47	o-	1,21	0,84	0,66
ver	0,63	0,64	0,46	ver	0,58	0,50	1,71
the	0,90	1,00	0,59	the	0,79	0,89	0,92
rain-	1,09	1,26	1,13	rain-	1,28	1,14	1,08
bow	1,92	1,38	1,93	bow	1,50	1,63	1,74
,	0,90	0,88	1,03	,	0,76	0,89	0,41
way	0,55	0,55	0,38	way	0,39	0,49	1,10
up	0,88	0,96	1,12	up	0,97	0,98	1,37
high,	0,91	0,96	0,91	high,	0,89	1,01	0,52
Mittelwert	0,99	0,99	0,99		0,97	0,96	1,09
Maximum	1,92	1,38	1,93		1,50	1,63	1,74
Minimum	0,55	0,55	0,38		0,39	0,49	0,41
Mittelwert ↑	1,31	1,27	1,24		1,36	1,23	1,35
Mittelwert ↓	0,81	0,81	0,55		0,76	0,77	0,63

Tabelle 1: Harold Arlen / Yip Harburg, *Over the Rainbow*, Beginn des Sectional Chorus in sechs verschiedenen Einspielungen mit Judy Garland; Verhältnisse der relativen Dauern der gesungenen Silben (Zähler) zu den relativen Dauern der notierten Notenwerte gemäß Beispiel 2 (Nenner)⁵⁷

Dass die Abweichungen in den drei Studioaufnahmen schwächer ausfallen als in den drei Liveaufnahmen, ist plausibel angesichts der Tatsache, dass Garland im Studio zu metrisch stabilen Orchesterarrangements singt, während sie in allen drei Liveaufnahmen vom metrisch flexibel agierenden Klavier begleitet wird. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass die stärksten Einzelabweichungen dennoch innerhalb von Studioaufnahmen stattfinden:

- Die größte Silbendehnung (Maximum: 1,93) erfolgt 1955 (das emphatische »[rain-]bow« wird in die nachfolgende Pause übergehalten).
- Die stärkste Silbenkürzung (Minimum: 0,38) betrifft das auftaktähnliche Wort »way« in derselben Aufnahme: Garland setzt es sehr »spät« an. (Sie verkürzt es in nahezu allen Einspielungen, was die Stelle in rhythmischer Hinsicht dem Duktus gesprochener Sprache annähert.)

Betrachtet man die Verteilung von Extremwerten, fällt zweierlei auf.

- Die Studioaufnahme von 1955 ist durch Extreme geprägt: Neben den einzelnen Maximal- und Minimalwerten verzeichnet diese Studioaufnahme ausnahmsweise auch im Durchschnitt die stärksten Silbenkürzungen (Mittelwert ↓).
- Die im Durchschnitt stärksten Längungen finden hingegen in Liveaufnahmen statt (Mittelwert ↑ 1,36 in der Aufnahme von 1940, nur geringfügig kürzer mit 1,35 in der Aufnahme von 1965). Dies ist plausibel angesichts der Tatsache, dass das metrisch frei begleitende Soloklavier auf spontane Dehnungen flexibler reagieren kann als das Orchester in den Studioaufnahmen.

Im begrenzten Rahmen der vorliegenden Untersuchung versammeln die spätesten Aufnahmen (1955, 1965) die meisten Extremwerte auf sich. Im Laufe der Zeit nimmt die rhythmische Freiheit der Darbietungen demnach statistisch gesehen zu; dies verträgt sich gut mit dem Expressivitätszuwachs, den Garlands Gesang im Laufe ihrer Karriere durch

⁵⁷ Zusätzlich enthält die Tabelle einige weitere statistische Auswertungen. Silbendauern, die im Vergleich zum Notat gedehnt werden, sind grün gefärbt, solche, die gekürzt werden, rot.

die zunehmend eingesetzte (als besonders ausdrucksstark geltende) Beltingtechnik erfuhr.⁵⁸ Doch auch die Entstehung einer Aufnahme unter Livebedingungen begünstigt offenbar bestimmte Freiheiten der rhythmischen Gestaltung. So motivieren die hier referierten Analysen zur weiterreichenden Erforschung von Variantenbildungen bzw. langfristigen Veränderungen im sängerischen Personalstil Garlands. Entsprechenden Untersuchungen müsste natürlich ein umfangreiches Aufnahmenkorpus zugrunde liegen; dabei müssten weitere Stilmittel des *popular singing* einbezogen und zur rhythmischen Gestaltung ins Verhältnis gesetzt werden, etwa Portamento und Vibrato. Der konkrete Kontext, in dem die Aufnahmen jeweils entstanden – etwa der Zeitpunkt innerhalb von Garlands Laufbahn, ebenso aber der Unterschied zwischen Live- oder Studiobedingungen –, wäre dabei angemessen zu berücksichtigen.⁵⁹

Popular singing (2)

Man neigt dazu, Songs mit den Namen derer, die sie singen, zu assoziieren: Für Judy Garland etwa wurde *Over the Rainbow* zum *signature song*.⁶⁰ Die Namen der Personen, die etwa auf Lead Sheets unter ›Music by ...‹, ›Words by ...‹ genannt werden, sind rezeptionspraktisch weniger bedeutsam als die der vokalen Interpret*innen von Songs.⁶¹ Dass die Populärmusik dem solistisch agierenden Gesang eine so herausragende Position zuweist, stellt eine Analogie zur Kultur des Belcanto dar; es verweist aber auch auf eine Kategorie, die für Songs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmende, ja zentrale Bedeutung erlangte: den *sound*. Sound als ästhetische Kategorie ist nicht gleichzusetzen mit ›Klangfarbe‹. Unter Sound wird vielmehr eine komplexe Kombination von Merkmalen verstanden, in die potenziell sämtliche Elemente der musikalischen Gestaltung einfließen: der spezifische Einsatz einer bestimmten menschlichen Stimme genauso wie das verwendete Instrumentarium (bzw. dessen synthetische Simulation), der Umgang mit Rhythmus und Metrum, Harmonik und Satzbild, Melodik und Dynamik etc.⁶² Als Phänomen, das sich per definitionem im ›Klingen‹ der Musik manifestiert und mit den Mitteln eines Notentexts allenfalls partiell fixieren lässt, ist der Sound von Popmusik ein geeigneter Gegenstand für die Performanceanalyse.⁶³ Dies gilt in analysemethodischer Hinsicht auch dann, wenn man es, wie im Fall von Popsong-Aufnahmen üblich, nicht mit der Dokumentation von Live-Performances, sondern gewissermaßen mit fiktiven Performances zu tun hat.⁶⁴ Einen wesentlichen Beitrag zum Klangergebnis einer Songproduktion leistet dabei die Studioteknik: In dem Maß, in dem sich im Laufe der Jahrzehnte die technischen Möglichkeiten der Tonaufnahme erweiterten,⁶⁵ gerieten die Vorgänge im Aufnahmestudio zum zunehmend wich-

58 Siehe oben, Fußnote 53.

59 Als Ausgangspunkt für eine solche Studie vgl. mit Bezug auf *Over the Rainbow* Frisch 2017, 75–83.

60 Vgl. ebd., 69f.

61 Vgl. Middleton 2000, 38–41.

62 Vgl. Pfeleiderer 2003.

63 Vgl. hierzu Peter Wickes Plädoyer für eine Popmusikanalyse, die sich von den Beschränkungen herkömmlicher Formen der Musiknotation emanzipiert (Wicke 2003).

64 Siehe oben, Fußnote 49.

65 Wichtige Wegmarken nach Einführung des elektrischen Aufzeichnungsverfahrens (Mitte der 1920er Jahre) sind die Etablierung der Tonbandaufnahme in den 1940er und die Digitalisierung ab den späten 1970er Jahren. Vgl. Overbeck 2006 und Schneider 2009.

tigen Bestandteil der kreativen Prozesse; Produzenten und *sound engineers* entwickelten sich durch Mikrofonierung, Abmischung und Editing zu schöpferischen Instanzen der Soundproduktion und damit zu Teilnehmern an der Performance im Studio.⁶⁶ Ein spezifischer ›Sound‹ kann im Populärmusikbereich zum Kennzeichen einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit, eines Studios oder eines *sound engineers* avancieren; er kann inspirierend für andere Produktionen sein und so letztlich stilbildend wirken.⁶⁷ Dabei hat sich die Populärmusik im Lauf der Zeit vom Realismus-Anspruch früher Tonaufnahmen – der den ›Klassik-Sektor‹ noch heute prägt – verabschiedet.⁶⁸ Als Jahrzehnt einer epochalen Veränderung gelten in diesem Zusammenhang die 1960er Jahre, als Ereignis mit Symbolwert der Rückzug der Band The Beatles von der Bühne, die ihre Songs fortan fast nur noch im Studio aufführte.⁶⁹ (Freilich hatte die Studioteknik im Sound der Populärmusik schon früher ostentativ auf sich aufmerksam zu machen gewusst.⁷⁰) Aufgrund des Abstands, den die Songproduktion zur reinen Aufzeichnung von Live-Darbietungen einnimmt, ist es sinnvoll, spätestens für die Musik nach 1950 – Allan F. Moore folgend – anstelle von ›Aufnahmen‹ von *tracks* zu sprechen: Nicht alles, was auf einem Songtrack zu hören ist, geht auf ›Schallaufzeichnung‹ im eigentlichen Wortsinn zurück.⁷¹

Als Beispiel für ein Element der Kategorie ›Sound‹, das sich der Fixierung durch ein traditionelles Notat weitgehend entzieht, wird im Folgenden die virtuelle Räumlichkeit eines Tracks behandelt. Sind etwa neben den Lead Vocals eine E-Gitarre, Schlagzeug und E-Bass zu hören, so *kann* diesen Schallquellen (bzw. ihrer elektronischen Simulation) seit Einführung der Stereophonie nicht nur, es *muss* ihnen eine Anordnung gegeben werden, die beim Hören als räumlich erscheint.⁷² Wie genau die virtuelle Aufstellung der Band vorgenommen wird – ob zum Beispiel alle Schallquellen der Tendenz nach ›zentral‹ platziert oder aber gleichmäßig im Raum verteilt wirken – ist unter anderem eine Frage der musikalischen Stilistik: Wer mit der Materie genügend vertraut ist, vermag in der virtuellen Räumlichkeit einer Aufnahme kollektive Stilmerkmale (z. B. im Hinblick auf ihre Entstehungszeit) oder einen Personalstil (z. B. hinsichtlich des beteiligten Studios) zu erkennen.⁷³ Die quasi-räumliche Disposition der Bandmitglieder kann der Evokation ›realistischer‹ Szenarien dienen (etwa indem sie eine reale Band-Aufstellung rekonstruiert), sie kann aber auch phantastische Räumlichkeiten schaffen, in gezieltem Gegensatz zum Wahrscheinlichen oder Möglichen (etwa, wenn einzelne Instrumente des Drumsets an verschiedenen Orten im virtuellen Raum aufgestellt werden).⁷⁴ Räumlichkeit kann der Verdeutlichung anderer struktureller Merkmale eines musikalischen Ablaufs dienen, sie kann auch selbst zum primären Gegenstand ästhetischer Gestaltung wer-

66 Vgl. Schneider 2009, bes. 506–520; Blake 2009; Zak 2009; Frith 2012. Vgl. auch Huschner 2017, 173–177.

67 Vgl. Smudits 2003; Blake 2009, 51 f.; Zak 2009, 70.

68 Vgl. Greig 2009, 20–24; Zak 2009, 69–71; Pfeleiderer 2021, bes. 119. Zur »Gruppenleistung Tonaufnahme« vgl. mit Fokus auf den Bereich der »klassischen Musik« Martensen 2017 (Zitate: vgl. Aufsatztitel) sowie Martensen 2022.

69 Vgl. Schneider 2009, 511 und 528; Moore 2012, 143.

70 Vgl. Lacasse 2000, 122–126; Zak 2012, 51 f.

71 Vgl. Moore 2012, 15. Der Begriff *track* wird allerdings auch in anderen Bedeutungen verwendet, etwa im Sinn von ›Tonspur‹.

72 Vgl. Schneider 2009, 515 f.

73 Vgl. Moore 2012, 38–44.

74 Vgl. ebd., 29–38.

den.⁷⁵ Die folgenden analytischen Beobachtungen zum Song *Blackbird* von Paul McCartney zeigen, wie der im Stereotrack vorgenommenen Spatialisierung der musikalischen Struktur bedeutungsbildendes Potential zuwächst. Die analytische Zielrichtung liegt diesmal auf der Linie einer im weiteren Sinne hermeneutischen Interpretation musikalischer Struktur.

Blackbird wurde zuerst 1968 im Rahmen des *White Album* der Beatles veröffentlicht, eingespielt am 11. Juni 1968 von McCartney allein.⁷⁶ Die Besetzung des Tracks ist betont sparsam gehalten: Zu Gesang und Gitarre treten lediglich *foot taps* und zwei Overdubs (noch einmal McCartneys Stimme sowie der Gesang einer Amsel) hinzu.⁷⁷ Der Songtext gilt als Kommentar zur US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung: Der Ausdruck ›blackbird‹ ist als Chiffre für ein »schwarzes Mädchen«⁷⁸ zu verstehen. Der Text insgesamt thematisiert die Befreiung der afroamerikanischen Bevölkerung von rassistisch motivierter Diskriminierung (vgl. die Textstelle »you were only waiting / For this moment to be free«); der Song entstand unter dem Eindruck der Ermordung Martin Luther Kings (4. April 1968).⁷⁹ Für eine Analyse virtueller Räumlichkeit ist *Blackbird* ein besonders interessanter Fall, weil das *White Album* (wie auch andere Beatles-Alben zuvor) bei seiner ersten Veröffentlichung sowohl in einer Mono- als auch in einer Stereo-Abmischung auf den Markt gebracht wurde. Es existieren also (von weiteren, später publizierten Versionen und Abmischungen einmal abgesehen) zwei gleichwertige ›Originaltracks‹ zu *Blackbird*, von denen der eine gar keine Möglichkeit zur Klangraumgestaltung bietet, was der virtuellen Räumlichkeit des anderen (Audiobsp. und Abb. 3) im Vergleich umso mehr Gewicht verleiht.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp03.mp3

Audiobeispiel 3: Paul McCartney, *Blackbird* (1968); The Beatles [*The White Album*], Apple Records PCS 7067-8, © 1968, Track B3 [Stereoabmischung], 0'00"-0'28"

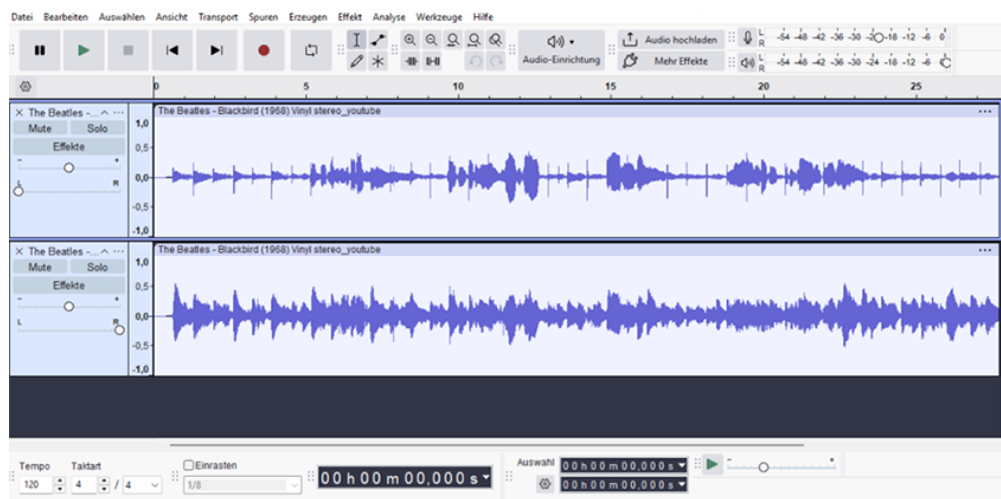


Abbildung 3: Paul McCartney, *Blackbird* (1968); The Beatles [*The White Album*], Apple Records PCS 7067-8, © 1968, Track B3 [Stereoabmischung], Beginn; Ansicht im Softwareprogramm Audacity⁸⁰

75 Vgl. Schneider 2009, 516 und 520.

76 Vgl. Lewisohn 1988, 137; Emerick 2006, 239f.

77 Vgl. Lewisohn 1988, 137.

78 McCartney 2021, 47. Vgl. MacDonald 2000, 309f.

79 Vgl. McCartney 2021, 46–48.

80 Deutlich sichtbar ist die Trennung der beiden Stereokanäle (oben: links; unten: rechts).

Abbildung 3 zeigt die Ansicht des in Audiobeispiel 3 zu hörenden Trackausschnitts im Soundverarbeitungsprogramm *Audacity*. Zu sehen ist der Dynamikverlauf, getrennt nach den beiden Stereokanälen (oben: links; unten: rechts). Wie ersichtlich, unterscheiden sich die beiden Kanäle deutlich voneinander. In den Audiobeispielen 4a und 4b wird dieser Unterschied hörbar, da sie jeweils einen der beiden Kanäle ausblenden: In Audiobeispiel 4a ist nur der linke Kanal zu hören (Abb. 3 oben), in Audiobeispiel 4b nur der rechte (Abb. 3 unten). Der hörende Vergleich macht deutlich, dass Vocals und Gitarre leicht rechts vom räumlichen Zentrum platziert sind: Sie sind auf beiden Kanälen zu hören, auf dem rechten jedoch etwas stärker. An diesem ›Ort‹ ist im späteren Verlauf des Tracks auch das Overdubbing des Amselgezwitschers zu vernehmen. Der perkussive Puls der *foot taps* hingegen ist abseits von den übrigen Schallquellen auf der linken Seite verortet; auf der rechten Spur ist er nur sehr schwach zu hören. Dem entsprechen in Abbildung 3 die senkrechten Linien in der Dynamikkurve des linken Kanals, die in der Kurve des rechten nicht zu sehen sind. Der virtuelle Klangraum ist demzufolge asymmetrisch konzipiert: Es existiert eine Position ›Linksaußen‹, nicht aber ein ›Rechtsaußen‹.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp04a.mp3

Audiobeispiel 4a: Paul McCartney, *Blackbird* (1968); The Beatles [*The White Album*], Apple Records PCS 7067-8, © 1968, Track B3 [Stereoabmischung], 0'00"-0'28", linker Stereokanal

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp04b.mp3

Audiobeispiel 4b: Paul McCartney, *Blackbird* (1968); The Beatles [*The White Album*], Apple Records PCS 7067-8, © 1968, Track B3 [Stereoabmischung], 0'00"-0'28", rechter Stereokanal

Durch die beschriebene räumliche Anordnung erscheint der Klang der *foot taps* vom Körper des Gitarristen McCartney dissoziiert. Er wird damit in besonderer Weise perspektiviert und hervorgehoben, was den Blick auf sein spezifisches Merkmal lenkt: Unter den verschiedenen auf diesem Track zu hörenden Klängen ist dies der einzige rein perkussive. Dass auf späteren Veröffentlichungen des Songs genau dieses Soundelement fehlt,⁸¹ macht deutlich, dass es zwar ein strukturelles Element des Stereotracks von 1968 darstellt (ebenso natürlich auch des Monotracks), nicht aber einen notwendigen Bestandteil des Songs *Blackbird*. Dies wiederum wirft die Frage nach Funktion und Bedeutung der *foot taps* im Gesamtzusammenhang des Stereotracks auf – eine Frage, die sich mit Blick auf die rhythmische Struktur dieses Parts einerseits, seine ›räumliche‹ Positionierung andererseits beantworten lässt. Kennzeichnend für die *foot taps* ist ihre Gleichförmigkeit: Es handelt sich um einen regelmäßigen Pulsschlag mit einer Geschwindigkeit von etwa 92 Schlägen pro Minute. Im Vergleich zu den übrigen Parts des Tracks haftet ihm etwas Mechanisches an, insbesondere im Vergleich zu der rhythmisch ganz ungebundenen Gestalt des Amselgesangs. (Nicht umsonst findet sich in der Literatur die Annahme, es handele sich bei der Schallquelle um ein Metronom;⁸² leichte Unregelmäßigkeiten in der Abfolge der Pulsschläge verweisen jedoch auf den menschlichen Körper als Schallquelle.⁸³) In jedem Fall erhält der Pulsschlag dadurch, dass er das ganze Stück hindurch unver-

81 So etwa auf der Aufnahme, die McCartney 1974 gemeinsam mit der Formation *Wings* einspielte (Album *One Hand clapping*) oder in der 1991 auf dem Album *Unplugged (The Official Bootleg)* veröffentlichten Version.

82 Vgl. Lewisohn 1988, 137.

83 So erklingt etwa der fünfte Pulsschlag ›zu früh‹.

ändert forttröt, einen unbeirrbar, gewissermaßen stoischen Charakter. In Verbindung mit dem im Songtext wiederholt angesprochenen Thema Zeit (»waiting for this moment«) kann sich die Assoziation zu einem tickenden Wecker, in Verbindung mit den politischen Unruhen der Bürgerrechtsbewegung gar die einer tickenden Zeitbombe einstellen. Dass dieses quasi mechanische Geräusch nicht in der Nähe des Gitarrenspiels, sondern in Entfernung zum räumlichen Zentrum des Stereotracks hörbar wird, reduziert die Anmutung eines am Musiziervorgang beteiligten Elements (etwa im Sinn eines pragmatischen ›Taktgebens‹); stattdessen ergibt sich eine räumliche Gegenüberstellung der Einheit von Gesang/Gitarre einerseits, des unaufhörlichen ›Tickens‹ andererseits. Man hört gewissermaßen, über Gesang, Gitarre und Amselgezwitscher hinweg, einem andernorts sich dezent, aber unaufhaltsam abspielenden Geschehen zu. Das Gesamtergebnis wirkt wie eine akustische Entsprechung zur Kommentarfunktion, die der Song *Blackbird* in Bezug auf damals wie heute aktuelle politische Vorgänge (nicht nur) in den USA erfüllt.

An *Blackbird* wird exemplarisch deutlich, dass die virtuelle Räumlichkeit substanzieller Bestandteil der musikalischen Struktur eines Tracks ist und Anlass zu weitreichenden Interpretationen geben kann. Ein analytischer Ansatz, welcher der strukturellen Komplexität von Popsongs gerecht werden möchte, kann auf die Berücksichtigung des Parameters Räumlichkeit – wie des Faktors ›Studiotechnik‹ ganz grundsätzlich – nicht verzichten.

ÜBERLEGUNGEN AUS FACHLICH-MUSIKTHEORETISCHER SICHT

Die vorangegangenen Beobachtungen zu Fernando de Lucia, Judy Garland und Paul McCartney sind noch keine Performanceanalysen; sie stellen lediglich Ansätze dar, die sich aber ohne Weiteres zu vollwertigen Analysen ausbauen lassen. Ihre Funktion innerhalb des vorliegenden Beitrags bestand darin, Einblick in mögliche Tendenzen von Performanceanalyse (Stilmittelanalyse, Interpretationsvergleich, produktionsorientierte Strukturanalyse) zu geben und Methoden aufzuzeigen, mit deren Hilfe diese bearbeitet werden können (*close listening*, mit bloßem Ohr oder ergänzt durch softwarebasierte Beobachtungen; *distant listening*, softwarebasiert in Verbindung mit statistischer Datenauswertung).⁸⁴ Skizziert werden sollte, auf welchem theoretischen Fundament die analytische Auseinandersetzung mit musikalischer Performance aufbauen kann; zu zeigen war außerdem, dass ihr ein differenziertes Methodenrepertoire zur Verfügung steht.⁸⁵ Deutlich geworden sollte sein, dass Performance Studies der Musikanalyse Dimensionen erschließen können, die auf der Grundlage von Notentexten allein nicht zu gewinnen sind, dass der ›performative turn‹ also das Verständnis dessen beeinflusst, was Musikanalyse jenseits einer reinen Notentextanalyse leisten und sein kann. Vieles spricht heute dafür, in die Analyse von Musik auch ganz selbstverständlich Performanceanalyse miteinzuschließen: Deren wichtigste Quellenbasis, Tonaufnahmen bzw. Tracks, stehen in reichem Maße zur Verfügung, ebenso Techniken zu deren analytischer Auswertung. Dass Vertreter*innen des Fachs Musiktheorie bereits substanziell am performanceanalytischen Diskurs beteiligt

84 Zu den Begriffen *close* und *distant listening* vgl. Glaser/Linke/Sprau/Utz 2021, 5 f.

85 Dabei ist zu betonen, dass die Anwendung einer Software wie *Sonic Visualiser* noch keine Methode darstellt, ebenso wenig wie die Auswertung einer Aufnahme mit ihrer Hilfe bereits als Analyse bezeichnet werden kann. Die erhobenen Daten bedürfen, genau wie eine Partitur, der theoretisch fundierten, methodisch kontrollierten Interpretation. Vgl. Wozonig 2023, 78 (unter Bezugnahme auf Laubhold 2014, 83).

sind, demonstrieren unter anderem zwei einschlägige Themenausgaben der *ZGMTH*.⁸⁶ Es stellt sich aber auch die Frage, ob und in welcher Form sich der ›performative turn‹ in der musiktheoretischen Lehre abbilden soll. Für künftige innerfachliche Prozesse dürften dabei verschiedene Faktoren ausschlaggebend sein, von denen im Folgenden vier thematisiert werden sollen: (1) Bedarf, (2) fachliches Selbstverständnis, (3) persönliche Disposition von Musiktheorielehrenden, (4) institutionelle Rahmenbedingungen. Am Schluss steht (5) ein Vorschlag für die curriculare Verankerung von Performanceanalyse.

(1) Der Bedarf nach Integration von Performanceanalyse in den Hochschulunterricht dürfte abhängig sein von der Passung zwischen behandeltem Repertoire einerseits und jeweiliger studentischer Zielgruppe andererseits. Belcantoanalysen zum Beispiel sind vermutlich vor allem für werdende Sänger*innen von Interesse, sicher auch für zukünftige Dirigent*innen und Korrepetitor*innen. Geradezu irrelevant dürfte das Thema aber auch für Musikstudierende anderer Fachrichtungen nicht sein, bedenkt man die grundsätzliche Bedeutung, die ›kantablem‹ Spiel in diversen instrumentalpraktischen Zusammenhängen zukommt. Im Fall der Populärmusik wiederum sieht sich das Fach Musiktheorie sogar mit der nachdrücklichen Forderung konfrontiert, sie im Unterricht zu behandeln, namentlich aus dem Bereich der Lehramtsstudiengänge.⁸⁷ Eine differenzierte Auseinandersetzung auch mit diesem Repertoire wird, wenn sie seine ontologischen Spezifika ernstnimmt – die untergeordnete Rolle von Notentexten, Sound als komplexe und zentrale Strukturkategorie –, vom Theorien- und Methodenarsenal der Performance Studies profitieren.

(2) Dem *fachlichen Selbstverständnis* der Musiktheorie muss der direkte Bezug von Performanceanalyse zur musikalischen Praxis keineswegs fremd erscheinen – es mag hier genügen, Stichworte wie *musica ficta* oder Generalbassspiel zu nennen, die Kategorien der aufführungspraktischen Realität sind und zugleich etablierte Inhalte des Musiktheorieunterrichts bilden. Allerdings bringen Analysegegenstände wie Belcantogesang oder Popsongtracks möglicherweise methodische Schwierigkeiten mit sich im Hinblick auf die im Musiktheorieunterricht gewohnte Wechselwirkung zwischen analytischer und gestaltender Tätigkeit. Als Kernelement der musiktheoretischen Fachidentität manifestiert sich diese Wechselwirkung in der reziproken Beziehung zwischen Werkanalyse und Tonsatz: Für das fachliche Profil der Musiktheorie ist charakteristisch, dass analytisch erworbene Kenntnisse bei der selbstständigen Konzeption und Gestaltung musikalischer Zusammenhänge erprobt werden und dass die im Zuge dessen gemachten Erfahrungen wieder umgekehrt in die analytische Arbeit einfließen.⁸⁸ Selbstständig gestaltende Tätigkeit findet dabei traditionell im Rahmen des Tonsatzunterrichts statt (etwa in Form von Stilübungen), herkömmlicherweise durch die Tätigkeit des Notenschreibens.⁸⁹ Auf der Hand liegt freilich: Wenn Musikanalyse sich nicht auf Partituren, sondern auf Performances bzw. Tracks stützt, kann ihr produktionsorientiertes Gegenstück nicht mehr in schriftlichem Tun bestehen. Doch sind ja als funktionales Äquivalent zum Tonsatz durchaus auch andere Praxen gängig, etwa theoriebegleitendes Klavierspiel und Improvisation: Hier besteht Gelegenheit für eigenständige, dabei nicht-schriftliche Gestaltung musikalischer Zusammenhänge, die ebenso Kenntnisse aus der Musikanalyse aufgreifen kann. Es stellt also nichts grundsätzlich Neues dar, als produktives Komplement zur Analyse die musikalische Pra-

86 2017/1: *Analyse und Aufführung*; Sonderausgabe 2021: *Musikalische Interpretation als Analyse*.

87 Vgl. explizit Jünger 2014, 219 f. Vgl. auch BFG 2024, 18 und 21.

88 Vgl. Rohringer 2005, 191.

89 Vgl. Holtmeier 1997, 132.

xis zu wählen, wenn man sich entschließt, das analytische Interesse im Musiktheorieunterricht zunächst auf musikalische Performances zu richten und dann die Analyseergebnisse in der künstlerischen Eigenproduktion nachzuvollziehen. Welche Form diese Eigenproduktion allerdings anzunehmen hätte, dürfte stark vom behandelten Repertoire abhängen. Im Fall des Belcanto etwa liegt nahe, dass sie sängerisch ausgeführt werden müsste, was auf dem erforderlichen Niveau nur von einer sehr speziellen Zielgruppe (Studierende im Hauptfach Gesang) erwartet werden kann. Möglich wären aber natürlich auch Transferleistungen, zum Beispiel die Übertragung von gesangsanalytischen Beobachtungen auf das Musizieren mit Streichinstrumenten. Ebenso sollten Pianist*innen von der analytischen Auseinandersetzung mit dem Belcantogesang profitieren können, angesichts des Einflusses, den dieser Gesangsstil etwa auf die Klaviermusik Frédéric Chopins ausübte.⁹⁰ Entsprechende Praxisübungen mögen nicht immer im Musiktheorieunterricht selbst am Platz sein; denkbar wären in jedem Fall fachübergreifende Kooperationen mit der Gesangs- und/oder Instrumentalpädagogik. Im Fall der Songproduktion wiederum könnte das funktionale Äquivalent zum Tonsatz, abgesehen von musizierpraktischen Elementen im traditionellen Sinn (gesungen oder am Instrument gespielt), auch die technische Vor- und Nachbereitung einer Aufnahme bzw. die versierte Erstellung eines Tracks mithilfe geeigneter Software einschließen. Entsprechende Kenntnisse und Fertigkeiten können bei medienaffinen Studierenden teilweise vorausgesetzt, in jedem Fall aber mit vertretbarem Aufwand vermittelt werden. Voraussetzung ist allerdings entsprechendes Equipment, das die Hochschule in frei zugänglicher Form bereitstellen muss.

(3) Voraussetzung für entsprechenden Musiktheorieunterricht ist außerdem, dass sich Lehrende finden, die bereit sind, ihn zu erteilen. Hier kommt ein Faktor ins Spiel, der für fachliche Entwicklungen generell bedeutsam ist: die persönliche Disposition der Fachvertreter*innen, hervorgehend unter anderem aus individuellen »Vorlieben, Kompetenzen und Lebensläufen«.⁹¹ Sie dürften jedenfalls, wo Musikanalyse als Performanceanalyse unterrichtet werden soll, wesentlich die Wahl des dabei untersuchten Repertoires beeinflussen. Wer zum Beispiel Expertise in der Tonstudioarbeit mitbringt, wird sich mit deren Vermittlung an Studierende leichter tun als jemand, dem das technische Know-how diesbezüglich fehlt. Immerhin besteht zur ambitionierten Behandlung von Populärmusik im Musiktheorieunterricht offenbar hohe Bereitschaft – das signalisiert etwa der GMTH-Jahreskongress von 2017, der sich dem Thema »Populäre Musik und ihre Theorien« widmete (veranstaltet in Kooperation mit der *Gesellschaft für Populärmusikforschung*).⁹² In der *ZGMTH* zwar sind Beiträge zur Populärmusik bislang noch wenig vertreten, zwei einschlägige Texte aber stammen wohl nicht zufällig aus dem Themenband *Analyse und Aufführung* von 2017 (beide machen Einblicke in Produktionsprozesse von Popmusik für deren Analyse fruchtbar).⁹³ Für ein ausgeprägtes Interesse am Belcantorepertoire des 19. Jahrhunderts allerdings (um bei den oben behandelten Repertoirebeispielen zu bleiben) sind innerhalb des musiktheoretischen Fachdiskurses derzeit keine Symptome zu erkennen. Was wiederum Theorien und Methoden der Performanceforschung angeht, dürften sie vielen Fachvertreter*innen eine gewisse Zeit zur Einarbeitung abverlangen, da sie, auf aktuellem Stand betrieben, softwaregestützte Analysetechniken und statistische

90 Vgl. Tomaszewski 1999, 58.

91 Kaiser 2024, 41.

92 Vgl. Utz 2021.

93 Dreyer/Horn 2017; Huschner 2017; vgl. außerdem bes. Aerts/Freund/von Appen 2025.

Datenauswertung einschließen. Andererseits ist das Thema softwarebasierter Musikanalyse im Fachdiskurs seit längerem präsent,⁹⁴ und für die Einarbeitung in das Programm *Sonic Visualiser* bzw. in ›Statistik für Musiker‹ stehen ausgezeichnete Hilfsmittel zur Verfügung⁹⁵. Generell hat das Fach Musiktheorie seit Gründung der GMTH eine eindrucksvolle Neigung zur Integration neuer oder neuartiger Methoden in den Fachdiskurs bewiesen;⁹⁶ es gibt also keinen Grund, warum man nicht auch den Theorien und Methoden von Performance Studies mit Offenheit begegnen sollte.

(4) Schließlich ist der Einfluss zu berücksichtigen, den institutionelle Strukturen auf fachliche Entwicklungen ausüben. Prüfungsordnungen schreiben Unterrichtsinhalte (mehr oder minder präzise) fest; die Gegenstände von Eignungsprüfungen ziehen eine bestimmte Klientel an; der Habitus von Lehrenden und potenziellen Kolleg*innen wirkt auf bestimmte Personen anziehend, auf andere weniger. Personen mit professioneller Expertise auf Gebieten, die traditionellen Gegenständen von Musiktheorie eher fernstehen (wie etwa Belcantogebiet und Populärmusikproduktion), für die Lehre in diesem Fach zu gewinnen, könnte für die Implementierung von Performanceanalyse in die musiktheoretische Lehre stimulierend sein – es dürfte aber nicht leichtfallen, insbesondere dort nicht, wo (aus nachvollziehbaren Gründen) ein abgeschlossenes Musiktheoriestudium die formale Voraussetzung für diese Lehre bildet. Produzent*innen von Popmusik, Popmusiker*innen, Belcanto-Expert*innen neigen wohl nicht dazu, ein Musiktheoriestudium zu absolvieren: Ihre beruflichen Perspektiven sehen sie vermutlich (aus ebenfalls nachvollziehbaren Gründen) anderswo. Solchen Fachleuten Anreize zu bieten, den Weg in die Musiktheorie einzuschlagen, wäre (unter anderem) eine Aufgabe von Studienordnungen, die entsprechende Bedarfe formulieren müssten. Wie erste Schritte zur Institutionalisierung von Performanceanalyse innerhalb der Musiktheorie aussehen können, zeigt die Studienordnung für den Masterstudiengang Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater München*, die im Wahlpflichtbereich eine Lehrveranstaltung »Performance Studies« vorsieht. Behandelt wird in dieser Lehrveranstaltung das »Verhältnis musikalischer Analyse und Aufführungspraxis bzw. deren Geschichte unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Kontextes«;⁹⁷ untersucht wird, »inwiefern musikalische Analyse Einfluss auf die klangliche Interpretation von Musik nimmt und Interpretation und Interpretationsgeschichte sich in bestimmten Modellen der musikalischen Analyse niederschlagen«.⁹⁸ Als essenziellen Bestandteil der Professionalisierung von Musiktheoriestudierenden nennt das Modulhandbuch in diesem Zusammenhang auch das Kompetenzziel, »individuell-künstlerische Vorhaben zu planen und unter Einbezug des Computers und entsprechender Software (Notations- und/oder Sequenzersoftware) realisieren zu können«.⁹⁹

94 Vgl. grundlegend Klauk/Neuwirth/Pfleiderer 2019. Ausführlich zu konkreten Projekten vgl. etwa Neuwirth/Rohrmeier 2016; Moraitis 2010.

95 Zu *Sonic Visualiser* vgl., abgesehen vom unverzichtbaren *Musicologist's Guide* (Cook/Leech-Wilkinson 2009), etwa die ausgezeichneten Tutorials des Youtube-Kanals *musikschaftwissen*: <https://www.youtube.com/@musikschaftwissen1913> (16.9.2025). Vgl. auch diverse einführende Kapitel in Caskel/Vollmer/Wozonig 2023 sowie ebd. zum Thema ›Statistik für Musiker‹ Caskel 2023.

96 Vgl. etwa die Auseinandersetzung mit der *Nordamerikanische[n] Musiktheorie* (Themenheft 2005/2–3) oder die Beschäftigung mit der *Tonfeld-Analyse nach Albert Simon* (Themenheft 2011/2).

97 Hochschule für Musik und Theater München 2025, 12.

98 Ebd.

99 Ebd.

(5) Wie sich der ›performative turn‹ der Musikanalyse langfristig auf die musiktheoretische Lehre auswirken wird, bleibt abzuwarten. Naheliegender erscheint es jedenfalls, Inhalte von Performance Studies zunächst im Bereich der Höranalyse zu verankern.¹⁰⁰ Einerseits wird auf diese Weise vorläufig die Frage nach dem funktionalen Äquivalent zum Tonsatz umgangen: Im Fach Gehörbildung wird in der Regel nicht erwartet, dass Studierende, was sie höranalytisch herausfinden, auch selbstständig produzieren können (außer vielleicht in Übungen nach dem Prinzip Vor- und Nachspielen). Zum anderen eignet sich ein Fach, welches das Hören in den Vordergrund stellt, besonders für Analysen, die auf Hilfestellungen durch den Notentext ohnehin weitgehend verzichten müssen. Softwareprogramme wie *Sonic Visualiser* und *Audacity* können dabei die Höranalyse ›mit bloßem Ohr‹ (*close listening*) durch digitale Mittel unterstützen – und sei es auch nur in eher illustrativer Form, wie oben im Fall von Abbildung 3 –, ohne dass die Nutzung zwangsläufig einen hochelaborierten Einsatz ihrer Möglichkeiten voraussetzen würde. Andererseits ist eben von dort aus eine Schulung im Umgang mit dieser leicht zugänglichen, aber (nicht zuletzt dank zahlreicher im Laufe der letzten Jahre entwickelter Plugins) durchaus komplex und vielseitig einsetzbaren Software möglich. Auch kann sich von der softwareunterstützten Höranalyse ein zwangloser Einstieg in – traditioneller Musiktheorie eher fernstehende – Verfahren wie die statistische Auswertung elektronisch erhobener Daten (*distant listening*) ergeben. So bildet die Disziplin der Höranalyse einen geeigneten, weil perspektivenreichen und anschlussfähigen Startpunkt für die Implementierung von Performance Studies in den musiktheoretischen Fächerkanon.

Insgesamt wird ein Stück Weges zu gehen sein, bevor Performance Studies sich einen selbstverständlichen Platz unter den musiktheoretischen Teildisziplinen erobern. Doch erste Schritte sind getan, und fachliche Veränderungen setzen immer einen langen Atem voraus. Der ›historic turn‹ der Musiktheorie hat gezeigt, dass solche langfristigen Veränderungen möglich sind. Auch der ›performative turn‹ hat gute Aussichten darauf, der musiktheoretischen Lehre einen neuen, aktuellen Dreh zu verpassen.

Literatur

Abbate, Carolyn (2004), »Music – Drastic or Gnostic?«, *Critical Inquiry* 30/3, 505–536.

Aerts, Hans / Julia Freund / Ralf von Appen (Hg.) (2025), *Analysen und Theorien populärer Musik*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/1.

100 So wird etwa am Institut Interpretation der *Hochschule der Künste* Bern ein auf Erkenntnissen der musikalischen Performanceforschung basierender Gehörbildungsunterricht praktiziert (bei einer Hospitation im April 2019 nahm ich an einer Lehrveranstaltung teil, in der sich die Studierenden anhand von Aufnahmen Enrico Carusos mit dem sängerischen Gebrauch performativer Stilmittel beschäftigten). Wie erhellend der Einbezug produktionspraktischer Kenntnisse für die Höranalyse von Popsongs ist, wurde mir im Rahmen meines eigenen Gehörbildungsunterrichts für Tonmeister-Studierende an der *Universität der Künste* Berlin deutlich.

- Berne, Peter (2008), *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi. Ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Blake, Andrew (2009), »Recording Practices and the Role of the Producer«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 36–53.
- Bowen, José A. (1999), »Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 424–451.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- BFG (Bundesfachgruppe Musikpädagogik) (2024), *MULEM-EX. Musiklehrkräftemangel – eine explorative Studie. Hintergründe und Gründe für sinkende Zahlen in den Studiengängen für das Lehramt Musik*. <https://www.musikrat.de/fileadmin/redaktion/download/Mulem-EX-31-05-2024-Einzelseiten.pdf> (9.9.2025)
- Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler (2010), »Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files«, in: *Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia* (Florenz, 25.–29. Oktober 2010), hg. von Alberto del Bimbo, Shih-Fu Chang und Arnold Smeulders, 1467–1468. <https://doi.org/10.1145/1873951.1874248>
- Caskel, Julian (2021), »Die Aufnahme bestätigt die Regel. Analyse als Interpretation (Response)«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe, 495–513. <https://doi.org/10.31751/1135>
- Caskel, Julian (2023), »Simple Statistical Tools for Large Data Sets of Musical Performances«, in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann, 119–144.
- Caskel, Julian / Frithjof Vollmer / Thomas Wozonig (Hg.) (2023), *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Celletti, Rodolfo (2014), *Geschichte des Belcanto*, übersetzt von Federica Pauli, 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, London: CHARM. https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html (9.9.2025)
- Danuser, Hermann (1992), »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 1–72.
- Döhring, Sieghart (2024), »The New Belcanto. A Paradigm Shift in Composing for Voice around 1850«, in: *Belcanto. Tradition and Fascination Today*, hg. von Isolde Schmid-Reiter und Aviel Cahn, Regensburg: ConBrio, 53–72.

- Dreyer, Hubertus / Pascal Horn (2017), »Schnittstellen zwischen *performance* und Analyse von Popmusik. Performative Produktionsprozesse in Pink Floyds Album *Wish You Were Here* und Jordan Rudess' Coverversion von Genesis' *Dance on a Volcano*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, 133–159. <https://doi.org/10.31751/888>
- Emerick, Geoff (2006), *Here, There and Everywhere. My Life Recording the Music of the Beatles*, New York: Gotham Books.
- Ertelt, Thomas / Heinz von Loesch (Hg.) (2018), »Vorwort«, in: *Ästhetik – Ideen* (= Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1), Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, 7–11.
- Frisch, Walter (2017), *Arlen & Harburg's Over the Rainbow*, New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Frith, Simon (2012), »The Place of the Producer in the Discourse of Rock«, in: *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, hg. von Simon Frith und Simon Zagorski-Thomas, Farnham: Ashgate, 207–221.
- Giese, Detlef (2006), »*Espressivo*« versus »(Neue) *Sachlichkeit*«. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de.
- Glaser, Thomas / Cosima Linke / Kilian Sprau / Christian Utz (Hg.) (2021), »Editorial«, *Musikalische Interpretation als Analyse, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe, 5–16. <https://doi.org/10.31751/1118>
- Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber.
- Greig, Donald (2009), »Performing for (and against) the Microphone«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 16–29.
- Hähnel, Tilo (2015), »Was ist populärer Gesang? Zur Terminologie vokaler Gestaltungsmittel in populärer Musik«, in: *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900–1960*, hg. von Martin Pfeleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn und Christian Bielefeldt, Bielefeld: transcript, 53–72.
- Hähnel, Tilo (2020), »Über die Quantifizierung des Heldentenors. Vibrato, Ornamentik, Glissando, Tempo und Register in akustischen Tonaufnahmen zwischen 1900 und 1930«, in: *Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, hg. von Dietrich Helms, Osnabrück: Electronic Publishing, 369–385.
- Hähnel, Tilo (2023), »Automatisierte Vibratoanalyse. Zur Konzeption eines Skripts für R«, in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann, 267–286.

- Hähnel, Tilo (2025), »On the Quantification of the Diva: Vibrato, Ornamentation, Glissando, Tempo, and Register in Acoustic Recordings between 1900 and 1930«, in: *Technologien des Singens. Ergebnisse des Forschungsprojekts und Beiträge zum Detmolder Symposium 2018*, hg. von Rebecca Grotjahn, Malte Kob und Karin Martensen, München: Allitera, 223–241.
- Hähnel, Tilo / Tobias Marx / Martin Pfeleiderer (2014), »Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik«, *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung* 12. <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/issue/view/20> (9.9.2025)
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.
- Hochschule für Musik und Theater München (2025), *Modulhandbuch für den Masterstudiengang Musiktheorie/Gehörbildung*. https://hmtm.de/wp-content/uploads/Studium/Modulhandbuecher/Musiktheorie-Gehoerbildung_MH_MM.pdf (9.9.2025)
- Holtmeier, Ludwig (1997), »Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie«, *Musik & Ästhetik* 1/1–2, 119–136.
- Horn, Katrin (2015), »USA 1900–1960. Populäre Musik im/als Spiegel ihrer Zeit«, in: *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900–1960*, hg. von Martin Pfeleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn und Christian Bielefeldt, Bielefeld: transcript, 23–52.
- Huschner, Roland (2017), »Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, 161–187. <https://doi.org/10.31751/900>
- Ingarden, Roman (1962), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen: Niemeyer.
- Johnson, Peter (2010), »Illusion and Aura in the Classical Audio Recording«, in: *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, hg. von Amanda Bayley, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 37–51.
- Jost, Christofer (2013), »Der ›performative turn‹ in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma«, *Musiktheorie* 28/4, 291–309.
- Jünger, Hans (2014), »Angebot & Nachfrage. Was die Musiktheorie für die Schulpraxis tun kann«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 11/2, 209–222. <https://doi.org/10.31751/753>
- Kaiser, Ulrich (2024), »Fachdidaktik zwischen Komplexität und Reduktionen. Oder: Das Altern der neuen Musiktheorie«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 21/1, 33–43. <https://doi.org/10.31751/1202>
- Kapp, Reinhard (2018), »Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein«, in: *Ästhetik – Ideen* (= Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert, Bd.1), hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, 257–292.
- Kauffman, Deborah (1992), »Portamento in Romantic Opera«, *Performance Practice Review* 5/2, 139–158.
- Kesting, Jürgen (2008), *Die großen Sänger* (4 durchpaginierte Bde.), Hamburg: Hoffmann und Campe.

- Klauk, Stephanie / Markus Neuwirth / Martin Pfeleiderer (2019), »Musikalische Analyse und Digitalisierung. Möglichkeiten der computergestützten Analyse harmonischer Strukturen«, *Musik & Ästhetik* 23/4, 83–97.
- Köpp, Kai (2020), »Nichtnotiertes und Nichtnotierbares«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, 287–306.
- Köpp, Kai / Thomas Seedorf (2020), »Einführung«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, 9–14.
- Kühn, Clemens (1998), *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Lacasse, Serge (2000), ›Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression, Ph.D., University of Liverpool.
- Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text+kritik.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: CHARM. <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (9.9.2025)
- Leech-Wilkinson, Daniel (2012), »Compositions, Scores, Performances, Meanings«, *Music Theory Online* 18/1. <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php> (9.9.2025)
- Lewisohn, Mark (1988), *The Beatles Recording Sessions. The Official Abbey Road Studio Session Notes 1962–1970*, New York: Harmony Books.
- Loesch, Heinz von / Stefan Weinzierl (Hg.) (2011), *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz: Schott.
- MacDonald, Ian (2000), *The Beatles. Das Song-Lexikon*, übers. von Corinna Steinbach, Bärenreiter: Kassel.
- Martensen, Karin (2017), »Überlegungen und Interviews zum Einsatz von Aufnahmetechnik und zur ›Gruppenleistung Tonaufnahme‹ im Bereich der Klassischen Musik«, *Acta Musicologica* 89/2 (2017), 145–170.
- Martensen, Karin (2022), *Das Tonstudio als diskursiver Raum. Theorie, ästhetisches Konzept und praktische Umsetzung in der klassischen Tonaufnahme*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- McCartney, Paul (2021), *Lyrics. 1956 bis heute*, hg. mit einer Einleitung von Paul Muldoon, übers. von Conny Löscher, München: Beck.
- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard (2000), »Rock Singing«, in: *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 28–41.
- Moore, Allan F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham: Ashgate.

- Moraitis, Andreas (2010), »Eine Untersuchung zum ›Bach-Choral‹«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (= GMTM Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 663–672. <https://doi.org/10.31751/p.103>
- Neuwirth, Markus / Martin Rohrmeier (2016), »Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, 171–193. <https://doi.org/10.31751/915>
- Overbeck, Peter (2006), »Die Tonträger«, in: *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd.10), hg. von Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber, 75–112.
- Pfleiderer, Martin (2003), »Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff«, in: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, hg. von Thomas Phleps und Ralf von Appen, Bielefeld: transcript, 19–29.
- Pfleiderer, Martin (2021), »Transformationen der Gesangsstimme durch Tonträger, Tonstudioteknik und Digitalisierung. Ein mediengeschichtlicher Überblick«, in: *Stimmen – Körper – Medien. Gesang im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. von Nils Grosch und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, 113–124.
- Rohringer, Stefan (2005), »Musiktheorie«, in: *Lexikon der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel: Bosse, 190–192.
- Schneider, Albrecht (2009), »Komposition und Produktion von ›U-Musik‹ unter dem Einfluss technischer Medien«, in: *Handbuch Musik und Medien*, hg. von Holger Schramm, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 495–530.
- Seedorf, Thomas (2016), »Belcanto / bel canto«, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, 74–77.
- Smudits, Alfred (2003), »A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds«, in: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, hg. von Thomas Phleps und Ralf von Appen, Bielefeld: transcript, 65–94.
- Soto-Morettini, Donna (2014), *Popular Singing and Style*, 2. Auflage (E-Book), London: Bloomsbury.
- Sprau, Kilian (2021), »›... an inborn architectural sense...‹. Theoretisch-methodologische Überlegungen zur Performance-Analyse am Beispiel einer Aufnahme von Maria Callas«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTM Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 275–314. <https://doi.org/10.31751/p.54>
- Teriete, Philipp (2020), »›Lead Sheet‹-Notation vom Vaudeville bis zum *iReal Pro*. Zur Geschichte der Notationsformen des Jazz und ihren musiktheoretischen Implikationen«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 277–310. <https://doi.org/10.31751/1079>
- Tomaszewski, Mieczysław (1999), *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

- Utz, Christian (2015), »Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/2, 275–285. <https://doi.org/10.31751/826>
- Utz, Christian (Hg.) (2021), *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017). <https://storage.gmth.de/proceedings/issues/2/pdf/gmth-proceedings-band-2.pdf> (9.9.2025)
- Van Gessel, Jeroen (2020), »Der Tonträger als Quelle und Gegenstand der Forschung«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, 126–145.
- Wicke, Peter (2003), »Popmusik in der Analyse«, *Acta musicologica* 75/1, 107–126.
- Wienhausen, Sascha (2016), »Belt / Belting«, in: *Lexikon der Gesangsstimme*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, 78–79.
- Wozonig, Thomas (2023), »Analysis of Temporal Phenomena in Music with *Sonic Visualiser*«, in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann, 73–98.
- Zak, Albin (2009), »Getting Sounds: The Art of Sound Engineering«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 63–76.
- Zak, Albin (2012), »No-Fi: Crafting a Language of Recorded Music in 1950s Pop«, in: *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, hg. von Simon Frith und Simon Zagorski-Thomas, Farnham: Ashgate, 43–55.

Notenausgaben

- Arlen, Harold / Yip Harburg (1939), *Over the Rainbow*, New York: Feist.
- Rossini, Gioachino / Cesare Sterbini (1913), *Il barbiere di Siviglia* [1816], Klavierauszug, Sesto San Giovanni: Madella.

Aufnahmen

Die Namen der Interpret*innen werden angegeben, soweit ermittelbar.

- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Harold Arlen [1939], *Behind the Scenes at the Making of The Wizard of Oz. The Complete NBC »Maxwell House Good News« Radio Broadcast of June 29 1939*, Jass Records J-CD-629, © 1991, Track 15.

- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland / Herbert Stothart (Dir.) [1939], *The Wizard of Oz (Original Motion Picture Soundtrack)*, Rhino Movie Music R2 71999, © 1995, Track 2. [= Garland 1939 OST]
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland, Victor Young and his Orchestra [1939], Decca X1742, Matr. DLA1840A, © 1939; Digitalisat: https://archive.org/details/78_over-the-rainbow_judy-garland-victor-young-his-orchestra-arden-harburg_gbia3029603a [= Garland 1939 Decca]
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland, Harold Arlen (Klavier) [1940], [Golden Gate International Exposition (World's Fair), Treasure Island, San Francisco; Radioaufnahme]. <https://www.thejudyroom.com/media/judy-sings-on-the-radio/> (9.9.2025)
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland [mit Klavierbegleitung] [1948], [Louella Parsons Show; Radioaufnahme]. <https://www.thejudyroom.com/media/judy-sings-on-the-radio/> (9.9.2025)
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland [mit Orchesterbegleitung], Jack Cathcart (Dir.) [1955]; Neuedition: *Classic Judy Garland. The Capitol Years 1955–1965*, Capitol Records 5392812, © 2002, CD 1, Track 1.
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland [mit Klavierbegleitung] [1965], *Judy Garland. The Final Concert in Copenhagen*, High Definition Tape Transfers 13518, © 2022, Track 14.
- McCartney, Paul, *Blackbird* (1968): Paul McCartney [1968], *The Beatles [The White Album]*, Apple Records PCS 7067-8, © 1968, Track B3 [Stereoabmischung]; Digitalisat: <https://www.youtube.com/watch?v=wSLS2FHj-Z8> (9.9.2025).
- Rossini, Gioachino / Cesare Sterbini (1816), *Ecco ridente in cielo* (Cavatina des Conte Almaviva aus *Il barbiere di Siviglia*): Fernando de Lucia [1904], *Fernando de Lucia*, Nimbus Records NI 7911, © 2003, Track 8.

© 2025 Kilian Sprau (k.sprau@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2025), Musikanalyse als Performanceanalyse. Theoretische Hintergründe · Analysebeispiele · Fachliche Überlegungen, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 9–36. <https://doi.org/10.31751/1230>



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.

eingereicht / submitted: 19/11/2024

angenommen / accepted: 12/03/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 23/12/2025