

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

1.–2. Jahrgang 2003/05

Band 2: 2/2–3 (2005)

Nordamerikanische
Musiktheorie

Herausgegeben von
Oliver Schwab-Felisch

OLMS

ZGMTH
Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (Yale), Renate Groth (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

2. Jahrgang 2005
Band 2: Nordamerikanische Musiktheorie

Herausgeber: Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstr. 12, D-10965 Berlin, Tel: 030/693 05 45,
E-Mail: redaktion@gmth.de.

Korrektorat: Martin Uhlenbrock, mail@transpono.de, Moritz Malsch, mm@moritz-malsch.de.
Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.
Umschlag: Oliver Schwab-Felisch.

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Redaktion oder an: GMTH, Postfach 12 09 54, 10599 Berlin.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim, Tel.: 05121/15010, info@olms.de, www.olms.de.

Preise: Einzelband 48,- €, Abonnement 39,80 € (zzgl. Versandkosten). Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2007

∞ ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-13514-4

ISSN 1862-6750

Inhalt

EDITORIAL	7
-----------------	---

ARTIKEL

CHRISTOPH NEIDHÖFER Musiktheorie als exakte Wissenschaft. Milton Babbitts Modell einer ›scientific method‹ zur Formulierung musikalischer Konzepte.....	11
HANS-ULRICH FUSS Musik als Zeitverlauf. Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie	21
SIGRUN HEINZELMANN Nordamerikanische Musiktheorie und ihre Institutionen	35
OLIVER SCHWAB-FELISCH, FRED MENGERING, DAVID VAN DER KEMP Zur wissenschaftlichen Musikliteratur in den USA und in Deutschland. Eine empirisch-statistische Studie auf der Basis des ›Répertoire International de Littérature Musicale‹ (RILM)	53

MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

DAVID CARSON BERRY Schenkerian Theory in the United States. A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research Topics	101
WILLIAM E. CAPLIN North American Approaches to Musical Form.....	139
THOMAS CHRISTENSEN The History of Music Theory	143
ROBERT GJERDINGEN Music Cognition.....	151
EDWARD GOLLIN Neo-Riemannian Theory	153
EDWARD D. LATHAM Analysis and Performance Studies. A Summary of Current Research.....	157
JUSTIN LONDON Recent Rhythmic Research in North American Music Theory	163

HENRY MARTIN	
Jazz Theory and Analysis.	
An Introduction and Brief Bibliography	169
JOCELYN NEAL	
Popular Music Analysis in American Music Theory	173
PATRICK BOENKE	
Zur amerikanischen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers.....	181
HARTMUT FLADT	
Satztechnische Topoi	189
ULRICH KAUSER	
Zur Gehörbildung in Deutschland.....	197
CLEMENS KÜHN	
Form.	
Theorie, Analyse, Lehre.....	203
CHRISTOPH NEIDHÖFER	
Twelve-Tone Theory.....	207
CHRISTOPH NEIDHÖFER	
Set Theory	219
THOMAS NOLL	
Informationen zur Mathematischen Musiktheorie	229
GESINE SCHRÖDER	
Instrumentation.....	239
OLIVER SCHWAB-FELISCH	
Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutsch- sprachigen Musikwissenschaft nach 1945	243
KOLUMNEN	
CLEMENS KÜHN	
(M)eine musiktheoretische Bibliothek.	
Acht Blickwinkel einer subjektiven Auswahl	249
HARTMUT FLADT	
Was mir wichtig war, wurde und ist.	
Bücher, Publikationen, Dokumente nicht nur musiktheoretisch-musikwissen- schaftlicher Herkunft.....	255

BERICHTE

STEFAN ROHRINGER

Schenkerian Analysis. Symposium und Workshops. Universität der Künste Berlin, 4. Juni 2004; Gutshof Sauen, 5.–7. Juni 2004; Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim, 11.–12. Juni 2004 263

HANS-ULRICH FUSS

Introduction to Schenkerian Analysis
TU Berlin, 3.–5. Juni 2005 272

ALEXANDER STANKOVSKI

Classical Form.
Workshop mit William E. Caplin an der Hochschule für Musik Freiburg,
1.–2. Juli 2005 273

REZENSIONEN

WOLFGANG FUHRMANN

Kevin Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford: Oxford University Press 2003 279

JANINA KLASSEN

Musik, Körper und Zeichentheorie. Notizen zu Naomi Cumming, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2000 288

MARKUS NEUWIRTH

David Temperley, *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge, Mass.: The MIT Press 2001 304

THOMAS NOLL

Zwischen theoretischer Strenge und Milde.
Anmerkungen zu Fred Lerdahls *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press 2001 320

AUTOREN 328

Editorial

Etwa die Hälfte aller heute weltweit veröffentlichten Texte zur Musiktheorie erscheint in englischer Sprache, davon wiederum knapp zwei Drittel in den USA. Nur ein Bruchteil dieses Publikationsvolumens findet im deutschsprachigen musiktheoretischen Schrifttum Beachtung. Die Differenzierung, die Musiktheorie der englischsprachigen Welt hierzulande zu provozieren vermag, mag bei dieser Zurückhaltung ebenso eine Rolle spielen wie die Persistenz der Vorwürfe des Formalismus und Positivismus, mit denen Criticism und New Musicology in den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts auf die ›alte Musiktheorie‹ reagiert hatten.

Die englischsprachige Musiktheorie ist durch diese Kritik nicht unbeeinflusst geblieben – man denke an die intensive Auseinandersetzung mit Poststrukturalismus und Kritischer Theorie, Kognitionswissenschaft und Semiotik, Ethnomusikologie und Populärmusikforschung, nicht zuletzt auch die gestiegene Bedeutung des durch deutschsprachige Musikwissenschaft entscheidend beeinflussten Fachs ›Geschichte der Musiktheorie‹. Zugleich haben sich die wenigen Hauptströmungen der 60er Jahre in eine Fülle von Subdisziplinen und Folgetheorien differenziert. Grundlage der Differenzierung aber bildet, was sich als emphatischer Theoriebegriff bezeichnen ließe – ein Theoriebegriff, der sich in der schieren Quantität neuer Theorien ebenso auswirkt wie im reflektierten Umgang mit den eigenen Voraussetzungen und Verfahrensweisen. Mehr noch als die strikt »theoriebasierte Analyse« (V. Kofi Agawu) verweist das ausgeprägte Methodenbewußtsein auf den szientifischen Anspruch, den das Fach während seiner Gründungsphase in den 50er Jahren etablierte und mit dem es sich nach wie vor auseinandersetzt.

Milton Babbitts Eintreten für den universitären Status des Faches und die Wissenschaftlichkeit seiner Methoden, so verdeutlicht Christoph Neidhöfer, prägte die Disziplin entscheidend. Was man sich unter ›universitärer Musiktheorie‹ in Nordamerika konkret vorzustellen hat, klärt Sigrun Heinzelmanns eingehende Darstellung.

Neben der Zwölftontheorie Babbittscher Prägung galt – und gilt – die Schichtenlehre Heinrich Schenkers innerhalb wie außerhalb der USA als Inbegriff nordamerikanischer Musiktheorie. David Carson Berrys ebenso detaillierter wie umfassender Beitrag zeichnet den Weg theoretischen Denkens in der Nachfolge Schenkers von den Anfängen bis heute.

Auch indem sie zu Widerspruch reizte, beeinflusste ›Schenkerian Analysis‹ die Musiktheorie der englischsprachigen Welt. Folgenreich war insbesondere die Kritik an der analytischen Verräumlichung musikalischer Prozesse und einem Prozessualitätsbegriff, der sich nicht an der Erfahrung ergebnisoffenen Fortschreitens orientiert, sondern Prozeß als einen lediglich durch Aufhaltungen unterbrochenen Weg zu einem vorgezeichneten Ziel versteht. Rudolf Rétis Theorie ›thematischer Prozesse‹, die Hans-Ulrich Fuss im ersten Abschnitt seines Beitrags zu prozeßorientierten Analyseverfahren bespricht, faßt Prozessualität anders: als Resultat einer Reihe intern motivierter und daher zumindest

auf lokaler Ebene prinzipiell ergebnisoffener Veränderungen individueller musikalischer Gedanken.

Rétis Ausführungen zur »Gruppierung« thematischer Einheiten – sprich: zur musikalischen Syntax und Form – begründeten keine eigenständige Formtheorie. Réti bestimmt »Form« und »Prozeß« als interagierende Kräfte, diskutiert aber primär den Einfluß der »inneren Kraft« des thematischen Prozesses auf eine als gegebenes Schema, als »äußere Gestalt« verstandene Form. Der für die Formtheorien Schönbergs und Ratz' zentrale Begriff der »formalen Funktion«, der bei Réti lediglich anklingt, beschränkt sich auf die qualitative Abstufung der Glieder des Formganzen. William Caplin, so zeigt Alexander Stankovskis Bericht, nimmt ihn auf und erweitert ihn um eine Bestimmung »innerthematischer Funktionen«. Bemerkenswert, daß hierbei ausgerechnet Schenkers Prolongationsbegriff eine Rolle spielt.

Schenker, Réti und Caplin verorten musikalische Prozesse auf der Objektseite. Leonard B. Meyer dagegen akzentuiert die Perspektive des Hörers: Auf der Suche nach dem Mechanismus, der Struktur in Emotion übersetzt, gilt sein Interesse weniger dem objektiven »Früher« oder »Später« als vielmehr dem qualitativen Moment, das sich im Zusammenspiel von Erwartung und musikalischem Stimulus ergibt. An Meyer ist an dieser Stelle wegen des großen Einflusses zu erinnern, den sein Modell einer Verbindung von Psychologie und Musiktheorie hatte: auf die junge Disziplin »Music Cognition«, das »Implication-Realization Model« Eugene Narmours oder die »Generative Theory of Tonal Music« (GTTM) Fred Lerdahls und Ray Jackendoffs.

Die außerordentlich intensive Rezeption der GTTM – sie ist das wohl am häufigsten zitierte musiktheoretische Werk der vergangenen 25 Jahre – benannte auch Problematisches. Lerdahl selbst hat in vielen Aufsätzen die Weiterentwicklung der GTTM betrieben. Seine 2001 erschienene Monographie *Tonal Pitch Space* ergänzt die GTTM um ein System tonaler Hierarchie. Thomas Noll diskutiert ausgewählte Teile des Buches und stellt sie in den Kontext konkurrierender Theorien harmonischer Tonalität.

Auch David Temperleys Theorie der kognitiven Verarbeitung elementarer musikalischer Strukturen, in die Markus Neuwirths Rezensionssessay einführt, basiert auf der GTTM, auch sie geht in zentralen Punkten über die GTTM hinaus. Während das aus der Informatik entlehnte »dynamische Programmieren«, das Temperley als Modell der Echtzeit-Applikation von Präferenzregeln vorschlägt, lediglich Modifikationen des Vergangenen durch das Gegenwärtige, nicht aber des Gegenwärtigen durch das Künftige zu beschreiben vermag, steht die Frage, wie die »Projektion« einer vergangenen musikalischen Einheit die Auffassung eines aktuell sich entfaltenden Geschehens beeinflusst, an prominenter Stelle der metrischen Theorie, die Christopher Hasty vorgelegt hat. Radikal der subjektiven Zeitperspektive verpflichtet, knüpft Hasty an bestimmte Grundüberlegungen Moritz Hauptmanns an, distanziert sich aber von der Idee, ein Metrum ließe sich »etablieren«. Eine »Projektion«, so Hans-Ulrich Fuss, umfaßt immer nur eine Einheit von wenigen Zählzeiten oder Takten.

Psychologie und Phänomenologie erlaubten es, die Prozessualität des Hörens zu thematisieren, ohne die methodische Strenge aufzugeben, für die Autoren wie Milton Babbitt oder Allen Forte so vehement gefochten hatten. Dabei ist das steigende Interesse

am Momentanen und Vorläufigen, an Phänomen und Erfahrung auch auf die Kritik zurückzuführen, der Organismusmodell und Autonomieästhetik seit Beginn der 70er Jahre diesseits wie jenseits des Atlantiks ausgesetzt waren. Die Kontemplation der »inneren Zweckmäßigkeit« des Kunstwerks, für Karl Philipp Moritz ein Vehikel der Partizipation am in nuce dargestellten Weltganzen, sahen Kritiker im Dienste der Leugnung von Gesellschaft, Geschichte und Subjekt, der objektivistischen Petrifikation des Werkes, letztlich der Durchsetzung gesellschafts- und kulturpolitischer Interessen. Hatten Schenker und Babbitt angesichts von Musikediskursen, die beide als äußerlich und musikfern empfanden, die ›Sache selbst‹ in der Faktur des Komponierten erblickt, verkündeten Joseph Kermans ›Criticism‹ und die nachfolgende ›New Musicology‹, Musik sei nur dort einzuholen, wo man über sie hinausgehe.

Einen höchst eigenständigen Umgang mit Themen und Verfahren der ›New Musicology‹ zeigt Naomi Cummings letztes, von Janina Klassen eingehend besprochenes Buch. Ob die Vielzahl der Perspektiven, die *The Sonic Self* aufruft, der Komplexität des Themas ›Musical Subjectivity and Signification‹ gehorcht oder umgekehrt das Bemühen um Integration der auseinanderstrebenden Wissensgebiete und Methodologien die Wahl des Gegenstandes bestimmt hat, muß nicht entschieden werden. De facto haben innerdisziplinäre Dynamiken und die schon in den 80er Jahren diskutierte Tendenz, Musiktheorie mit anderen Disziplinen zu verbinden, in den USA zu einem präzedenzlosen Grad an Spezialisierung und Diversifizierung geführt – ein Sachverhalt, den Oliver Schwab-Felischs, Fred Mengerings und David van der Kamps vergleichende Studie zur Musikpublizistik in Deutschland und den USA mit konkreten Zahlen belegt.

Nicht immer existiert die Vielzahl divergenter Ansätze im Zustand harmonisch-friedlicher Pluralität. In seiner von Wolfgang Fuhrmann besprochenen Monographie *Decentering Music* diagnostiziert Kevin Korsyn Uniformität und Zersplitterung als die zwei Hauptübel der modernen amerikanischen Wissenschaftslandschaft. Für den Umgang mit letzterer empfiehlt Korsyn die Tugenden der Selbstrelativierung und Toleranz – im Interesse einer ›provisorischen‹, durch Offenheit für das Andere und das Vermeiden von Werturteilen gekennzeichneten Wissenschaft.

Die neu eingerichtete Rubrik ›Musiktheorie der Gegenwart‹ plädiert nicht gegen das herrschende historische Paradigma, wohl aber für seine Relativierung. Die jeweils neun englisch- und deutschsprachigen Texte, die sie enthält, umreißen Geschichte, Fragestellungen und Forschungsergebnisse des jeweils vorgestellten Ansatzes, Bibliographien erleichtern die Orientierung im Gestrüpp der fremden Disziplinen. Die Textgestaltung war den Autoren freigestellt; Umfang und Anlage der Beiträge variieren daher stark.

In der gleichfalls neuen Rubrik ›Kolumne‹ geht es ebenso um musiktheoretische Bücher wie um die Perspektive derer, die sie vorstellen: nicht die um Objektivität bemühte des Rezensenten, sondern die persönlich gefärbte dessen, der ein Buch schätzt und bewundert, der ihm entscheidende Prägungen verdankt. Den Anfang macht Clemens Kühn mit einer eigenen Interpretation der Aufgabe: die Frage nach der »musiktheoretischen Bibliothek« beantwortet er aus acht verschiedenen Blickwinkeln. Hartmut Fladts Beitrag feiert Lichtenberg, Benjamin und Adorno, Mattheson, Walther und Koch, Dahlhaus, Hufschmidt und Rosen. Ein weiterer darf nicht fehlen: Donald Duck, die »Ente in uns allen«.

Harald Krebs, 2003–05 Vizepräsident der SMT, knüpfte einen Großteil der Kontakte zu den amerikanischen Autoren. Sigrun Heinzelmann, auf deren Idee das Projekt der Überblicksdarstellungen zurückgeht, vermittelte zwischen Autoren und Herausgeber. Ihnen beiden sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

In besonderem Maße Dank verdient auch Andreas Helmberger, dessen engagierte Mitarbeit in Sachen Programmierung, Formel- und Notensatz zum Gelingen der vorliegenden zwei Bände der ZGMTH entscheidend beigetragen hat.

Oliver Schwab-Felisch

Musiktheorie als exakte Wissenschaft

Milton Babbitts Modell einer ›scientific method‹ zur Formulierung musikalischer Konzepte

Christoph Neidhöfer

Die Entwicklung der nordamerikanischen Musiktheorie zu einem universitären Forschungs- und Promotionsfach ist durch die Schriften Milton Babbitts entscheidend beeinflusst worden. Babbitts formelle Zwölftontheorie, deren wissenschaftlicher Anspruch sich auf die Theorien Carnaps, Goodmans und Quines stützt, untersucht grundlegende Eigenschaften des Zwölftonsystems. Fragen der kompositorischen Praxis, des kompositorischen Handelns auf der Grundlage systemimmanenter Möglichkeiten behandelt Babbitt im Rahmen seiner empirischen Theorien. Jedes dodekaphone Werk bestimmt für Babbitt seine Materialien neu und in sich selbst. Durch diese Autonomie widersetzt sich die Zwölftonmusik den Idealen einer Kunst der Massen. Babbitts antifaschistische und antistalinistische Kritik lieferte ihm ein starkes Argument für avantgardistische autonome Musik.

Zwischen 1950 und 1972 veröffentlichte der amerikanische Komponist und Musiktheoretiker Milton Babbitt (*1916) eine Reihe von Texten, die sich mit dem Stand der Neuen Musik und der Musiktheorie sowie mit der Stellung des Komponisten in der Gesellschaft und im akademischen Betrieb auseinandersetzen¹, Texten, die die Entwicklung der nordamerikanischen Musiktheorie zu einem universitären Forschungs- und Promotionsfach entscheidend beeinflusst haben.²

In Anlehnung an die philosophischen Theorien Rudolf Carnaps, Nelson Goodmans und Willard Van Orman Quines verlangt Babbitt von einer Theorie, daß sie von einer logischen Verknüpfung einfacher Axiome, Definitionen und Theoreme ausgeht. Nur so sei die Bezeichnung ›Theorie‹ im formellen Sinne gerechtfertigt. Was Babbitt an traditionellen musikalischen ›Theorien‹ bemängelt, ist nicht, daß sie bisher nicht in formalisierter Form präsentiert worden sind, sondern daß sie meist aus unzulänglich formulierten Definitionen und unzusammenhängenden Konstruktionen bestehen. Daher seien sie als formelle theoretische Erklärungen unbefriedigend.³ Als Beispiel nennt Babbitt den pro-

1 Babbitt 1950a, 1950b, 1955, 1958, 1960, 1961a, 1961b, 1962, 1965, 1970, 1972.

2 Siehe auch den Beitrag von Sigrun Heinzlmann in dieser Ausgabe.

3 Babbitt 1961a in Babbitt 2003, 79.

blematischen Ansatz, das tonale Dreiklangssystem durch die Obertonreihe zu erklären: Die Anfangsposition des Oktavintervalls in der Obertonreihe und das Frequenzverhältnis 2:1 seien voneinander unabhängige Begründungen des Phänomens der Oktaväquivalenz. Die Erklärung des Durdreiklangs durch die ersten sechs Töne der Obertonreihe besage nur wenig über konstitutive Prinzipien tonaler Klangprogressionen. Und anders als der Durdreiklang könne der Molldreiklang nicht einfach aus der Obertonreihe abgeleitet werden. Babbitt betont deshalb, eine formelle Theorie könne nur von Elementen ausgehen, die innerhalb eines Systems definiert sind.

Es ist nicht einfach, sich vorzustellen, wie im einzelnen eine Theorie der tonalen Musik zu formulieren wäre, die den Forderungen Babbitts gerecht würde. Er selbst hat eine solche Theorie nur in Ansätzen umrissen.⁴ Ein Problem bestünde insbesondere in der Formulierung von ›Regeln‹ (z. B. Stimmführungsregeln), die stilspezifisch sind, d. h. von verschiedenen Individuen und in verschiedenen Epochen unterschiedlich gehandhabt wurden.⁵ In Anbetracht dieser methodologischen Schwierigkeit, mit der er sich auch in der Musik des 20. Jahrhunderts konfrontiert sieht, ist es verständlich, daß Babbitt Fragen des musikalischen Stils in seinen Schriften entweder nur antippt oder am liebsten ganz ausklammert. Stilfragen sind für Babbitt Bestandteil einer empirischen Theorie und nicht einer formellen Theorie. Aufgabe einer formellen Theorie ist es, allgemeingültige Eigenschaften eines empirischen Systems zu erkennen und zu formulieren:

Die Konstruktion einer empirischen Theorie mit dem Ziel, eine bekannte formelle Theorie zu entdecken, von der die empirische Theorie eine Interpretation ist, oder eine solche formelle Theorie zu formulieren, dient nicht nur dem Ziel der Klarheit, der präzisen Verständigung und Wirksamkeit, sondern, mittels der Struktur des formalen Modells, auch dem Ziel der Gewinnung von Kenntnissen allgemeiner und notwendiger Eigenschaften des empirischen Systems.⁶

- 4 Zum Beispiel in Babbitt 1965 (Babbitt 2003, 198): »... but perhaps it is necessary only to point out that a theory compounded from statements descriptive of a body of representative works of the eighteenth and nineteenth centuries undoubtedly would include the concepts of the major and minor triad as definitional, and as instancing the property of consonance, which, with the property of nonconsonance, describes the two basic states of a composition which determine the modes of succession to the next state, octave equivalence classes (identical, in this body of literature, with function equivalence classes), the major scale (as completing independently the concept of consonance and providing the criterion for proceeding from state to state).«
- 5 Babbitt weist auf dieses Problem explizit hin: »But from this body of works one probably would formulate, for example, a law regarding the 'prohibition' of motion in parallel fifths ... The formulation surely would not take the form of: 'Parallel intervals of the unison, octave, and perfect fifth have been systematically avoided by composers of the eighteenth and nineteenth centuries, whenever it has been their intention to write a basic four-part texture,' for all that this is the most popular of formulations. Nor would it or could it be explained by some statement such as: 'Fifths are too closely related.' What does it mean to be too closely related? To be fifths. It is difficult to see how the law can be derived from other, nontautologically related, more general laws of 'tonality,' nor should it, if – for example – Debussy's music is to qualify as tonal«, ebd., 198–99.
- 6 »Empirical theory construction, to the end of either discovering a known formal theory of which the empirical theory is an interpretation or constructing such a formal theory, serves not only the goal of clarity, precise communication, and efficiency, but of providing knowledge of general and necessary characteristics of the empirical system through the structure of the formal model«, ebd., 199.

Während Babbitt die Ausrichtung einer formellen Theorie für das tonale Dreiklangssystem nur andeutet⁷, legt er als erster eine formelle Theorie für das Zwölftonsystem vor. Erwartungsgemäß befaßt sich seine Zwölftontheorie nicht mit individuellen stilistischen Fragen, sondern mit den abstrakten strukturellen Eigenschaften der Systeme der ›pitch classes‹, ›time points‹ und anderer musikalischer Bereiche (wie z. B. der Dynamik).⁸ Zur Erforschung dieser Eigenschaften beruft sich Babbitt auf die Methoden der mathematischen Gruppentheorie (›group theory‹) und Mengenlehre (›set theory‹). Eine Zwölftonreihe besteht aus einer geordneten Folge der zwölf Elemente der Menge aller ›pitch classes‹. Eine Zwölftonoperation (Krebs, Umkehrung usw.) ist so definiert, daß sie jedes Element dieser Menge auf genau ein anderes innerhalb derselben Menge (oder auf sich selbst) abbildet, wobei wieder jede der zwölf ›pitch classes‹ genau einmal auftritt. Mit anderen Worten, eine Zwölftonoperation permutiert die Reihenfolge der ›pitch classes‹ innerhalb einer Reihe, während die Menge (das Total der zwölf ›pitch classes‹) als ganze erhalten bleibt. Jeder Ton einer Zwölftonreihe kann numerisch durch ein Zahlenpaar in der Form $[x, y]$ dargestellt werden, in dem x die zeitliche Position (von 0 bis 11) und y die ›pitch class‹ (von C=0, Cis=1 usw. bis H=11) bezeichnet. Bei der Zwölftonoperation ›Krebs‹ wird jeder x -Wert durch den Wert $11-x$ ersetzt. Bei einer Transposition werden alle y -Werte um eine Konstante vergrößert oder vermindert. Bei der Umkehrung wird jeder y -Wert durch den Wert $w-y$ ersetzt, wobei w eine Konstante ist. Bei der Krebsumkehrung wird jeder x -Wert durch $11-x$ und jeder y -Wert durch den Wert $w-y$ ersetzt (mit w als Konstante). Beim sogenannten ›circle-of-fourths transform‹ – in dem die chromatische Anordnung der ›pitch classes‹ auf den aufsteigenden Quarten- oder absteigenden Quintenzirkel abgebildet wird – wird jeder y -Wert durch $5y \bmod 12$ ersetzt (Multiplikation mit 5 minus 12 oder einem Vielfachen von 12, so daß das Resultat zwischen 0 und 11 zu liegen kommt). Babbitt zeigt, daß die vier Zwölftonoperationen Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung und Identität (der triviale Fall der Abbildung einer Zwölftonreihe auf sich selbst) eine mathematische Gruppe bilden: Die Kombination einer beliebigen Anzahl der vier Operationen resultiert stets in einer der vier Operationen. Zum Beispiel führt die (entsprechend transponierte) Umkehrung des Krebses einer Krebsumkehrung zur Identität.

Mathematische Formalisierungen erlauben es Babbitt insbesondere, spezielle Eigenschaften bestimmter Zwölftonreihen zu verallgemeinern und somit im größeren Zusammenhang des gruppentheoretischen Systems zu verstehen. Beispielsweise zeigt Babbitt, daß die zwölf vertikalen Intervalle, die zwischen den Tönen einer Zwölftonreihe und ihrer Krebsumkehrung entstehen, ein Palindrom bilden, wenn diese Note-gegen-Note überlagert werden. Er beweist, daß diese Eigenschaft für jede beliebige Reihe gilt.⁹ Ebenfalls allgemein gilt, daß in einer Zwölftonreihe zwei (aufeinanderfolgende oder beliebig

7 Babbitt weist darauf hin, daß die analytische Theorie von Heinrich Schenker teilweise als formelle Theorie dargestellt werden kann (Babbitt 1965 in Babbitt 2003, 199–200).

8 Eine ›pitch class‹ faßt alle Töne, die enharmonisch äquivalent sind, ungeachtet ihrer Registerlage zusammen. Mit ›time points‹ bezeichnet Babbitt die Positionen in einem Zeitraster (z. B. die zwölf Sechzehntel in einem 6/8-Takt).

9 Babbitt 1962 in Babbitt 2003, 119, und Babbitt 1987a, 59.

verstreute) ›pitch classes‹, die einen Tritonus bilden, ihre Position tauschen, wenn die Reihe um einen Tritonus transponiert wird.¹⁰ Kein anderes Intervall hat diese Eigenschaft. Von besonderem Interesse sind auch Teilmengen von ›pitch classes‹, die gewisse Elemente unter bestimmten Operationen unverändert beibehalten. So zeigt Babbitt, daß die Häufigkeit, mit der eine ›interval class‹ in einer Gruppe von ›pitch classes‹ auftritt, der Anzahl beibehaltener ›pitch classes‹ entspricht, wenn die Gruppe um diese ›interval class‹ transponiert wird.¹¹

Die genannten Beispiele machen deutlich, daß Babbitts Zwölftontheorie Eigenschaften des Systems untersucht, die in keiner Weise durch konkrete musikalische Realisierungen bedingt sind. In seinen Analysen betrachtet Babbitt deshalb das Vorgefundene immer im Rahmen des übergeordneten Systems, insbesondere vor dem Hintergrund aller Strukturen, die unter den gegebenen Rahmenbedingungen entstehen können. Wesentliches Merkmal von Babbitts Theorie ist, daß sie vom Zwölftonsystem als einem in sich geschlossenen System ausgeht. Dank ihres permutativen Charakters lassen sich die Zwölftontransformationen auch auf andere musikalische Objekte wie Dauer, Dynamik usw. anwenden, solange diese als geordnete Elemente definierbar sind. Die strukturellen Eigenschaften, die unter den Zwölftonoperationen im Bereich der ›pitch classes‹ gelten, treffen analog in den Bereichen der anderen Elemente zu.¹²

Während Fragen der kompositorischen Realisation aufgrund des (natur-)wissenschaftlichen Anspruchs in Babbitts formeller Zwölftontheorie ausgeklammert bleiben müssen, nehmen sie im Rahmen seiner empirischen Theorien eine zentrale Stellung ein. Empirische Theorien, mit denen sich Babbitt in seinen Schriften ebenso intensiv wie mit den formellen auseinandersetzt, untersuchen die kompositorische Praxis, insbesondere die kompositorischen Entscheidungen innerhalb der durch ein System angebotenen Möglichkeiten.¹³ In diesem Zusammenhang sieht Babbitt einen fundamentalen Unterschied zwischen der Praxis tonaler und atonaler / zwölftöniger Musik. Tonalen Werken sind eine Reihe (syntaktischer) Elemente gemeinsam (z. B. charakteristische harmonische Fortschreitungen), während dies in der Zwölftonmusik nicht der Fall ist. In zwölftönigen Werken leiten sich die Tonhöhenstrukturen aus den jeweils individuell gewählten Zwölftonreihen ab. Deshalb teilen sich verschiedene Zwölftonwerke keine konkreten (Tonhöhen-)Strukturen, sondern nur die »Prinzipien der Formation und Transposition«¹⁴. Die internen strukturellen Beziehungen müssen in jedem Zwölftonwerk neu (durch die Reihe) definiert werden, während viele strukturelle Materialien in tonaler Musik von

10 Babbitt 1960 in Babbitt 2003, 65.

11 Babbitt 1965 in Babbitt 2003, 195. Eine ›interval class‹ ist die engstmögliche Darstellung eines Intervalls. Es gibt sieben ›interval classes‹ (0 bis 6 Halbtöne).

12 Babbitt 1961a in Babbitt 2003, 83.

13 Durch eine Attacke Strawinskys provoziert, definiert Babbitt die Aufgabe von empirischer Theorie wie folgt: »But the serious occupation of empirical theory-construction in any field is the providing of the most complete and meticulous rational reconstruction of the products of practice, the reconstruction founded upon the smallest possible number of simple and incontrovertible experiential premises«, Babbitt 1964 in Babbitt 2003, 164.

14 Babbitt 1987a, 17.

Werk zu Werk die gleichen bleiben.¹⁵ Zwölftonwerke sind in dieser Hinsicht zu einem größeren Grade auf sich selbst bezogen (»self-referential«) als tonale Kompositionen. Die Eigenschaft des Auf-sich-selbst-Bezogeneins nennt Babbitt »contextuality«.¹⁶

Was für manche ein Problem darstellt, nämlich daß man sich beim Hören von zwölftöniger Musik jedesmal auf ein neues und individuelles Netzwerk von Beziehungen einstellen muß, sieht Babbitt gerade als eine Stärke der Zwölftonpraxis. Die »contextuality« verkörpert für Babbitt ein Ideal der Autonomie mit deutlichen politischen Untertönen. Das Zwölftonsystem – so wie er es durch seine formelle Theorie definiert – läßt eine Vielfalt von praktischen Realisationen und damit eine Vielfalt von Stilen zu¹⁷ (Babbitt verwirft deshalb nicht nur alle stilistischen Erklärungen oder Herleitungen des Zwölftonsystems, wie sie sich beispielsweise in Leibowitz' und Schönbergs Schriften finden, sondern auch jede teleologische historische Charakterisierung¹⁸). Für Babbitt definiert im pluralistisch-relativistischen Kontext der Zwölftontechnik ein jedes Werk seine Materialien neu und in sich selbst.¹⁹ Durch diese Autonomie widersetzt sich die Zwölftonmusik deutlich den Idealen einer Kunst der Massen. Babbitts antifaschistische und antistalinistische Kritik lieferte ihm ein starkes Argument für die Erhaltung und Unterstützung avantgardistischer, autonomer Musik. Avantgardistische »high art« war im Kampf gegen den Faschismus und Stalinismus der »mass culture« vorzuziehen. In diesem Prozeß brauchte sich die amerikanische Avantgarde nun auch nicht mehr ihres europäischen modernistischen Einflusses zu schämen, da, in den Worten Martin Brodys, »europäische modernistische [d. h. von den Faschisten verbannte] Kultur nun als ein Paradigma für Amerika und als Antwort auf die künstlerische Produktion totalitärer Staaten angesehen werden könnte«²⁰. Hier wird nun aus einer weiteren Perspektive klar, weshalb Babbitt im analytischen Umgang mit Musik auf der Verwendung einer durchschaubaren, wissenschaftlich fundierten und daher unabhängig verifizierbaren Methode bestehen muß. Nur so läßt sich der Gefahr unpräziser, nichtssagender, irreführender und möglicherweise propagandistischer verbaler Formulierungen entgegenen.²¹

Babbitts Formulierung rigoroser Kriterien für eine Musiktheorie, die sich an den Maßstäben der exakten Wissenschaften orientiert, ging Hand in Hand mit der Etablierung des Forschungsfaches Musiktheorie an amerikanischen Universitäten und des Berufes des universitären »music theorist«.²² Babbitt faßte diese Entwicklung 1983 in

15 Ebd.

16 Babbitt 1987a, 9. Eine konzise Definition von »contextuality« findet sich im Glossar der Herausgeber: »The extent to which a composition is self-referential, in that its structural elements are understood to be specific to the individual composition, rather than shared with other compositions« (ebd., 194).

17 Babbitt 1950b in Babbitt 2003, 19.

18 Siehe insbesondere Babbitt 1950a und 1950b.

19 Babbitt 1987a, 167.

20 Brody 1993, 176.

21 Für eine detaillierte Analyse der politischen Hintergründe von Babbitts Musiktheorie siehe Brody 1993.

22 Interessanterweise gibt es bis heute an Babbitts eigenem Music Department an der Princeton University kein separates »graduate program« in »music theory«. Musiktheoretische Forschung ist in Princeton, je nach Ausrichtung, den Bereichen Komposition oder Musikwissenschaft zugeteilt.

einer Vorlesung mit dem Titel »Professional Theorists and Their Influence« wie folgt zusammen:

Wir haben inzwischen zwei Generationen von Musiktheoretikern hervorgebracht. Ich meine, daß unsere professionellen Theoretiker wirklich mit der Generation von Allen Forte beginnen. Der Begriff der professionellen Theorie ist fast gänzlich neu. Es gab praktisch keine professionellen Theoretiker in diesem Land, es sei denn, man rechnet die Leute mit ein, die an Lehrer-Colleges ihre Abschlüsse machten, indem sie die Anzahl Quartsextakkorde in der *Teutonic Sonata* von Edward McDowell zählten (solche Abschlußarbeiten gab es übrigens tatsächlich), oder jene Leute, die neue Bezeichnungen für alte Akkorde oder alte Bezeichnungen für neue Akkorde fanden. Das war wirklich das einzige, das man Theorie nennen konnte. So etwas wie einen professionellen Theoretiker gab es an keiner mir bekannten Universität, als ich meine Tätigkeit an Universitäten aufnahm. Die Idee, Theorie ernst zu nehmen, war das Resultat zweier Dinge. Erstens war es das Resultat von Schenker und den Leuten, die hierherkamen und Schenkers Schüler waren. Es war [zweitens] auch das Resultat der größeren Vernetzung zwischen den Fächern dank der Tatsache, daß sie alle in der Universität waren. Es hat mit dem spezifischen Milieu unseres Landes und unserer spezifischen Kultur zu tun. Die Idee des ernsthaften theoretischen Denkens über Musik, des analytischen Denkens, das den Namen ›Theorie‹ verdient (so wie Theorie in fast jedem anderen außer unserem umnachteten Fach ihres Namens würdig ist), ist etwas Neues und etwas, wofür ich dankbar bin. Es gibt inzwischen wahrscheinlich sechs Fachzeitschriften, die fast gänzlich seriösen theoretisch-analytischen Fragen gewidmet sind; es gab keine einzige, als ich in diesem Betrieb begann. Es gab niemanden, der bereit war, sich Theoretiker zu nennen. Es gab Schulbuch-Verfasser, aber sie waren nicht Theoretiker. Dies ist also alles eine sehr neue Erscheinung.²³

Durch die Etablierung einer professionellen Musiktheorie im universitären Umfeld näherte sich das Fach der Ausrichtung und den Anforderungen anderer Universitätsfächer an, mit einer ambitionösen Forschungstätigkeit, Fachzeitschriften, die eingereichte Beiträge

- 23 Babbitt 1987a, 121–22. »We have produced now at least two generations of professional theorists. I really think of our professional theorists beginning with the generation of Allen Forte. The notion of professional theory is almost totally new. There were virtually no professional theorists in this country, unless you count the people who took degrees at teachers' colleges by counting the number of six-four chords in the *Teutonic Sonata* of Edward McDowell (there were such theses by the way) or those people who found new labels for old chords or old labels for new chords. That's really all that one could call theory. There was no such thing as a professional theorist at any university that I can think of when I began becoming involved with universities. The idea of taking theory seriously was the result of a couple of things. First of all, it was a result of Schenker and of people who came over here who were Schenker students. It was also the result of much greater interrelationship among the fields, because of the fact they were all in the university. It has to do with the particular milieu which is our country and our particular culture. The idea of serious theoretical thinking about music, analytical thinking worthy of the name of theory (as theory would be worthy of its name in almost every other field except our benighted one), is something new and for which I am grateful. There are probably six magazines now devoted almost entirely to serious theoretical-analytical issues; there were none whatsoever when I began in this racket. There was nobody who was willing to call himself a theorist. There were textbook writers but they weren't theorists. So this is all a very new phenomenon.« Es sei an dieser Stelle daran erinnert, daß die englischen Termini ›theorist‹, ›teacher‹ und ›writer‹ beide Geschlechter einschließen.

einem rigorosen anonymen Bewertungs- und Auswahlverfahren unterziehen, und Studiengängen, die bis zur Promotion führen. Obschon die ursprüngliche Motivation Babbitts für die Etablierung des Faches Musiktheorie als Universitätsfach von der von ihm postulierten Verbindung zu den exakten Wissenschaften ausging, macht heute die nordamerikanische musiktheoretische Forschung von einem breiten Spektrum von Methodologien aus den Geisteswissenschaften, Naturwissenschaften und Sozialwissenschaften Gebrauch. Zusammen mit ihren Schwesterdisziplinen Historische Musikwissenschaft, Vergleichende Musikwissenschaft und Komposition wird Musiktheorie zu den Geisteswissenschaften gezählt.

Literatur

- Babbitt, Milton (1946), »The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System«, Ph.D.-Dissertation, Princeton University, angenommen 1992.
- (1950a), »Review of Schoenberg et son école and Qu'est-ce que la musique de douze sons? by René Leibowitz«, *Journal of the American Musicological Society* 3, 57–60 und Babbitt 2003, 10–15.
- (1950b), »Review of Polyphonie – Revue musicale trimestrielle; Quatrième cahier: Le Système dodécaphonique«, *Journal of the American Musicological Society* 3, 264–67 und Babbitt 2003, 16–21.
- (1955), »Some Aspects of Twelve-Tone Composition«, *The Score and I.M.A. Magazine* 12, 53–61 und Babbitt 2003, 38–47.
- (1958), »The Composer as Specialist«. Zuerst veröffentlicht unter dem von den Herausgebern abgeänderten Titel »Who Cares if You Listen?«, *High Fidelity* 8, 38–40. Unter demselben Titel in: *The American Composer Speaks*, hg. von Gilbert Chase / Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1966, 234–44, und in: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, hg. von Elliott Schwartz / Barney Childs, New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1967, 243–50. Unter dem ursprünglichen Titel in: Babbitt 2003, 48–54, und in deutscher Übersetzung von Felix Meyer (»Der Komponist als Spezialist«) in: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, hg. von Hermann Danuser / Dietrich Kämper / Paul Terse, Laaber: Laaber, 1987, 259–66.
- (1960), »Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants«, *Musical Quarterly* 46, 246–59, sowie in: *Problems of Modern Music*, hg. von Paul Henry Lang, New York: W. W. Norton, 1962, 108–21, und Babbitt 2003, 55–69.
- (1961a), »Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music«, *Congress Report of the International Musicological Society* 8, 398–403, Boretz / Cone 1972, 3–9, und Babbitt 2003, 78–85.
- (1961b), »Set Structure as a Compositional Determinant«, *Journal of Music Theory* 5, 72–94, Boretz / Cone 1972, 129–47, und Babbitt 2003, 86–108.
- (1962), »Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium«, *Perspectives of New Music* 1, 49–79, Boretz / Cone 1972, 148–79, und Babbitt 2003, 109–140.

- (1964), »Remarks on the Recent Stravinsky«, *Perspectives of New Music* 2, 35–55, Boretz / Cone 1972, 165–85, und Babbitt 2003, 147–71.
- (1965), »The Structure and Function of Musical Theory«, *College Music Symposium* 5, 49–60, Boretz / Cone 1972, 10–21, und Babbitt 2003, 191–201.
- (1968), »Three Essays on Schoenberg: Concerto for Violin and Orchestra, Das Buch der hängenden Gärten, and Moses and Aaron«, in: Boretz / Cone 1972, 47–60, und Babbitt 2003, 222–36.
- (1970), »Contribution to ›The Composer in Academia: Reflections on a Theme of Stravinsky‹«, *College Music Symposium* 10, 63–65, und Babbitt 2003, 259–62.
- (1972), »Contemporary Music Composition and Music Theory as Contemporary Intellectual History«, in: *Perspectives in Musicology*, hg. von Barry S. Brook, Edward O. Downes und Sherman van Solkema, New York: W. W. Norton, 151–84, und Babbitt 2003, 270–307.
- (1974), »Since Schoenberg«. *Perspectives of New Music* 12, 3–28, und Babbitt 2003, 310–34.
- (1987a), *Words About Music*, hg. von Stephen Dembski / Joseph N. Straus, Madison: University of Wisconsin Press.
- (1987b), »Stravinsky's Verticals and Schoenberg's Diagonals: A Twist of Fate«, in: *Stravinsky Retrospectives*, hg. von Ethan Haimo und Paul Johnson, Lincoln: University of Nebraska Press, und Babbitt 2003, 404–27.
- (1989), »On Having Been and Still Being an American Composer«, *Perspectives of New Music* 27, 106–12 und Babbitt 2003, 428–36.
- (1991), »A Life of Learning«. *American Council of Learned Societies Occasional Paper* 17 in Babbitt 2003, 437–58.
- (1999), »My Vienna Triangle at Washington Square, Revisited and Dilated«, in: *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, Berkeley: University of California Press, 33–53, und Babbitt 2003, 466–87.
- (2003), *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles, Stephen Dembski, Andrew Mead und Joseph N. Straus, Princeton: Princeton University Press.
- Boretz, Benjamin (1969–73), »Metavariations: Studies in the Foundations of Musical Thought«, *Perspectives of New Music* 8 (1969), 1–74; 8 (1970), 49–111; 9 (1970), 23–42; 9–10 (1971), 232–70; 11/1 (1972), 146–223; 11/2 (1973), 156–203.
- / Edward T. Cone (Hg.) (1972), *Perspectives on Contemporary Music Theory*, New York: W. W. Norton.
- Brody, Martin (1993), »Music for the Masses: Milton Babbitt's Cold War Music Theory«, *Musical Quarterly* 77, 161–92.
- Guck, Marion A. (1994), »Rehabilitating the Incurable«, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hg. von Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press, 57–73.
- Kassler, Michael (1963), »A Sketch of the Use of Formalized Languages for the Assertion of Music«, *Perspectives of New Music* 1, 83–94.

- Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- McCreless, Patrick (1997), »Rethinking Contemporary Music Theory«, in: *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, hg. von David Schwarz, Anahid Kassabian und Lawrence Siegel, Charlottesville: University of Virginia Press, 13–53.
- Mead, Andrew (1994), *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*, Princeton: Princeton University Press.
- Rahn, John (1979), »Aspects of Musical Explanation«, *Perspectives of New Music* 17, 204–24.
- (1980), »Relating Sets«, *Perspectives of New Music* 18, 483–502.
- Winham, Godfrey (1970), »Composition with Arrays«, *Perspectives of New Music* 9, 43–67, und Boretz / Cone 1972, 261–85.

Musik als Zeitverlauf

Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie

Hans-Ulrich Fuss

Strukturanalytische Verfahrensweisen setzen die synchrone Existenz oder Vorstellbarkeit musikalischer Werke voraus. Sie zielen auf das Fixierte, im Zeitablauf Konstante, Dauernde: Material, Struktur, architektonischer oder numerischer Aufbau. Prozessual orientierte Werkanalyse sucht hingegen den Sinn der Musik in einem anderen, flexibleren Prinzip, das das fluktuale Moment einschließt: die sich in der Zeit entwickelnde Form, das Sich-Entfalten, Ausladen, Steigern und Verlaufen. Auch die amerikanische Musiktheorie versuchte Aufschlüsse über gestalterische Verfahren zu gewinnen, in denen sich der Prozeßcharakter von Musikwerken manifestiert. Anhand von vier bedeutenden Veröffentlichungen aus der Zeit zwischen 1950 und 1997 wird dies exemplarisch dargestellt. Es handelt sich um Bücher von von Rudolph Réti (*The Thematic Process in Music*), Wallace Berry (*Structural Functions in Music*), Jonathan D. Kramer (*The Time of Music*) und Christopher Hasty (*Meter as Rhythm*).

Analyse tendiert dazu, die Zeit einzufrieren und Musik gleichsam als im Raum fixiertes Objekt zu behandeln. Das Fließen, Aspekte von Bewegung und Entwicklung scheinen sich dem analytischen Zugriff zu entziehen. Dies gilt mehr oder minder für alle Hauptströmungen analytischen Denkens – auch in Amerika: Die Tradition des ›thematicism‹ und die pitch-class-set-Theorie zielen darauf, materiale Ähnlichkeits- oder Identitäts-Beziehungen zwischen den Segmenten eines Werkes aufzuweisen. Musik wird angesehen als weitläufiges System komplexer Beziehungen, in dem die zeitliche Reihenfolge der Varianten von sekundärer Bedeutung ist. Die Schenker-Analytik ist zwar eindeutig prozeßorientiert, beruht auf dem Zeitverlauf, d. h. der Bewegungsrichtung zur Tonika hin und der Tendenz zu fallender Auflösung. Im Grunde ist sie aber ebenfalls zeitfern. Denn zum einen spielen rhythmische Gesichtspunkte in der ›klassischen Form‹ der Schenker-Analytik kaum eine Rolle: Im ›Ursatz‹ sind die Dauern nicht spezifiziert.¹ Zum anderen wird die Bedeutung der Zeitdimension durch die Idee der Rekursivität oder Selbstähnlichkeit gemindert: Schenker und seine Nachfolger behandeln die großen Einheiten analog zu den kleinen, Zusammenhänge im Mikrobereich werden genauso repräsentiert wie

1 Durch Maury Yeston und Carl Schachter, Frank Schapiro und Frank Samarotto hat sich die Schenker-Analytik inzwischen freilich Fragen der Temporalverfassung geöffnet.

solche, die sich über Hunderte von Takten erstrecken; es dominiert also ebenfalls der ›Blick von oben‹, die synoptische, vom Zeitverlauf unabhängige Perspektive. Arbeiten zu den im engeren Sinne temporalen Toneigenschaften musikalischer Werke – Metrum, Rhythmus, Form – beziehen sich ebenfalls zumeist auf zeitferne Kategorien: Proportionen, Zahlenverhältnisse, Korrespondenzen, Symmetrien. Räumlich-statisches Denken ist bestimmend, das in der Zeit sich nicht Verändernde, Ruhende, Bleibende, steht im Mittelpunkt.

Als einer der Gründe für die vorwaltende Ausklammerung des Zeitaspekts kann das Bemühen um Objektivität angesehen werden. ›Prozeßanalyse‹ unterliegt leicht dem Verdacht subjektiver Willkür, geht einher mit der Orientierung an der Hörerperspektive, mit der Aufgabe des gegenstandsexternen Betrachterstandpunkts: Sie erfordert ein »Sich-Hinein-Begeben des Analysierenden in den Zeitablauf, eine ›Deutung von innen heraus‹ ohne greifbare äußere Fixpunkte«, und ruft damit den Einwand hervor, »subjektiv-erlebnisbezogen« zu bleiben.² Analyse ist ferner auf die schriftliche, zeitabstrakte Repräsentationsform angewiesen, um ihre Ergebnisse zu vermitteln.

So hoch die Leistungen einer zeitabstrakten Betrachtungsweise einzuschätzen sind, so sehr bleiben ihre Defizite zu konstatieren. Das erste Problem liegt in der Verknüpfung eines Mediums, das der Hörer in erster Linie als Bewegung, als in Fluß befindliches ›Geschehen‹ erlebt, mit räumlich-graphischen Vorstellungen. »Primär ist die prozessuale Repräsentationsform. [...] Die musikalische Prozessualität ist die Rezeptionsdimension des Hörens, sinnlichen Erfahrens, Erlebens« von Musik.³ Zum anderen widerspricht die Vernachlässigung dynamisch-prozessualer Komponenten den Musikwerken selbst: Abendländische Kunstmusik zeichnet sich dadurch vor anderen Musikkulturen aus, daß sie zumeist auf ein Ziel hin ausgerichtet ist, prozessiv entwickelnd erscheint. In jeglicher Musik aber ist die Sequenz der Ereignisse von entscheidender Bedeutung.

Wünschenswert ist demnach eine stärkere Akzentuierung der temporalen Perspektive in der Analyse, eine Ergänzung der vorwiegend statischen, zeitabstrakten Einstellung durch eine Betrachtungsweise, die Sukzession, Verlauf, fortschreitende Veränderung einbezieht. Wenn Bernd Redmann konstatiert, daß zu den Gründen der Vernachlässigung dieser Aspekte das Fehlen von Werkzeugen der Prozeßanalyse gehört, so gilt das nur eingeschränkt. Neben rigoros zeitabstrakten Theorien (pc-set-Theorie etc.) sind gerade in der amerikanischen Musiktheorie einige bedeutende Ansätze prozeßorientierter Betrachtungsweise entwickelt worden. Diese sollen hier (in exemplarischer Auswahl) vorgestellt werden.

Wenn in traditionellen Analysen Entwicklung und Verlauf akzentuiert werden, stehen dabei meist thematische Prozesse im Vordergrund. Das Thema ist der Bezugspunkt und »das bildungsfähige Material des Prozesses«.⁴ Eines der einflußreichsten Werke der US-amerikanischen Musiktheorie – Rudolph Rétis (1885–1957) Buch *The Thematic Process in Music* von 1951 – steht ganz in dieser Tradition, markiert aber gleichzeitig einen durchgreifenden Neuansatz. Bezugspunkt ist dabei das Musikdenken Arnold Schön-

2 Redmann 2002, 31.

3 Ebd., 79f.

4 Wörner 1969, XIV.

bergs. Anregend wirkten dabei sowohl Schönbergs Theorie als auch seine Kompositionspraxis.⁵ Réti's Werk stellt den Versuch dar, die nur unsystematisch und fragmentarisch entwickelten Ideen aus Schönbergs Brahms-Aufsatz (1933/1947) sowie seinen späten kompositionspraktisch ausgerichteten Schriften⁶ zu einer konsistenten Theorie zu entwickeln.

Zwei Grundgedanken prägen Réti's Schrift: 1. Thematisches Denken formt nicht nur Durchführungen und andere Partien, in denen es sich deutlich manifestiert, sondern ist durchgängig vorherrschend, auch dort, wo sich die Musik scheinbar aus völlig kontrastierenden Gebilden zusammensetzt. 2. Die einzelnen Varianten sind nicht bloß aneinandergereiht, sondern folgen einer Art Verlaufslogik, sind Resultat eines übergreifenden Prozesses, der konsequent in eine schließende, das Ziel aller Transformationen markierende Variante mündet.

Die im ersten Teil des Buches (»Thematic Homogeneity and Thematic Metamorphosis«) zunächst anhand von Beethovens 9. Symphonie und Schumanns Kinderszenen exponierte Analyse-Technik stellt, bei allen Schwächen, Werkzeuge einer Prozeßanalyse bereit, die das analytische Instrumentarium eminent bereichert hat. Unter zahlreichen Aspekten geht Réti über die herkömmliche thematische Analyse hinaus und ist dabei in vielem offenbar den kompositorischen Innovationen Schönbergs seit dessen frei-atonaler Phase verpflichtet.

Von der Zwölftontechnik beeinflusst ist die Abstraktion der als »prime shapes« bezeichneten und im Zentrum von Réti's Analyse-Methode stehenden Tonhöhenformeln von Rhythmus und Metrum. Sie ist der eigentliche Grund der Emanzipation von jenem traditionellen Themenbegriff, der sich in der geschlossenen, »geronnenen« und klar separierten Form manifestiert. Thematische Substanzen werden bei Réti als äußerst »volatil« betrachtet, können sowohl in unscheinbaren Begleitfiguren und Ornamenten als auch in übergeordneten Melodiezügen vorhanden sein, vor allem aber in äußerst kontrastierenden Gestalten. Die dabei konstatierten Motivkerne (»prime shapes« oder »prime cells«) sind dabei allerdings zumeist äußerst kurz (sie bestehen oft nur aus zwei oder drei Tönen) und verweisen damit eher auf die Werke aus Schönbergs frei-atonaler Periode. Durch die Zwölftontechnik sind hingegen die folgenden Neuerungen angeregt: Die oft an abstrakten Tonqualitäten (pitch classes) orientierte, also von der Intervallrichtung, vor allem aber von der Harmonik losgelöste Denkweise (unter oft problematischer Vernachlässigung der harmonisch-tonalen Komponente); die Anwendung der Reihentransformationen Krebs und Umkehrung, die durch Réti's Konzept der »interversion« (Austausch) und der Auslassung von Tönen erweitert werden (auch darin besteht eine Entsprechung zur Kompositionspraxis der Wiener Schule: Berg und Schönberg pflegten durch Austausch und Auslassung von Tönen aus Ursprungsreihen Sekundärreihen zu generieren); das »linking of different voices«, die Verknüpfung von Tönen ganz unterschiedlicher Ein-

5 Der 1938 emigrierte Réti gehörte früh dem Umkreis der Wiener Schule an, scheute es aber, in seinen Büchern den Schulbezug deutlich zu machen.

6 In gedruckter Form kannte Réti nur Schönbergs *Models for Beginners in Composition*, Los Angeles: University of California, 1942.

zelstimmen zu Gebilden mit ›thematischem‹ Inhalt⁷, ist bei Schönberg ebenfalls vor-gezeichnet: Seit dem 2. Satz des Bläserquintetts op. 26 teilte dieser immer häufiger die Reihe auf verschiedene Stimmen auf, die jeweils nur Ausschnitte aus der Reihe bringen. Andererseits zeigt sich in Réti's Begriff der Begriff der ›Konturvariation‹ die Loslösung von einem Konzept der starren Tonhöhen- und Intervallidentität (Konstanz der ›pitch classes‹), das mit der Reihentechnik eng verbunden ist, aber der Beweglichkeit thematischer Beziehungen in Klassik und Romantik nicht gerecht wird.

Daneben verfolgte Réti noch andere neuartige Ideen: Mit Schenker (dem er in der Stringenz des Theorie-Aufbaus allerdings weit unterlegen ist) teilt Réti sowohl die Reduktion von Melodieverläufen auf einzelne Gerüsttöne als auch die Konzeption eines mehrschichtigen Formdenkens, in dem die äußere Gliederung überlagert wird durch ›innere‹ übergreifende Zusammenhänge. Auch in der Analogsetzung von Großform und Detailstruktur gibt es Bezüge. In den von Schenker freigelegten Strukturen gleicht »jedes Detail im Aufbau dem Ganzen, die Struktur ist ›selbstähnlich‹ wie die einer Schneeflocke« (Eybl 1995). Das gilt – in abgeschwächter Form – auch für Réti: Er löste sich von der Vorstellung, thematisch in Beziehung gesetzte Teile müßten hierarchisch äquivalent sein. Demzufolge kann das Kleinste mit dem Größten in Beziehung gesetzt werden, z. B. ein Melodieschritt mit einer Modulation, eine flüchtige Figur mit einer weitläufigen Baßlinie. Eine besondere Rolle kommt dabei den ›thematic patterns‹ zu: Réti versucht nachzuweisen, daß nicht nur dieselben Motive (›prime shapes‹) immer wiederkehren, sondern auch die Strukturmuster, nach denen sie sich zu größeren Gebilden formieren.⁸

Der äußerst bewegliche Themenbegriff bringt per se bereits eine Nähe zum Prozeßdenken mit sich: Der Gedanke thematischer Entwicklung schlägt sich nieder in Vokabeln wie ›accelerate‹, ›expand‹, ›amplify‹, ›contract‹, ›evolve‹, ›resolve‹, ›release‹. Das ist jedoch noch nicht der entscheidende Punkt. Réti begnügt sich nicht mit dem Aufzeigen der ständigen Verwandlung, sondern ist bestrebt, eine Art Logik der Aufeinanderfolge darzustellen, die den Gesamtablauf einer Komposition bestimmt und ihn in ein alle Konflikte und Spannungen auflösendes, zielhaftes Endstadium münden läßt: »... the idea of thematic consistency does not merely bring about affinity between themes but constitutes a continuous process, connecting, indeed, creating the whole of the work«, kulminierend in »structural resolution, transformation conveying ease and liberation«, »pulsating drive to the goal ... denouement«.⁹

Technisch gesprochen konkretisiert sich dies zum einen durch die ›Auflösung‹ von Konflikten, die oft im Thema selbst angelegt sind: z. B. durch die Wandlung vom Dissonanten zum Konsonanten, vom Komplexen zum Einfachen, vom metrisch Unbetonten zum Betonten, durch die Tendenz zum Abgerundeten, Geschlossenen, die Aufhebung von Gegensätzen (›Synthese‹) oder die emotional-expressive Aufhellung, wobei das Endstadium ›victorious‹, aber auch gelegentlich ›ethereal‹ (›überirdisch‹, ›verklärend‹,

7 Bsp.: Beethovens ›Mondscheinsonate‹, op. 27, wo die einleitende Begleitfigur erst zusammengekommen mit dem Thema Beziehungen zur ›prime shape‹ erkennen läßt.

8 Dieser Aspekt steht im Zentrum von Réti's in den 40er Jahren geschriebenen Beethoven-Buch mit Analysen der Appassionata und der Pathétique, vgl. Réti 1967.

9 Siehe Réti 1951, 353f.

»schwebend« sein kann. Zum anderen spielen Prozesse der Intensivierung, Steigerung eine wichtige Rolle, einer Steigerung, die durch das Höherlegen von Melodie-Kammtönen, Intervallausweitung, Themenkombination etc. bewerkstelligt wird.

Über Tschaikowskys Symphonien schrieb Réti: »Unhesitatingly he grasps the most diversified thoughts wherever he can catch them in their ethereal flight, includes them in his work, and lo! They become parts of one logical whole«.¹⁰ Unfreiwillig plaudert dieses Lob die Schwächen von Réti's Methode aus: Allzu leichthin fügen sich die Teilgestalten ins analytische Schema der »prime shapes«, allzu oft selektiert Réti die Töne, die ins Konzept passen, und läßt vom Übrigen, das er nicht »unterbringen« kann, nur die klein gedruckten Noten in seinen Motivtafeln stehen. Problematisch ist auch der Rekurs auf Allerweltsmäßiges wie Dreiklangsbrechung und Sekundgang. Die Analysen provozieren damit immer wieder die Frage, inwieweit rein typologische Vokabeln zur individuellen Substanz eines Werkes zählen können.

Zwar hat Réti den Aufweis von Motivbeziehungen bloß als Vorstufe zur Analyse der übergreifenden Prozesse betrachtet, aus denen sie hervorgehen. Da, wie oben gesagt, die Methode auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruht, tendiert auch seine Methode ins Zeitferne, Statische. Im Grunde hätte zum neuen, flexibel gefaßten Themenkonzept auch gehört, daß sich Grundgestalten vom Ausgangspunkt entfernen oder ihn gar verlassen können. Bei Réti wird alles auf »Identität« eingegeben und so im Grunde ausgeschlossen, daß sich im Formverlauf thematisch völlig Neues herausbilden kann. Umgekehrt wird die Möglichkeit der Angleichung von ursprünglich völlig verschiedenartigen Themen und Motiven im Verlauf des Formprozesses kaum reflektiert. Réti streift sie einmal in seiner Analyse der h-Moll-Rhapsodie von Brahms¹¹, übersieht aber in manchen anderen Fällen eine solche Umdeutung von »Nichtverwandtschaft zu Verwandtschaft«, die ja keineswegs immer von Anfang an »gegeben«, sondern oft der Komposition gleichsam »aufgegeben« ist (wie am Ende des Andantes aus Schumanns Klavierkonzert¹²). Um den neuentdeckten »subkutanen« Beziehungen Geltung zu verschaffen, vernachlässigt Réti die sich ganz manifest an der »Oberfläche« der Musik vollziehenden Prozesse zugunsten »imaginärer«, »verborgener« (z. T. dargestellt als rein hypothetische Rekonstruktion des Schaffensvorganges).¹³

Trotz aller Einwände bleibt vieles von Réti's Ideen erstaunlich stichhaltig. Wenn Réti auch nicht so in die Breite wirkte wie Schenker, so hatte er doch einige bedeutende Nachfolger. Zu erwähnen sind vor allem Hans Keller mit seinen Arbeiten der 50er Jahre¹⁴, Alan Walker (1962), David Epstein (1977) und Walter Frisch (1983). An der Entwicklung von Kriterien zur Unterscheidung zufälliger von signifikanten Beziehungen, die Réti nie aufstellte, hat die amerikanische Analytik immer wieder gearbeitet und ist dabei zum Teil zu allzu beengenden (LaRue 1970), zum Teil zu sehr triftigen Ergebnissen (Meyer 1973, Epstein 1979) gekommen, die auf dem gestaltpsychologischen Konzept der

10 Ebd., 325.

11 Vgl. ebd., 144f.

12 Vgl. ebd., 98ff.

13 Vgl. dazu auch Cook 1987, 89–115.

14 Vgl. Keller 2001.

Salienz (Prägnanz, Deutlichkeit) beruhen. Motivisch-thematische Analyse ohne expliziten oder impliziten (vielfach auch völlig unbewußten) Bezug auf Rétis Denkweisen erscheint heute kaum noch möglich.

Oft beruhen musikalische Prozesse nicht auf thematischem Konnex. Andere Gestaltungsmittel sind dann wichtiger als stofflich-motivische Beziehungen. Rétis Analyse-Modell hinterließ in dieser Hinsicht einen blinden Fleck, der zur Entwicklung alternativer Konzepte führen mußte. Exemplarisch schlägt sich dies in Wallace Berrys (1928–1991) Schrift *Structural Functions in Music* von 1976 nieder.

Wenn Rétis Theorie an Schönberg und die Wiener Schule denken läßt, so Berrys an die postserielle Musik der 60er und 70er Jahre. Nach einem Jahrzehnt hochentwickelter Reihenmanipulationen wandten sich damals die Komponisten Gestaltungsmitteln zu, die nicht mehr durch Rekurs auf zugrunde liegende Invarianzen (Reihenfäden, Grundgestalten, Themen etc.) erklärt werden konnten. Statt auf solche zumeist sehr abstrakten Konstruktionsmittel wird der Betrachter auf die konkrete Klanggestalt der Musik zurückverwiesen: Stimmengewebe, Klangprofil, Dynamik und Impulsgefüge. Es fand also gleichsam die »Ablösung der Struktur durch die Textur«¹⁵ statt. Etwas von der Veränderung im analytischen Vorgehen, die dieser Wandel erfordert, schlägt sich in Berrys Konzeption nieder: Analyse ist nicht mehr Rekonstruktion von zugrunde liegenden Strukturen, die sich auf Konstanten (Reihen, »prime shapes« etc.) und Variationstypen zurückführen lassen; hingegen werden Aspekte wie Dichte, Umfang, Farbe, Lage, Bewegungsart und -richtung zu bedeutungstragenden Instanzen.

Gleichzeitig weist Berrys Strukturtheorie auf Tendenzen der Musiktheorie vom Anfang des 20. Jahrhunderts zurück, nimmt den Impuls der »Energetik« wieder auf. Denn nicht die architektonische Gliederung ist in seinem Musikverständnis ausschlaggebend, sondern prozessuale Aspekte: Wachsen und Abnehmen, Kontrast und Gleichartigkeit, Klangverdichtung und -verdünnung, Kompression, Diffusion. Form wird definiert als stetig verlaufendes Geschehen, als Ergebnis von Prozessen steigender und sinkender Intensität. Das Prozeßdenken der Energetik verbindet sich bei Berry auf geglückte Weise mit den »positivistischen« Trends der amerikanischen Musiktheorie, dem Postulat einer lückenlosen Rückführung analytischer Ergebnisse auf analysierbare Gegebenheiten (Motto: »I want facts, no smoke«). Dazu werden die Entwicklungsprozesse je nach Toneigenschaften getrennt analysiert, die Werke einer »Category-Analysis«¹⁶ unterzogen, wie sie schon in LaRues *Guidelines for Style Analysis* (1970) vorgebildet war. Berry unterscheidet »tonality«, »texture« und »rhythm and meter«. Alle drei Teilgebiete weisen zahlreiche Unterkategorien auf. Die Analyse besteht darin, Veränderungen festzustellen, die sich innerhalb der jeweiligen Tonsatzdimension ereignen und sie dann einer Art Skala von »Nichtveränderung« (stasis, immobility) bis zu maximaler Veränderung (motion, procession) zuzuordnen.

Faktoren steigernder Entwicklung (progressive action) sind, unterschieden nach einzelnen Toneigenschaften:

¹⁵ Vgl. Borio 1993.

¹⁶ Bent 1987, 93ff.

- Harmonik: Entfernung von der Grundtonart, Dissonanzen, Umkehrungen, Chromatik.
- Textur: Größere Anzahl der beteiligten Stimmen, größere interlineare Differenzen, größere Dichte (Anzahl der Stimmen bezogen auf die vertikale Erstreckung eines Tonsatzes), größerer Tonraum. Größeres klangliches Gewicht, abhängig von Höhe, Lautstärke, Schärfe.
- Rhythmik und Metrik: horizontale Inkongruenz, vertikale Inkongruenz (unterschiedliche Dauer) der Einheiten, Inkongruenz zwischen Sinneinheiten und Takt (metrische ›Dissonanz‹), Ereignisdichte (ausdifferenziert nach Dauer der Notenwerte, Anzahl der ›Anschläge‹ pro Zeiteinheit, Abstand von Motiveinsätzen, Dauer der formalen Einheiten). Auftakt-Volltakt-Prozesse und ihre funktional differenzierten Impulsfolgen werden nach dem Vorbild der ›structural downbeats‹ E. T. Cones (1968) auf die Großform übertragen.

Aufgrund von handfesten Kriterien kann im Analysevorgang nun der Grad prozessiver Aktivität bestimmt werden. Auf dem Gebiet der Textur ist sie von der ›density-number‹ abhängig. Sie gibt die Anzahl der in einer gegebenen Situation beteiligten Stimmen wieder. Berry unterscheidet zwischen der Anzahl der notierten und der real unterschiedlich verlaufenden Stimmen. Damit ist der (qualitative) Aspekt der ›interlinear independence‹ oder ›diversity‹ berührt. Den Grad der Übereinstimmung bzw. der Eigenständigkeit von Stimmen macht Berry von unterschiedlich gewichteten Parametern der Stimmen-Relationierung abhängig. In der ungefähren Reihenfolge ihrer Bedeutung sind dies: 1. Rhythmus, 2. Intervallrichtung (›direction of melodic succession‹), 3. Intervall (›linear intervallic content‹), 4. Konsonanzgrad, 5. Instrumentalfarbe (dazu kommt noch die Metrik als Faktor der Selbständigkeit von Einzelstimmen). Eine Textur kann nach dieser Aufstellung zum Beispiel als ›homorhythmic-homointervallic-contradirectional‹ benannt werden, und es wird möglich, jeden mehrstimmigen Satz einer ›scale of interlinear independence‹¹⁷ zuzuordnen, die vom Einfachen bis zum höchst Komplexen reicht, je nachdem, in wie vielen ›Parametern‹ die Einzelstimmen sich unterscheiden.¹⁸

Die Auswertung der auf diese Weise analysierten Prozesse des Komponenten-Geschehens führt zu differenzierten Verlaufskurven, die in allen Größendimensionen eines Werkes wirksam sein können. Eine wichtige Rolle fällt dabei dem Vergleich der Teilprozesse zu: Sie sind oft komplementär, nicht selten aber auch ›kompensatorisch‹ (›compensatory‹¹⁹: ›inkongruent‹, ›entgegengesetzt‹). Damit deutet sich an, daß der übergeordnete Begriff der ›succession‹ (›Aufeinanderfolge‹) noch andere Formen zeitlicher Verknüpfung als die im wesentlichen stetig und einsinnig verlaufenden Vorgänge von ›procession‹ und ›recession‹ umfaßt. Daß Berry sich ganz auf diese beiden Grundvorgänge konzentrierte, mag zum Teil ein Tribut an das Postulat einheitlicher, monolithischer Theoriebildung sein, das in der akademischen Welt Amerikas nun einmal dominiert.

17 193.

18 Vgl. dazu Fuss 1995.

19 Vgl. 232, 377.

Unter den musiktheoretischen Werken der 1980er Jahre leistete Jonathan D. Kramers Buch *The Time of Music* von 1988 einen herausragenden Beitrag zur Entwicklung und Reflexion prozeßorientierter Analyseverfahren. Kramer (1942–2004) war in erster Linie Komponist und nicht Musiktheoretiker, und das mag dazu geführt haben, seine analytischen Konzepte vom Moment des leicht Doktrinären frei zu halten, das Berrys Theorie umgibt – vor allem aber öffnete es den Blick für Verlaufsformen der Musik, die spezifisch für die kompositorische Entwicklung seit etwa 1945 gewesen sind.

Kramer behandelt Berrys Prozeßbegriff als einen Sonderfall: ›Linear time‹, die gekennzeichnet ist durch sequentielle, geradlinig gerichtete, stetige Vorgänge, in denen die Teilereignisse in einem fortlaufenden Kausalverhältnis zueinander stehen. »Temporal continuum created by a succession of events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones.«²⁰ Mustergültig wird mit Berrys Instrumentarium an Beethovens Streichquartett op. 135, 1. Satz, gezeigt, wie verschiedene ›lineare‹ Prozesse solcher Art Schritt für Schritt einem Ziel zustreben, das definiert wird durch den Ausgleich verschiedener Antagonismen (›conflicts‹). »These processes give the movement a sense of forward motion through time.«²¹ Kramer weist auf die kulturelle Bedingtheit dieser Zeitauffassung hin, verortet sie im westlich-europäischen Fortschrittsdenken. Es existieren aber bekanntlich innerhalb, jedoch besonders außerhalb der europäischen Kultur ganz andere Zeitvorstellungen. Kramer umschreibt sie mit dem Begriff ›nonlinear time‹ und definiert sie wie folgt: »Temporal continuum that results from principles permanently governing a section or piece. Not growing or changing, permanence.« (Zu exemplifizieren wäre dieses Prinzip an der isorhythmischen Motette mit ihrer konstanten ›Rasterung‹ des rhythmischen Ablaufs, oder am romantischen Charakterstück mit seinen gleichbleibenden Bewegungsmustern.) Die ›nichtlineare‹ Zeitauffassung ist im 20. Jh. vorherrschend. Es dominieren Werke, die nicht kausal verlaufen, nicht in einem ›harmonischen‹, alle Konflikte auflösenden Ziel enden. »Ernüchtert durch den Fortschritt« tendierten die Komponisten zur Befreiung von der »linearen Verkettung von Ursache und Effekt«.²²

Weitere Verlaufstypen, sozusagen Extremformen der ›nonlinear time‹ sind zum einen die totale Diskontinuität, so etwas wie die ›Momentform‹ Stockhausens, zum anderen ›vertical time‹, die völlige Aufhebung des zeitlichen Fortgangs durch liegende Klänge, Orgelpunkte, repetitive Strukturen, Vermeidung von phrasenartigem Aufbau.²³ Doch auch ›linear time‹ bleibt eine der Leitideen in Neuer Musik. Kramer nimmt einige Ausdifferenzierungen vor, die spezifisch für die Moderne sind:

›Nondirected linearity‹: In der Atonalität erzeugt häufig die Stimmführung, die schrittweise chromatische Bewegung, den Eindruck logisch-prozessualen Fortgangs, ein ›Ziel‹ aber wie in tonalen Prozessen wird nicht erreicht oder bleibt unbestimmt.

›Multiply-directed time‹: Eine Passage kann sich so entwickeln, daß sich mehrere Tendenzen daraus ableiten lassen. Angrenzende Teile mögen in keiner Relation zuein-

20 Kramer 1988, 20.

21 Siehe ebd., 123–136.

22 Ebd., 164.

23 Einen Gegenbegriff zu »vertical time« gibt es bei Kramer nicht.

ander stehen, wie zufällig aufeinanderfolgen, aber gleichwohl mit späteren Ereignissen zusammenhängen, sozusagen als Bruchstücke übergreifender Prozesse. Ein ›multiple continuum‹, in dem sich simultane Verläufe überlagern, wird exemplarisch in Harrison Birtwhistles Selbstkommentar zu seiner Oper *The Mask of Orpheus* (1970–1983) beschrieben: »The events I create move as the planets move in the solar system. They rotate at various speeds. Some move through bigger orbits than others and take longer to return.«²⁴

Der ›gestural time‹ widmet Kramer besondere Aufmerksamkeit. Es gibt tonale ›Zeitgesten‹ (Vorbereitung, Beginn, Ende, Höhepunkt, Übergang), die in tonaler Musik durch klar ausgeprägte Konventionen melodisch-rhythmischer Profile herausgebildet sind. In bestimmten Zusammenhängen können diese Gesten losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion eingesetzt werden: Ein Schluß kann am Anfang stehen, eine Klimax von Vorbereitung und Ziel losgelöst einsetzen (die dann später oder früher oder in vertauschter Reihenfolge auftreten können). »Coming into agreement of gesture and function« dient dann oft als Lösungspunkt musikalischer Prozesse.

Einen weiteren wichtigen Nachfolger fand Wallace Berry in Christopher Hasty, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Harvard University. In seinem ambitionierten Werk *Meter as Rhythm* von 1997 nähert er sich dem Thema ›Metrum und Rhythmus‹ unter den Aspekten des Zeitverlaufs und des Prozeßcharakters. Schon Berry hatte das Metrum als mobile, sich verändernde Größe angesehen. »Meter is that aspect of structure articulated as accent-delineated groupings within attack (event) sequence, and the proportional interrelations of such groups at all levels.«²⁵ An dieser Metrumdefinition fällt sofort auf, daß sie losgelöst ist von der Äquidistanz der Betonungen. Musik bewegt sich nach Berrys Ansicht in einem Kontinuum zwischen völlig unregelmäßigen und völlig gleichmäßigen Betonungsabständen, und die Äquidistanz der Betonungen, die der herkömmlichen Metrumdefinition zugrunde liegt, ist lediglich ein Sonderfall. (»Meter may be symmetrically ordered, asymmetrically ordered, or ambiguous in its ordering.«²⁶)

Der herkömmlichen Auffassung widerspricht dies völlig, denn das Metrum gilt als konstante Größe, als invariante und prädestinierte Folie für den Rhythmus, die Größe, die für Variabilität sorgt. Diesen Gegensatz vermag Hasty nicht zu akzeptieren: Das Metrum ist eine viel zu wichtige Komponente der Musik, um auf ›Zählen‹ reduziert zu werden; im Alltagsverständnis ist Rhythmus immer mit einem Gefühl von Regelmäßigkeit verbunden, ohne daß man dieses auch nur im geringsten mit mechanischem Zählen in Verbindung bringen würde. Im Gegenteil: Metrum, die Wiederkehr gleicher Einheiten (sie ist nicht identisch mit starrer Fixiertheit der Einheiten), erscheint am direktesten mit Zeitlichkeit, Vorgänglichkeit verbunden, kann als die Hauptursache von ›drive‹, Bewegung, Fortschreiten, dem temporalen, dynamischen Wesen der Musik gelten. Wie kann man einen Metrumbegriff fassen, der dem Rechnung trägt?

Die Antwort liegt in der Loslösung des Metrum-Begriffs von der Vorstellung eines fixierten, von vornherein festgelegten ›Gitternetzes‹. Ein bestimmtes Metrum wird nach

24 Kramer 1988, 49.

25 Berry 1976, 318.

26 Ebd.

Hastys neuartigem Verständnis erst im sinnstiftenden Hörakt aus den konkreten musikalischen Ereignissen generiert. Hasty legt seiner Theorie eine minutiöse phänomenologische Analyse der Zeitwahrnehmung von Musik zugrunde. In einer Art ›eidetischer Reduktion‹ nach dem Vorbild Husserls werden alle präexistenten Ordnungen, Vorstellungen und Gewohnheiten ausgeklammert, wird alles Wissen um stilistische Konventionen, herkömmliche Theorien und Traditionen über Bord geworfen. Es bleibt nichts übrig außer den ›nackten‹ Phänomenen, die im Wahrnehmungsakt gegeben sind, also der Klang mit seinen Konstituenten Anfang, Dauer und Ende, die pure Sukzession, das Beharrungsvermögen der vom Gedächtnis aufgenommenen Daten, und – entscheidend – die anthropologisch verankerte Neigung, aus ihnen Rückschlüsse auf den weiteren Verlauf zu ziehen, d. h. gedanklich eine Entwicklung vorwegzunehmen, in der das Gehörte *reproduziert* wird. In nichts anderem als solchen ›projektiven Feldern‹ besteht das Gefühl der Regelmäßigkeit, das herkömmlicherweise dem abstrakt vorgeordneten Metrum zugeschrieben wird.

Indem ein Tonereignis eintritt, sich in der Zeit ausdehnt, entsteht dieses ›projective potential‹. Sobald das Tonereignis (eine einzelne Tondauer, aber auch ein Rhythmus oder eine Phrase) durch einen Neueinsatz oder eine Pause beendet wird, bildet sich (solange die Dauer nicht zu kurz oder zu lang ist, d. h. im Gedächtnis exakt reproduziert werden kann) eine konkrete Erwartung hinsichtlich des weiteren Verlaufs. Diese ›Projektion‹ ist allerdings nur ›potentiell‹, kann bestätigt werden oder auch nicht. (Hasty deutet dies mit Paaren von Pfeilbögen unter dem Notensystem an, von denen der erste durchgezogen, der zweite gestrichelt ist.) Das ›throwing forth‹ des wahrgenommenen Rhythmus geschieht also nicht automatisch, wird immer wieder durch die neu eintretenden Tonereignisse umgedeutet und revidiert.

Dadurch ereignet sich die ständige Modifikation des Metrums, die Hasty meint, wenn er von »meter as rhythm« spricht. ›Variabel‹ am Metrum sind folgende Eigenschaften:

- Der Grad der Bestimmtheit (›determinate‹ / ›indeterminate‹ / ›ambiguous projection‹), sowohl bezogen auf die Deutlichkeit des Repetitionsmusters als auch auf die der Taktfunktionen (›Vorbereitung‹, ›Beginn‹, ›Fortsetzung‹; diese Begriffe, die den strukturellen Stellenwert von Tönen betreffen, ersetzen die alte Betonungshierarchie ›Auftakt‹, ›Volltakt‹, ›Abtakt‹, die Hasty als zu punktuell empfindet, aber auch durch die Akzentzeichen impliziert, die er über die Notensysteme setzt). Der Umfang der Einheiten (es kommt zu ›compression‹ oder ›enlargement‹, zum Wechsel zwischen geraden und ungeraden Taktarten).
- Die Verlagerung der Schwerpunkte (›dominant beginnings‹)
- Die Grade von ›interruptiveness‹ (›Kontinuität‹, ›Diskontinuität‹).
- Der Grad und die Art der Veränderung (allmählich: acceleration/ritardando, plötzlich: Bruch).
- Der Grad der Abgeschlossenheit (inwieweit wird eine Fortsetzung impliziert? »Closure or openness?«).

Die damit gewonnene Mobilität des Taktprinzips verbindet Hasty mit Wertvorstellungen und Leitbildern, die an lebensphilosophische Denkmodelle vom Beginn des vorigen Jahrhunderts erinnern. In der folgenden Tabelle wird der Versuch unternommen, diese Leitbilder herauszuarbeiten. Die Aufstellung ist antithetisch: Die Attribute von Hastys Metrumbegriff stehen in der rechten Spalte, Merkmale jenes Metrumbegriffs, von dem er sich distanziert, in der linken Spalte. Es wäre mühelos möglich, Ähnlichkeiten zwischen Hastys Dichotomien und Henri Bergsons Gegenüberstellung von Erlebniszeit (»Temps durée«) und verräumlichter, objektiv-physikalischer Zeit (»Temps espace«) nachzuweisen.²⁷

Räumlich	Zeitlich
Verharrend	Werdend
Statisch	Dynamisch
Starr	Mobil, fließend, in Bewegung
Bestimmt durch Proportionen	Bestimmt durch den Zeitverlauf
Invariant, gleichförmig	Variabel
Produkt (Bergson: »Fait accompli«)	Prozeß (Bergson: »Fait accomplissant«)
Durch quantitativ bestimmbare Dauern geprägt	Durch Bewegung, Energie und Spannung geprägt
»Grid« (Gitterwerk), »Scaffolding« (Gerüst)	Fluß
»Container of events«	»The event itself«
Visualisierbar	Hörbar

Tabelle 1: Prinzip des Werdens

Genau festgelegt, vorherbestimmt	Nicht festgelegt, unvorhersehbar
Vorgeformt	»Emerging« (im Verlauf stets Neues hervorbringend), kreativ, erfinderisch, spontan
Einzelfall stets generalisierbar	Ungewöhnlich, neuartig, individuell
Regulär	Irregulär
»Lawful« (gesetzmäßig)	Frei, ungebunden

Tabelle 2: Prinzip des Indeterminierten

27 Hastys wichtigster Gewährsmann ist allerdings nicht Bergson, sondern der englische Philosoph Alfred N. Whitehead (1862–1947), dessen Werk *Process and Reality* (1929) mehrfach zitiert wird.

›Dull‹ (schwunglos, dumpf), ›inert‹ (träge, untätig, inaktiv, stagnierend), passiv, mechanisch	Intensiv,›urgent‹ (drängend, nachdrücklich, agil, aktive Haltung fordernd), ›energetic (energiegeladen)
Muster	Geste
Ausdrucksmäßig neutral	›Expressive or compelling‹, bewegend, emotional bezwingend oder mitreißend

Tabelle 3: Prinzip der Expressivität und Intensität

Abstrakt	Konkret
Intellekt	Erlebnis
Objektiv	Subjektiv
Auf Einzelnes gerichtet	Auf Ganzheitliches gerichtet
Quantitativ meßbar	Qualitativ ›föhlbar‹

Tabelle 4: Prinzip der Subjektivität

Diskontinuierlich, aus Einzelementen bestehend, durch Zäsuren bestimmt	Kontinuierlich
Durch dimensionslose Punkte, Zäsuren und separierbare Segmente bestimmt	Durch musikalische Vorgänge bestimmt, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stets zusammenwirken
Homogen, paradoxerweise bewirkt durch die völlige Diskretheit, Getrenntheit und Separierung der Zeitmomente, die Zeit ist ›teilbar‹ (in Sekunden, Dauern, Schläge etc.)	Inhomogen, paradoxerweise bewirkt durch den kontinuierlichen Zusammenhang benachbarter Zeitpunkte, der dazu föhrt, daß sich die Gegenwart stets unter dem Einfluß des Vergangenen wandelt

Tabelle 5: Prinzip des Ungeteilten

In zahlreichen Einzelanalysen sucht Hasty nachzuweisen, daß die Homogenität des Metrums bloße Täuschung durch Taktbild und Taktvorschrift ist. ›Metrical Particularity‹, d. h. Einzigartigkeit, Individualität, herrscht sogar dort, wo im Notenbild identische oder ähnliche Taktbilder vorhanden sind, wie in den beiden Anfängen der Courantes aus J.S. Bachs Cellosuiten in C-Dur und Es-Dur.²⁸ Unter dem Einfluß anderer Tonparameter gestaltet sich das Geschehen beidemale ganz verschieden: In der C-Dur-Suite kommt es zu einem »komplexen Muster mit Harmonie- und Konturwechseln«, in der Es-Dur-Suite

28 Hasty 1997, 159–162.

zu einer »fließenden, ununterbrochenen Geste«. In vielen Einzelbeispielen wandelt sich je nach Betrachtungsweise die metrische Analyse. Damit radikalisiert sich der Prozeßgedanke: Die Struktur ist nichts Festes, Bleibendes mehr, sondern verändert sich je nach Hör- und Spielperspektive. Jede Aufführung, jeder Hörakt vermag Neues zu generieren.

Es versteht sich fast von selbst, daß Hastys Methode besonders in Werken, in denen das Metrum noch nicht oder nicht mehr so »geronnen« ist wie in der klassisch-romantischen Hauptströmung, mobile metrische Prozesse aufzeigen kann. (Hasty analysiert Werke von Schütz und Monteverdi auf der einen, Webern, Babbitt und Elliot Carter auf der anderen Seite.) In den Bestrebungen von Komponisten nach 1945, das Metrum ganz abzuschaffen und einen Zustand von Zeitlosigkeit herzustellen, erblickt er eine Verfallsform, da sie zu lähmender Statik führt, »novelty, spontaneity, mobility« ausschaltet und Musik als Prozeß negiert.

Hastys Buch steht – trotz aller Singularität seines Ansatzes – nicht isoliert da in der gegenwärtigen amerikanischen Musiktheorie. Insbesondere zwei Tendenzen sprechen dafür, daß das Buch »im Trend« liegt: Der zunehmende Einfluß der Kognitionswissenschaft und das Aufblühen der Performance-Forschung seit ca. 1980. Letztere versuchte seitdem in zahlreichen Studien, die traditionelle am Notentext der Partitur orientierte Ausrichtung von Musikwissenschaft und -theorie durch den Blick auf die »performative« Dimension der Musik zu erweitern. Im Vortrag kennt die Musik aber kein »Sein«, keinen geronnenen »Zustand«, nur Entstehen, Werden, sie wird durch Prozeß, Bewegung, Spannung geprägt. Nicht die im Notentext festgelegte Komposition, sondern die mit der Zeit fortschreitende, an die Sukzession von Einzelmomenten gebundene Aufführung ist es, in der das Werk Existenz besitzt.

Eine weitere wichtige Rolle spielte die Entfaltung der Kognitionswissenschaft in den 90er Jahren. Es hatte u. a. zur Folge, daß Musikstrukturen zunehmend unter dem Blickwinkel mentaler Repräsentation und Kognition betrachtet werden. Die Informationsverarbeitung beim Aufnehmen von Musikwerken verläuft aber in der Zeit, ist prozeßgebunden. Eine »kognitivistische« Musiktheorie muß daher Musik als Medium betrachten, dessen Sinn unvermeidlich mit der Sukzession von Teilgestalten verbunden ist. Die Fokussierung auf zeitliche Aspekte ist dabei nicht nur ein Tribut an die begrenzte Perspektive des »nichtmusikologischen« Hörens, sondern unauflöslich mit dem Wesen des Phänomens Musik verbunden. Auch in einem Werkganzen, daß sich am Ende des Apperzeptionsvorgangs sukzessiv herausbildet und in imaginärer Gleichzeitigkeit erschaut werden mag, ist der zeitliche Aspekt nicht völlig aufgehoben.

Literatur

- Bent, Ian / William Drabkin (1987), *Analysis* (The New Grove Handbooks in Music), London: Macmillan, ²1988.
- Berry, Wallace (1976), *Structural Functions in Music*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Borio, Gianmario (1993), *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Laaber: Laaber.
- Cone, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York: W. W. Norton.
- Cook, Nicholas (1987), *A Guide to Musical Analysis*, London: Dent.
- Epstein, David (1979), *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode – Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Schneider.
- Frisch, Walter (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation* (California Studies in 19th Century Music 2), Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Fuss, Hans-Ulrich (1995), »Zur jüngeren Entwicklung der musikalischen Analyse in den USA«, in: *Theorie der Musik. Analyse und Deutung* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 13), hg. von Peter Petersen u. a., Laaber: Laaber, 29–122.
- Hasty, Christopher (1997), *Meter as Rhythm*, New York und Oxford: Oxford University Press.
- Keller, Hans (2001), *Functional Analysis. The Unity of Contrasting Themes. Complete Edition of the Analytical Scores / Funktionsanalyse: Die Einheit kontrastierender Themen. Gesamtausgabe der analytischen Partituren* (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 5), in Zusammenarbeit mit Susan Bradshaw u. a. hg. von Gerold W. Gruber, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kramer, Jonathan D. (1988), *The Time of Music: New Meanings, new Temporalities, new Listening Strategies*, New York: Schirmer.
- LaRue, Jan (1970), *Guidelines for Style Analysis*, New York: W. W. Norton, ²1992.
- Meyer, Leonard B. (1973). *Explaining Music. Essays and Explorations*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Redmann, Bernd (2002), *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse* (Schriftenreihe zur musikalischen Hermeneutik 9), Laaber: Laaber.
- Réti, Rudolph (1951), *The Thematic Process in Music*, New York: Macmillan, ²1978.
- (1967), *Thematic Patterns in Beethoven Sonatas*, London: Faber.
- Schönberg, Arnold (1933/47), »Brahms the Progressive«, in: *Style and Idea*, hg. von Leonard Stein, London: Faber, 398–441 [1. Fassungs: »Brahms der Fortschrittliche« (1933)]
- Walker, Alan (1962), *A Study in Musical Analysis*, London: Barrie and Rockliff.
- Wörner, Karl Heinz (1969), *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 18), Regensburg: Bosse.

Nordamerikanische Musiktheorie und ihre Institutionen

Sigrun Heinzelmann

Die Entwicklung der Faches Musiktheorie in den USA und Kanada ist eng verbunden mit der Spezifik seiner institutionellen Einbindung. Im ersten Teil des dreiteiligen Textes werden die unterschiedlichen Klassifikationen und Zielsetzungen der nordamerikanischen Universitäten, Colleges und Konservatorien dargestellt, die das Fach Musiktheorie anbieten. Der zweite Teil zu Fragen der Lehre beleuchtet die Rolle des Theorieunterrichts im Musikcurriculum, die entsprechenden Unterrichtsinhalte sowie Spezialisierungen der wichtigsten nordamerikanischen Ph.D.-Studiengänge. Abschließend wird das Berufsbild des Musiktheoretikers bzw. der Musiktheoretikerin im Hinblick auf die Aspekte der Professionalisierung, des Lehrpensums, der Forschung und des kollegialen Austausches diskutiert. Ein Anhang informiert über professionelle Musiktheorieorganisationen und Studienabschlüsse.

Innovationskraft und Produktivität, Professionalität und Pluralität nordamerikanischer Musiktheorie verdanken sich wesentlich ihrem akademischen Status und damit ihrer Einbettung in das amerikanische Universitätssystem.¹ Die konkreten Verhältnisse, die sich hinter der Formulierung ›akademischer Status‹ verbergen, sind in Europa freilich keineswegs allgemein bekannt. Im folgenden soll daher ein Überblick über die Struktur der fachrelevanten Institutionen, die Besonderheiten der musiktheoretischen Ausbildung und das Berufsbild des Musiktheoretikers in Nordamerika versucht werden.

1. Institutionen

Verschiedene Institutionstypen setzen verschiedene Schwerpunkte. Während Konservatorien im allgemeinen den Instrumentalunterricht in den Mittelpunkt rücken, legen Universitäten und Colleges größeren Wert auf die akademische Ausbildung.² Colleges bieten hauptsächlich Bachelor- und (in geringerer Anzahl) Masterabschlüsse an, wäh-

1 Zur Kritik der Anwendung des Begriffs des Universitätssystems auf nordamerikanische Verhältnisse siehe Wolff 2002, 52.

2 In der Regel bedeutet dies höhere Anforderungen in den Bereichen Musikgeschichte, Musiktheorie, Pädagogik und im Bereich allgemeiner wissenschaftlicher Qualifikationen.

rend der Dokortitel (Ph.D.) nur an Universitäten erworben werden kann. Entsprechend unterscheiden sich die Pflichten eines Musiktheoretikers an einer Universität von denen seines Kollegen an einem College oder einem Konservatorium.

Die Standardisierung aller Musikstudien-Programme und Curricula ist Aufgabe der National Association of Schools of Music (NASM). Die Mitgliedschaft in der NASM ist ein Gütesiegel, das sich für die betreffende Institution fachlich, rechtlich und finanziell auswirkt.³ Verliehen wird sie nach Abschluß eines Akkreditierungsverfahrens. Akkreditierte, ›degree-granting institutions‹ werden von der Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching in folgende Rubriken eingeteilt:⁴

1. *Doctorate Granting Institutions*

I: Doctoral / Research Universities – Extensive: Universitäten mit breitem Fächerangebot für Bachelor Studies, Schwerpunkt auf Graduate Studies und Vergabe von mindestens 50 Dokortiteln pro Jahr in mindestens 15 verschiedenen Disziplinen.

II: Doctoral / Research Universities – Intensive: Vergabe von mindestens zehn Dokortiteln pro Jahr in mindestens drei verschiedenen Disziplinen oder von 20 Dokortiteln insgesamt.

2. *Masters Colleges und Universities*

I: Institutionen mit breitem Fächerangebot für Bachelor Studies, Schwerpunkt auf Graduate Studies und Vergabe von mindestens 40 Mastertiteln pro Jahr in mindestens drei verschiedenen Disziplinen.

II: Institutionen mit breitem Fächerangebot für Bachelor Studies, Schwerpunkt auf Graduate Studies und Vergabe von mindestens 20 Mastertiteln pro Jahr.

3. *Baccalaureate Colleges* werden in drei Kategorien eingeteilt. Als Arbeitgeber für Musiktheoretiker(innen) kommt dabei meist nur die erste Kategorie der Liberal Arts Colleges in Frage.

4. Für Musiktheoretiker(innen) von Interesse ist des weiteren noch die Kategorie der *Schools of Art, Music, and Design*. Sie beinhaltet spezialisierte Institutionen, die Bachelor-, Master- oder Promotionsstudiengänge anbieten, mit der Mehrheit der Abschlüsse im Fachbereich ihrer Spezialisierung. Schools of Music können als unabhängige Privatschulen existieren wie die Juilliard School of Music oder aber in eine Universität eingliedert sein wie die Jacobs School of Music, die der University of Indiana Bloomington angehört, oder die Eastman School of Music, die Teil der University of Rochester ist. Im ersten Fall ähnelt die Schwerpunktsetzung der eines Konservatoriums. Im zweiten Fall spielen durch die Anbindung an eine Universität akademische Fächer eine größere Rolle. Im Unterschied zu Departments of Music handelt es sich bei diesen Schools of Music jedoch um verhältnismäßig unabhängige Verwaltungseinheiten mit eigenem Dekan oder Direktor und daher größerer Entscheidungsfreiheit.

3 So sind z. B. Banken eher bereit, für eine akkreditierte Institution einen Studienkredit zu gewährleisten.

4 Die Carnegie Classification of Institutions of Higher Education (The Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching, 2001) kann auf der Internetseite der Carnegie Foundation eingesehen werden: www.carnegiefoundation.org/classification/.

Weitere Faktoren, die den Charakter einer Anstellung in Musiktheorie beeinflussen, sind der individuelle Schwerpunkt der Institution, ihre Größe, geographische Lage und finanzielle Ausstattung sowie die Anzahl der Studierenden und die Zusammensetzung der Studentenschaft. Da die geographische Ausdehnung und die Geschichte der USA extreme klimatische, soziale und politische Unterschiede zur Folge haben, spielen diese Faktoren bei der Arbeitssuche und Bewerbung eine nicht unerhebliche Rolle.

2. Lehre

Musiktheorieunterricht an akademischen Einrichtungen in den Vereinigten Staaten hat grundsätzlich zwei Aufgabenbereiche. Der erste, oft als ›service component‹ des Faches bezeichnet, steht im Dienste der soliden Ausbildung aller Musikstudierenden, unabhängig von deren Hauptfach. Der zweite Aufgabenbereich umfaßt Unterrichtsangebote, die in erster Linie auf Studierende mit Schwerpunkt oder Hauptfach Musiktheorie ausgerichtet sind, daneben aber auch von anderen Studenten (ggf. in Absprache mit dem Professor) belegt werden können.

Da die fachliche Vertiefung notgedrungen mit einer Spezialisierung (sowohl der Fakultät als auch der Studierenden) einhergeht, werden die inhaltlichen Unterschiede zwischen den Unterrichtsangeboten der verschiedenen Schulen in der Regel um so größer, je fortgeschrittener das Studium und der angestrebte Abschluß sind. Gute Master- und Promotionsstudiengänge allerdings gewährleisten durch eine anspruchsvolle Abschlußprüfung⁵ ein hohes Maß an umfassender Fachkenntnis. An vielen Schulen muß diese Prüfung erfolgreich abgelegt worden sein⁶, bevor die Arbeit an der Thesis oder Dissertation beginnen kann.

*Musiktheorie als Pflichtfach (theory core curriculum)*⁷

Sowohl im Bachelor- als auch im Masterstudium wird eine bestimmte Anzahl von Theoriekursen von allen Studierenden gemeinsam besucht. Im Bachelor-Studium sind dies in der Regel Pflichtveranstaltungen, die in einer bestimmten Reihenfolge belegt und Schritt für Schritt erfolgreich bestanden werden müssen. Theorie und Gehörbildung werden separat oder in integrierter Form gelehrt. Das für alle Studierenden obligatorische Theoriepensum dauert in der Regel zwei Jahre. An den meisten Institutionen ist eine solche Klasse drei credits wert; dies entspricht drei Semesterwochenstunden von meist 50 Minuten. Das Curriculum beginnt mit den sogenannten ›rudiments‹ – Grundkenntnissen in allge-

5 Die sogenannten ›Comprehensive Exams‹ werden schriftlich und / oder mündlich abgelegt.

6 Mit bestandener Prüfung erfolgt im Ph.D.-Studium das sogenannte Advance to Candidacy, der oder die Doktorand(in) darf sich als Ph.D.-Candidate bezeichnen.

7 Die Angaben in den folgenden Abschnitten beruhen auf den Ergebnissen einer Umfrage des Advisory Committee on Music Theory der College Music Society (CMS) von 2000. Siehe www.music.org/pdf/specs/survey5.pdf.

meiner Musiklehre.⁸ An Schenker-inspirierten Hochschulen werden im ersten Semester oft auch die Grundzüge der Fuxschen Gattungen unterrichtet.⁹ Das zweite Semester hat die sogenannte diatonische Harmonik zum Inhalt, Studierende lernen die Prinzipien des vierstimmigen Satzes. Das dritte Semester erweitert das harmonische Repertoire mit chromatischen Harmonien und Funktionen, das vierte stellt atonale Prinzipien vor. Formenlehre ist meist ein Bestandteil dieser Abfolge und wird im Zusammenhang mit den entsprechenden harmonischen Prinzipien unterrichtet, kann aber auch als separater Kurs angeboten werden. Parallel zu dieser Theoriesequenz wird eine Gehörbildungssequenz unterrichtet, deren Inhalte mehr oder weniger denen der Theoriesequenz folgen.¹⁰ Die Gehörbildungskomponente zählt an den meisten Institutionen zwei credits.¹¹ Ein drittes Element der theoretischen Grundausbildung ist die klavierpraktische Darstellung von Inhalten der Harmonielehre, die sogenannte ›keyboard harmony‹.

Nach Abschluß der Theorie- und der Gehörbildungssequenz besteht an manchen Instituten die Möglichkeit, Analyseklassen zu belegen. Oft erhalten interessierte undergraduate students auch die Erlaubnis, an anspruchsvolleren Klassen oder Seminaren teilzunehmen.

Im Master- und Promotionsstudium müssen Studierende jedes Hauptfachs ein Minimum an credits für Musiktheorie und Musikgeschichte ablegen; den NASM-Empfehlungen zufolge soll der aus Musikgeschichte, Musiktheorie und Instrumentalpraxis bestehende core curriculum bei einem allgemeinen Masterabschluß ein Drittel des Studieninhaltes ausmachen. Die entsprechenden Veranstaltungen können die Studierenden je nach Größe und Qualität des Musik-Lehrangebots aus einem mehr oder weniger breiten Angebot auswählen. Das zweite Drittel ist anderen Musikfächern, das dritte frei wählbaren Kursen gewidmet. Für hauptfachspezifische Masters-Abschlüsse empfiehlt die NASM, ein Drittel der belegten Kurse für das Hauptfach zu reservieren.

Musiktheorie als Hauptfach

Innerhalb der höheren Musikausbildung in Nordamerika wird zwischen der praxis-orientierten Ausbildung zum professionellen Musiker und der akademisch orientierten Ausbildung zum Musikwissenschaftler unterschieden. Zum einen prägt diese Unterscheidung wie gesagt die Institutionstypen: An Konservatorien und Schools of Music steht der erste

- 8 Dies ist insofern notwendig, als viele amerikanische Musikstudenten vom Hintergrund der sogenannten ›marching bands‹ kommen und im Vergleich zu europäischen Studenten nur minimale Grundkenntnisse aufweisen. In Aufnahmeprüfungen ist das Können auf dem Instrument ausschlaggebend; Tests in ›rudiments‹ und Gehörbildung sind, falls sie überhaupt durchgeführt werden, nur diagnostischer Art.
- 9 Wie Schenkersche Inhalte in das Grundstudium (Undergraduate Curriculum) inkorporiert werden können, beschreibt John Rothgeb's Artikel »Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum«, *Music Theory Spectrum* 3 (1981), 142149.
- 10 Manche Hochschulen trennen Blattsingen und Notendiktat, manche unterrichten beides im selben Kurs.
- 11 Daraus ließe sich schließen, daß sich die Gehörbildungskurse zweimal pro Woche treffen. An meiner eigenen Institution (University of Massachusetts) zählt Gehörbildung zwar nur ein credit pro Semester, die Studenten haben aber drei oder fünf Wochenstunden Gehörbildung (je nachdem, in welche Leistungsgruppe sie zu Studienbeginn eingestuft werden).

Bereich im Vordergrund, an Universitäten der zweite. Zum anderen macht sich diese Unterscheidung aber auch in verschiedenen Typen von Promotionsabschlüssen bemerkbar. Verwirrend für Außenstehende ist dabei, daß die Typen der Promotionsabschlüsse nur zum Teil vom Typus der Institution¹² abhängen. Das NASM-Handbuch unterscheidet zwei Grundtypen von Abschlüssen, den wissenschaftlich orientierten Ph.D. (Doctor of Philosophy) und den praxis-orientierten DMA (Doctor of Musical Arts) bzw. DME (Doctor of Music Education).¹³ Varianten beider Typen sind möglich, aber eher selten.

Während der Ph.D. nur von Universitäten angeboten wird, kann der DMA sowohl an Konservatorien oder Schools of Music als auch an Universitäten erworben werden. DMA-Abschlüsse sind typisch für sogenannte Performance Degrees (am ehesten vergleichbar mit der Konzertausbildung oder dem Solistenexamen, jedoch mit höheren akademischen Anforderungen), in manchen Fällen auch Music Education (vergleichbar mit Schulmusik) und Komposition. Ph.D.-Abschlüsse sind typische Titel für Musiktheorie und Musikwissenschaft, in manchen Fällen auch für Music Education und Komposition. Am Graduate Center der City University of New York (CUNY) können Studierende des Hauptfachs Komposition sogar zwischen einem eher praxisorientierten DMA- und einem akademisch orientierten Ph.D.-Studiengang wählen.

Im folgenden soll nur vom Promotionsstudium im Fach Musiktheorie die Rede sein. Da es sich beim Ph.D. um den höchstmöglichen musiktheoretischen Abschluß handelt, kann dieser Fokus einen guten Einblick in die wichtigsten Studieninhalte vermitteln; zudem läßt sich vieles hier Erwähnte auch auf Masters-Studiengänge übertragen. Da zur Zeit keine veröffentlichten Daten zu den verschiedenen Graduate Programs vorliegen, basieren meine Ausführungen auf Beispielen einiger bekannter Ph.D.-Programme.¹⁴

An den meisten betrachteten Institutionen sind Pflichtkurse in Tonal Analysis oder Schenkerian Analysis (1–3 Semester), historischer Musiktheorie (1–3 Semester) und Post-Tonal Analysis (1–2 Semester) üblich. Weitere Studienbereiche sind Rhythmik und Metrik, Motivik und Form, Transformationstheorie, Neo-Riemannian Theory, Pädagogik der Musiktheorie und Analyse chromatischer Musik. Auch Kurse in Kontrapunkt, Komposition, Orchestrierung, Formenlehre sowie Techniken musikwissenschaftlichen Arbeitens werden verlangt, sofern sie nicht schon im Masterstudium absolviert wurden. Darüber hinaus können oder müssen spezialisierte Seminare mit Titeln wie »Current Developments in Music Theory«, »Music of the 1950s and 60s«, »Perception and Cognition« oder »Atonal Voice Leading« belegt werden. Zur Förderung breiterer Fachkenntnisse haben Doktorand(inn)en mit Hauptfach Musiktheorie auch ein Minimum an Kursen oder Seminaren in Musikgeschichte / Historischer Musikwissenschaft und Vergleichender Musikwissenschaft zu absolvieren, wobei die Musikgeschichtsklassen in der Regel mindestens zwei verschiedene Epochen abdecken müssen. Die meisten Ph.D.-Programme verlangen Kenntnisse in mindestens zweien der Fremdsprachen Deutsch, Französisch,

12 Siehe den folgenden Abschnitt.

13 Die entsprechenden Abschnitte des NASM-Handbuches sind im Anhang wiedergegeben.

14 Die Informationen beruhen auf den über Internetseiten erhältlichen Curricula und Studienrichtlinien der folgenden Institutionen: Harvard, Yale, University of Chicago, The City University of New York Graduate Center, Indiana University und Eastman School of Music.

Italienisch oder Latein. Viele Ph.D.-Programme führen außerdem sogenannte ›musicianship exams‹ durch, in denen Doktoranden Fertigkeiten wie Choralatz, Transposition, Blatt- und Partiturspiel, Generalbaßspiel und die praktische Ausführung gängiger Harmoniefortschreitungen demonstrieren müssen.

Das Promotionsstudium der Musiktheorie, das mit dem geisteswissenschaftlichen Ph.D. (Doctor of Philosophy) abgeschlossen wird, kann nur an sogenannten Research Universities absolviert werden. Das Niveau dieser Ausbildung ist von Institution zu Institution sehr unterschiedlich; allgemein besteht jedoch Konsens über die besten Ph.D.-Studiengänge in Nordamerika.¹⁵ Da das Ansehen eines Dokortitels vom Ruf des Instituts abhängt, in dem er erworben wurde, bemühen sich angehende Doktoranden um einen Studienplatz an den besten Universitäten. Aufgrund hoher Studiengebühren spielen auch finanzielle Aspekte (die Höhe, Dauer und Verfügbarkeit von Stipendien, Scholarships und Assistantships) eine große Rolle und führen zu einer zweigleisigen Konkurrenzsituation: Einerseits bemühen sich die Studienbewerber(innen) um höchstmögliche finanzielle Unterstützung an einer der Universitäten ihrer Wahl, andererseits konkurrieren die angesehensten Institute um die besten Studenten – von deren erfolgreicher Karriere ja dann wieder der Ruf des jeweiligen Instituts profitiert. Ein nicht zu unterschätzendes Auswahlkriterium ist der fachliche Schwerpunkt des jeweiligen Ph.D.-Studiengangs. Eine erfolgreiche Bewerbung setzt die Kenntnis der Spezialgebiete der Fakultät und der Stärken des Instituts voraus. Die für die Aufnahme verantwortlichen Professoren bemühen sich ihrerseits, im persönlichen Gespräch ein Bild der individuellen Interessen des Bewerbers zu gewinnen.

Das CMS Directory of Music Faculties enthält derzeit¹⁶ 44 Masterstudiengänge im Fach Musiktheorie in den USA, drei in Kanada, 37 Ph.D.-Studiengänge in den USA und zwei in Kanada.¹⁷ Im folgenden soll der fachliche Schwerpunkt einiger zufällig ausgewählter Ph.D.-Programme genauer umrissen werden. Zunächst zu den Institutionen der sogenannten Ivy-League.¹⁸ Harvard ist für seinen Elitestatus¹⁹ und für seine enge Verknüpfung von historischer Musikwissenschaft und Musiktheorie bekannt. Yale legt großen Wert auf

15 Eine kritische Diskussion der Theoriestudiengänge vom Jahre 1995 (als Excel-Datei [sthmus.xls] zum Download bereitgestellt) findet sich auf David Fentons Webseite: http://www.bway.net/~dfenton/nrc_report/nrcintro.html.

16 2004–5, die Daten wurden vermutlich 2003 erhoben.

17 Eine nach Staaten unterteilte Tabelle der Musiktheorie-Studiengänge befindet sich im Anhang; für ihre Zusammenstellung nach den CMS Daten bedanke ich mich bei Sarah Kuzmak, Ph.D.-Studentin in Musiktheorie an der University of Massachusetts, Amherst.

18 Der in den 30er Jahren von einem Sportreporter erfundene Begriff ›Ivy League‹ wurde 1954 zum Namen einer College-Football-Liga von acht im Nordosten der USA gelegenen Eliteuniversitäten. Diese acht altehrwürdigen bildlich: von Efeu (ivy) überwachsenen Universitäten haben bis heute ihren ausgezeichneten Ruf beibehalten. Es handelt sich um die Brown University (Providence, Rhode Island), Columbia University (New York City), Cornell University (New York State), Dartmouth College (New Hampshire), Harvard University (Boston, Massachusetts), University of Pennsylvania (Philadelphia), Princeton University (New Jersey) und Yale University (New Haven, Connecticut). Umgangssprachlich wird ›Ivy League‹ als Synonym für akademische Elite gelegentlich auch auf andere Institutionen angewendet.

19 Pro Jahr werden nur wenige Graduate Students aufgenommen, in Musiktheorie oft nur ein einziger.

historische Musiktheorie, post-tonal theory und entwickelt sich in jüngster Zeit auch zum Zentrum für chromatic theory und transformational theory. Zur Liste der theoriestarken Ivy-League Universities gehört auch Columbia in New York City. Auch wenn die Princeton University in New Jersey durch Milton Babbitt und dessen Studenten eine wichtige Rolle in der Entwicklung der amerikanischen Musiktheorie spielte, wird Musiktheorie dort doch hauptsächlich in Verbindung mit Kompositionsstudien gelehrt. Die Fakultät besteht vor allem aus Musikwissenschaftlern und Komponisten, und bis auf eine Ausnahme wurden Ph.D.-Dokortitel in diesen beiden Fächern, nicht aber Musiktheorie vergeben.

An der City University of New York (CUNY) führt der aus den Fakultäten der verschiedenen Colleges der City bestehende Lehrkörper des Graduate Center das Vermächtnis der ehemaligen Schenker-Hochburgen Queens College and Mannes School of Music fort. Auch post-tonal theory und transformational theory sind stark vertreten. Zusätzliche Schwerpunkte liegen neuerdings auf feministischen Studien und Studien zu amerikanischer Musik. Auch hier unterhält die Theoriefakultät enge Beziehungen zu den Fakultäten für Historische und Vergleichende Musikwissenschaft. Einen sehr guten Ruf genießt schließlich auch der Theoriestudiengang der University of Pennsylvania in Philadelphia.

Das Theorieprogramm an der Eastman School of Music an der University of Rochester zeichnet sich durch eine exzellente Ausbildung in nahezu allen Bereichen moderner Musiktheorie aus; ein rigoroses System von wechselnden Teaching Assistantships sorgt für ausgiebige Lehrerfahrung. Im mittleren Westen gelten die Programme von Bloomington (Indiana University), der University of Chicago, der University of Michigan (Ann Arbor) und der Ohio State University als herausragend; Bloomington, Eastman, Ohio und die Florida State University legen großen Wert auf Theoriepädagogik, wobei Ohio (wie übrigens auch Eastman) ein eigenes Zentrum für den Forschungszweig Music Cognition unterhält. Mit dem Center for the History of Music Theory and Literature vertritt Bloomington auch stark die historische Musiktheorie.²⁰ Anziehungspunkte an der Westküste sind die Universitäten von Oregon in Eugene, California, Santa Barbara (UCSB), weiter nördlich die Universities of Washington und British Columbia (Kanada).

Das fachliche Profil einer Institution kann sich etwa durch Neuberufungen ändern. Das CMS Directory of Music Faculties sowie Stellenausschreibungen und Internetseiten helfen hier, auf dem neuesten Stand zu bleiben.

3. Berufsbild

Professionalisierung

Da sich die Einrichtung von Master- und Promotionsstudiengängen im Fach Musiktheorie auch auf die Lehrplangestaltung des Bachelor-Studiums auswirkte, wurde die Lehre mehr

20 Das Center for the History of Music Theory and Literature beherbergt Datenbanken mit historischen musiktheoretischen Texten und Traktaten. Für Interessierte lohnt sich ein Besuch auf der Internetseite: <http://www.music.indiana.edu/chmtl/>.

und mehr ausgebildeten Musiktheoretikern übertragen.²¹ Ein Vorzug der Professionalisierung liegt in der engen Integration von Forschung und Lehre. Zum einen werden neueste Forschungsergebnisse und Analysemethoden meist binnen weniger Jahre in die Graduate Curricula aufgenommen, zum anderen ist der Übergang vom Studium zur Lehrtätigkeit oft fließend, da Graduate Students ihr Studium häufig durch Teaching Assistantships finanzieren.²² Die Integration von Lehrinhalten in das Undergraduate Curriculum hat innerhalb der letzten Jahrzehnte ihrerseits zur Entwicklung des Gebietes der Musiktheoriepädagogik geführt. Freilich ist dem System eine gewisse Hermetik eigen: Da die Stellen außerhalb der Bildungseinrichtungen rar sind, wird der Zweck des Studiums, zu einer festen Anstellung an einem College oder an einer Universität zu verhelfen, zur primären Raison d'Être akademischer Qualifikationsstrukturen. Die Zugehörigkeit zu einer akademischen Institution (academic affiliation), sei es als Student(in) oder im Lehrkörper, wird innerhalb der scientific community im Prinzip als selbstverständlich vorausgesetzt. Nicht affilierte Mitglieder der SMT haben deshalb manchmal das Gefühl, als minderwertig betrachtet oder bemitleidet zu werden. Auch besteht die Gefahr, außerakademische Realitäten mitunter ein wenig aus dem Auge zu verlieren. Gelegenheiten, Gelehrsamkeit mit dem Auftrag zur Allgemeinbildung zu verknüpfen, gibt es reichlich²³; diese werden in der Regel jedoch in Eigeninitiative und zusätzlich zur institutionellen Lehrtätigkeit wahrgenommen.

Lehrpensum

Institutionen unterschiedlichen Typs unterscheiden sich auch in bezug auf das Lehrpensum. Im Prinzip gilt: Je mehr Wert eine Institution auf den wissenschaftlichen Ruf ihrer Fakultät legt, um so weniger Lehrveranstaltungen werden vom Unterrichtenden pro akademischem Jahr verlangt. Je weniger individuelle Forschungsarbeiten und Veröffentlichungen zur erfolgreichen Ausübung eines Lehrstuhls gehören, um so größer ist umgekehrt die Unterrichtsbelastung. An Carnegie Research Institutions²⁴ muß ein Vollzeit-Lehrender normalerweise vier bis sechs Kurse pro Jahr unterrichten.²⁵ Je nach Status und Erfahrung des Unterrichtenden richten sich seine Veranstaltungen an Studierende der Bachelor-, Master- oder Promotionsstudiengänge. Je höher die Carnegie-Klassifizierung einer Institution ist, um so eher wird ein hauptamtlicher Professor als Spezialist

- 21 Zugleich wurden viele Komponisten von ihren Theoriestellen verdrängt. An konservativ eingestellten Institutionen kann es deshalb auch noch heute zu Spannungen zwischen Komponisten und Theoretikern kommen. Zu den erfolgreichen nordamerikanischen Theoretikern gehören freilich auch Komponisten wie Robert Morris von der Eastman School of Music, die beide Fächer unterrichten.
- 22 Die Aktualität des Lehrangebotes und das Ausmaß der individuellen Betreuung der Studierenden hängen stark von der jeweiligen Institution und deren Fakultäten ab.
- 23 Etwa in Form öffentlicher Vorträge bei Konzertveranstaltungen oder Fortbildungsveranstaltungen aller Art.
- 24 Dabei handelt es sich um Universitäten, deren Schwerpunkt auf Ph.D.-Studiengängen und Forschung liegt. Vgl. Abschnitt 3.
- 25 Drei Kurse pro Semester sind die Norm für Vollzeit-Lehrbeauftragte (Lecturer und ähnliche Titel), zwei Kurse pro Semester sind in der Regel ordentlichen Professoren (Tenured Associate Professors) vorbehalten.

eingestellt. Je niedriger die Klassifizierung, um so eher ist zu erwarten, daß ein Musiktheoretiker Lehrveranstaltungen verschiedener Fachgebiete anbieten muß.²⁶ Die Größe einzelner Klassen ist sehr unterschiedlich, sie hängt von der finanziellen Ausstattung, dem Typ der Institution, dem Stundenplan, der Art der Veranstaltung, der pädagogischen Einstellung der zuständigen Beauftragten und etlichen anderen, hier nicht weiter im Detail zu beleuchtenden Faktoren ab.

Das Studium an nordamerikanischen Institutionen ist wesentlich verschulter als an ihren deutschen Pendanten: Tägliche Hausaufgaben, wöchentliche Tests, ein bis zwei Prüfungen pro Unterrichtsveranstaltung und Semester oder Aufsätze (zwei oder mehr pro Veranstaltung und Semester) sind die Regel. Ein Teil der zeitaufwendigen Vorbereitungen und Korrekturarbeiten wird allerdings von studentischen ›teaching assistants‹ übernommen.

Zusätzliche Verpflichtungen eines ordentlichen²⁷ Professors sind regelmäßige Sprechstunden, die Teilnahme an committees aller Art, das Einwerben zukünftiger Studenten sowie Organisation und Besuch fachbezogener Veranstaltungen.

Forschung, kollegialer Austausch und Nachwuchsförderung

Je nach Berufsziel ist individuelle Forschung Karrierevoraussetzung. Produktivitätsdruck wird durch den Lehrplan wie durch die Anforderungen einer erfolgreichen Stellenbewerbung oder die Erlangung eines Rufes²⁸ ausgeübt. Alle Abschnitte einer wissenschaftlichen Karriere unterliegen genau festgelegten inhaltlichen Richtlinien und zeitlichen Begrenzungen.

Die ehrenamtliche Arbeit in Fachorganisationen und die Teilnahme an professionellen Veranstaltungen und Gremien gelten als wichtige Bestandteile des Berufsbildes. Bei einer Stellenbewerbung werden sie im Lebenslauf unter der Rubrik ›service‹ aufgelistet.

Trotz der unvermeidlichen Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt gehören Kollegialität und gegenseitige Unterstützung zu den Grundwerten. Die Nachwuchsförderung ist im Bewußtsein und in den Strukturen der theory community fest verankert. Studierende und junge Theoretiker(innen) werden ernst genommen und von Anfang an wohlwollend in die Aktivitäten der Theoriegesellschaften einbezogen. Das Netzwerk kollegialer Beziehungen und Freundschaften wird insbesondere am Anfang einer Karriere von der Verbundenheit zur Alma mater geprägt.²⁹ Der Kommunikation unter Kollegen dienen neben einer Vielzahl von Konferenzen auch die von der Society for Music Theory verwalteten Mailinglisten.³⁰

26 Ein Musiktheoretiker auf Jobsuche kann normalerweise solche Stellen an der beinahe willkürlichen Zusammenstellung der verlangten oder bevorzugten Qualifikationen in der Stellenausschreibung identifizieren. Beispielsweise sucht ein College da einen Musiktheoretiker, der Oboe und Klavier unterrichten, den Chor dirigieren, das elektronische Studio betreuen und außerdem Vorlesungen in Musikgeschichte und Weltmusik halten kann.

27 Das System der ›Tenure‹ entspricht in etwa dem der Ordinariate. Näheres unter <http://www.aaup.org/Legal/info%20outlines/legtenur.htm>.

28 S.o., Fußnote 27.

29 So gibt es zum Beispiel während der jährlichen SMT-Konferenz immer für derzeitige und ehemalige Studenten und Professoren aller bekannte Ph.D.-Studiengänge Partys (›Eastman Party‹, ›Columbia Party‹, ›CUNY Party‹ usw.).

30 Mit Hilfe der Mailinglisten werden nicht nur fachliche Diskussionen geführt oder Nachrichten an alle Mitglieder gesendet, sie dienen auch als Medium für Anfragen aller Art. Prompts, informative,

Professionelle Organisationen

Neben der Society for Music Theory existiert in den USA eine Vielzahl regionaler bzw. studentischer Musiktheorie-Organisationen.³¹ Sie alle veranstalten in jährlichem Turnus eigene Konferenzen. Dabei wechseln die regionalen und studentischen Konferenzen im Frühjahr mit der nationalen Konferenz der Society for Music Theory (SMT) ab, die regelmäßig Ende Oktober / Anfang November stattfindet. Die Orte der regionalen wie auch der nationalen Konferenzen werden nach geographischen und reiselogistischen Gesichtspunkten ausgewählt: Die SMT-Konferenz rotiert zwischen Ost- und Westküste, dem mittleren Westen und Nord- und Südstaaten, während etwa die regionale Music Theory Society von New York State abwechselnd New York City und »upstate« New York als Veranstaltungsort wählt. Auf nationaler Ebene trifft die SMT alle zwei Jahre mit ihrer Schwestergesellschaft, der American Musicological Society (AMS), zu einer gemeinsamen Konferenz zusammen, innerhalb derer beide Organisationen sowohl unabhängige als auch gemeinsame Sitzungen anbieten. Gemeinsame Konferenzen werden auch auf regionaler Ebene erfolgreich durchgeführt.³²

4. Ausblick

Welche Relevanz hat die Auseinandersetzung mit nordamerikanischer Musiktheorie für die Entwicklung des Faches im deutschsprachigen Raum? Wie bereits Christoph Wolff (2002) betonte, wäre eine direkte Übertragung amerikanischer Strukturen auf das deutsche Bildungssystem weder möglich noch erstrebenswert. Zu hoffen ist aber, daß der jüngst begonnene Dialog zwischen amerikanischen und deutschen Theoretiker(inne)n auf beiden Seiten zur fruchtbaren Fortentwicklung der Disziplin beiträgt. Aus Gesprächen mit amerikanischen Kollegen sowie den vorliegenden Beiträgen amerikanischer Autoren wird deutlich, daß eine Intensivierung des Kontaktes auch auf amerikanischer Seite begrüßt wird. Es ist daher als positiv zu werten, daß die Vorstände der beiden professionellen Musiktheorieorganisationen diesseits und jenseits des Atlantiks die Förderung des Austausches als wichtige Aufgabe begreifen.

großzügige und freundliche Antworten sind zumindest meiner Erfahrung nach die Regel. Es ist z. B. nicht ungewöhnlich, daß auf Fragen zu Lehrinhalten in einem bestimmten Bereich großzügig ganze Lehrpläne und Bibliographien kollegial geteilt werden.

31 Siehe Anhang, Tabelle Nr. 3. Die oft themengebundenen studentischen Konferenzen schließen meist alle musikakademischen Fächer mit ein.

32 Zum Beispiel 2002 zwischen NECMT und MTSNYS an der Yale University.

Anhang

1. Die wichtigsten Daten der Society for Music Theory

1977: Gründung. Mitgliederzahl ca. 500.

1979: Erstes Erscheinen der Zeitschrift der SMT, *Music Theory Spectrum*.

Die jährliche Ausgabe erscheint im Frühjahr.

1989: Zehnjähriges Jubiläum der SMT, Sonderheft *Music Theory Spectrum*, das von nun an im Frühjahr und im Herbst erscheint. Die Mitgliederzahl liegt bei ca. 700.

1993: Gründung von *mto* (*Music Theory Online*).

2002: 25jähriges Jubiläum. Galafeier im Rahmen der Konferenz in Columbus, Ohio.

2003: Die Mitgliederzahl liegt bei über 1000.

Mitglied-Kategorie	
Indiv. Mitglieder	760
Studenten	281
Institutionen	417
zusammen	1458
Indiv. Mitglieder insges.	1041
Davon	(in %)
weibliche	29,32
männliche	70,68
Verteilung nach Altersgruppen	(in %):
15–25	10,52
26–35	25,71
36–45	29,09
46–55	21,04
56–65	8,57
66–75	4,03
76+	1,04

Verteilung nach Titel oder Stellung	(in%):	
Student(in)	33,38	
Lecturer (Lehrbeauftragte/r)	7,22	66,62
Assistant Professor	14,56	
Associate Professor	18,17	
Full Professor	13,14	
Emeritus Professor	3,61	
Andere	9,92	

Tabelle 1: Detaillierte Statistiken für 2003 (vom 2003 SMT Business Meeting)

2. Regionale Musiktheorie-Organisationen³³

Name	Kürzel	gegr.	Region	Konferenz	Stud.-Preis
Music Theory Society of New York State	MTSNYS	1971	New York State und Umgebung	jährlich, Mitte April	Patricia Carpenter Emerging Scholar Awd.
New England Conference of Music Theorists	NECMT	1985	Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Connecticut, Rhode Island und Umgebung	jährlich, Ende März, Anfang April	
Oklahoma Music Theory Round Table	OMTRT	1986	Oklahoma und Umgebung	jährlich	
Music Theory Midwest	MTMW	1989	Kentucky, Michigan, Ohio, Illinois, Indiana, Wisconsin, Iowa, Minnesota, Nebraska, North Dakota, South Dakota, Arkansas, Kansas, Missouri, Oklahoma, Tennessee	jährlich, Mitte Mai	Arthur J. Komar Award
South-Central Society for Music Theory	SCSMT		Alabama, Arkansas, Kentucky, Louisiana, Mississippi, Missouri, Tennessee	jährlich, Februar	SCSMT Student Award
Texas Society for Music Theory	TSMT		Texas	jährlich, Februar	

³³ Für weitere Informationen siehe <http://www.societymusictheory.org/index.php?pid=141>.

West Coast Conference of Music Theory and Analysis	WCCMTA	1992	British Columbia, Victoria, Oregon, Washington State, California, New Mexico und Umgebung	jährlich, März, April	Best Student Prize
Music Theory Southeast	MTSE	1992	Florida, Georgia, South Carolina, North Carolina, Virginia, West Virginia	jährlich, März,	Best Student Prize
Music Theory Society of the Mid-Atlantic	MTSMA	2003	Delaware, District of Columbia, Kentucky, Maryland, New Jersey, Pennsylvania, Virginia, West Virginia	jährlich, April	Best Student Prize

Tabelle 2

3. Studentenorganisationen – Musiktheorie und andere musikakademische Bereiche (alphabetisch geordnet)

Name	Kürzel	Institution oder Ort	Konferenz	Zeitschrift
The City University of New York Graduate Students in Music	CUNY–GSIM	The City University of New York, New York City	jährlich	
Florida State University Music Theory Society	FSU–MTS	Florida State University	jährlich, Frühjahr	ja
Columbia University Graduate Student Conference in Music Scholarship		Columbia University, New York City	jährlich	
Graduate Association of Music and Musicians at the University of Texas at Austin	GAMMA–UT	University of Texas at Austin	jährlich	
Indiana University Graduate Theory Association		Indiana University, Bloomington	alle zwei Jahre, Februar oder März	Indiana Theory Review
McGill Music Graduate Student Symposium		McGill University, Montreal	jährlich	

Midwest Graduate Music Consortium	MGMC	University Of Chicago	jährlich	
Pacific NorthWest Graduate Music Students' Conference		University of Washington		
Western Ontario Graduate Student Symposium		Western Ontario		

Tabelle 3

4. Studienabschlüsse laut National Association of Schools of Music

»NASM recognizes two basic types of degrees at the doctoral level: research-oriented degrees and practice-oriented degrees. The Association [NASM] discourages the proliferation of degree titles and urges the use of the most common designations as categorized below:

Research-Oriented Degrees

The basic orientation is scholarly or research activity which makes an original contribution to the field. Programs should recognize that advanced scholarship and research are intensely disciplined efforts and that intuition and creativity are important in the gathering, processing, and interpretation of information.

The program most appropriately culminates in the awarding of the degree, Doctor of Philosophy. It is recognized that some institutions offer research-oriented degrees with other titles.

Practice-Oriented Degrees

The basic orientation is professional practice emphasizing the creation or performance of musical works and the application and transmission of knowledge about musical works, or the practice of music education in the elementary and secondary schools.

The program most often culminates in the awarding of the degrees, Doctor of Musical Arts, Doctor of Music Education or Doctor of Education in Music Education.

A. The Doctorate in Composition

The doctoral degree program in composition stresses creative activity emphasizing the development of a personal aesthetic expressible in sound. Competencies also include a broad knowledge of historical and contemporary compositional practices, music theory, history and criticism, and creative approaches to relationships of these to the compositional process.

B. The Doctorate in Performance

The doctoral degree program in performance emphasizes presentation in a specific performing medium. Performance competence should be at the highest professional level

with historical and theoretical knowledge supportive of the development of individualized interpretations. Competencies also include a broad knowledge of repertory and literature. Additional studies in pedagogy are recommended.

C. The Doctorate in Music Theory

The doctoral degree program in music theory emphasizes studies in the organization, language, and grammar of music. Competencies also include a broad knowledge of music history, aesthetics, acoustics, technological means of research, and the ability to clarify issues of musical structure.

D. The Doctorate in Musicology

The doctoral degree program in musicology emphasizes the scholarly study of music and its relationship with other fields. Additional studies are recommended in such areas as aesthetics, social and political history, and psychology. In general, there are three specialized, though not mutually exclusive, emphases, which may be classified as historical musicology, ethnomusicology, and systematic musicology. Competencies include bibliographic, research, and analytical techniques, reading ability in appropriate foreign languages, and writing skills.

E. The Doctorate in Music Education

The doctoral degree program in music education emphasizes the preparation of music administrators, teachers, and researchers who are able to think abstractly, generalize knowledge, carry on research and apply results to their own areas of specialization, and communicate effectively both orally and in written form. The program involves the scholarly study of the philosophical and psychological foundations of music education and the processes of teaching and learning music. Additional studies are recommended in such areas as performance, aesthetics, history of the other arts, anthropology, and sociology.

F. The Doctorate in Sacred Music

The doctoral degree program in sacred music emphasizes the various applications of music and musical studies to religious settings and/or religious thought. Programs vary in their specific objectives and normally include studies to enhance musical and historical perspective, especially with regard to the development of religion and church music practices.³⁴

5. Graduate Studies

Unter www.gmth.de/www/artikel/2005-07-21_08-48-05_7/Graduate_Studieng.doc findet sich eine Übersicht über die Verteilung der in den USA und Kanada angebotenen

34 Aus: *National Association of Schools of Music Handbook 2004-2005*, National Association of Schools of Music, Virginia 2005, 97-98. Als pdf auf: <http://nasm.arts-accredit.org/index.jsp?page=Books>.

Graduate-Studiengänge nach Staaten bzw. Provinzen.³⁵ Diese kann hier aus technischen Gründen nicht abgedruckt werden.

Die Daten basieren auf dem *CMS Directory of Music Faculties 2004–2005*, das von der College Music Society alle zwei Jahre veröffentlicht wird. Jeder getrennt aufgelistete Studiengang wurde als ein Eintrag gewertet. Die Tabelle ist nach Master- und Promotionsstudiengängen getrennt, wobei Master-Abschlüsse, die auf dem Weg zu Ph.D.-Abschlüssen absolviert werden, nicht getrennt aufgeführt sind. Es ist daher möglich, daß in Staaten, die nur Ph.D.-Studiengänge anbieten, durchaus ein Masterabschluß gemacht werden kann, wobei der Master aber nicht als getrennter Studiengang, sondern als Teil des Ph.D.-Studienganges gezählt wird. In der Mehrheit repräsentiert jeder Eintrag in jeder Kategorie eine Institution, wobei es aber möglich ist, daß eine Institution, die verschiedene Theiestudiengänge anbietet, mehr als einmal vertreten ist.

Die Tabelle gibt keinen Aufschluß über einzelne Institutionen, vermittelt jedoch einen Eindruck über die regionale Verteilung der Programme und damit die Anzahl der verschiedenen Universitäten, die Musiktheorie-Abschlüsse anbieten. Um spezifischer zu sein, trennt die Tabelle reine Musiktheorie-Studiengänge von Studiengängen, in denen Musiktheorie mit einem anderen Fach kombiniert wird. Diese Trennung bewertet jedoch nicht die Qualität der jeweiligen Studiengänge. Die letzte Spalte addiert dann alle Studiengänge pro Staat oder Provinz und vermittelt damit einen Eindruck von der regionalen Konzentration des Fachs Musiktheorie in den USA und Kanada. Daß hier der Staat New York führend ist, zeugt einerseits von der geschichtlichen Entwicklung, andererseits natürlich von der Anzahl der großen Universitäten in New York City (darunter Columbia, New York University, die Colleges und das Graduate Center der City University of New York) und »upstate« New York (mit der Eastman School of Music und den verschiedenen Campuses der State University of New York wie SUNY Buffalo und SUNY Binghamton.) Leere Felder bedeuten, daß es in diesen Staaten / Provinzen keine Graduate-Studiengänge in Musiktheorie gibt.

Die Tabelle wurde zusammengestellt von Sarah Kuzmak, Ph.D.-Studentin in Musiktheorie an der University of Massachusetts, Amherst.

Literatur

- Berry, David Carson (2003), »Hans Weisse and the Dawn of American Schenkerism«, *The Journal of Musicology* 20, 104–56.
- Brinkmann, Reinhold und Christoph Wolff (Hg.) (1999), *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley: University of California Press.
- Brown, Matthew und Douglas J. Dempster (1989), »The Scientific Image of Music Theory«, *Journal of Music Theory* 33, 65–106.

35 Die Tabellen wurden zusammengestellt von Sarah Kuzmak, Ph.D.-Studentin in Musiktheorie an der University of Massachusetts, Amherst.

- Browne, Richmond (2003), Rede zum 25ten Jubiläum der Society for Music Theory. <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.browne.htm>.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *Cambridge History of Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Forte, Allen (1998), »Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States«, *Journal of Music Theory* 42, 1–14.
- Grünzweig, Werner (1993), »Vom ›Schenkerismus‹ zum ›Dahlhaus Projekt‹: Einflüsse deutschsprachiger Musiker und Musikwissenschaftler in den Vereinigten Staaten – Anfänge und Ausblick«, *Österreichische Musikzeitschrift* 48, 161–170.
- Holtmeier, Ludwig (2003), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz: Zur Geschichte eines geschichtslosen Fachs«, *Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie* 1, <http://www.gmth.de/www/zeitschrift.php?option=show&ausgabe=1&archiv=1>; Printausgabe im Erscheinen.
- McCreless, Patrick (1996), »Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction«, *Music Theory Online* 2. <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.96.2.2/mto.96.2.2.mccreless.html>.
- Noss, Luther (1984), *A History of the Yale School of Music 1855–1970*, New Haven: Yale School of Music.
- Rothgeb, John (1981), »Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum«, *Music Theory Spectrum* 3, 142–149.
- Rothstein, William (2002), »Conservatory Schenker vs. University Schenker«, *Tijdschrift voor muziektheorie* 7, 239–241.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Charles Boni. Dt. als *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977.
- / Carl Schachter (1969), *Counterpoint in Composition*, New York: Columbia University Press.
- Schuijjer, Michiel (1996), »Muziektheorie in de Verenigde Staten«, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 1, 63–66.
- Wolff, Christoph (2002), »Musikwissenschaft in der amerikanischen Hochschullandschaft: Illusion und Wirklichkeit«, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die internationale Musikwissenschaftliche Tagung Hannover 2001*, hg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg: Wißner 2002, 52–61.

Zur wissenschaftlichen Musikkultur in den USA und in Deutschland

Eine empirisch-statistische Studie auf der Basis des ›Répertoire
International de Littérature Musicale‹ (RILM)

Oliver Schwab-Felisch / Fred Menger / David van der Kemp

32.759 der Musikbibliographie RILM entnommene Datensätze wurden im Hinblick auf ›Rahmendaten‹ der internationalen Musikpublizistik ausgewertet. Gefragt wurde nach der Verteilung von Artikeln auf Sprachen, Erscheinungsländer, ›Major Topics‹ und Periodika. Es zeigte sich, daß die Musikkulturen der USA und Deutschlands mehrere Sachgebiete auf deutlich unterschiedliche Weise gewichten. Desweiteren ergab ein Vergleich der mit wenigstens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr verzeichneten nordamerikanischen und deutschen Periodika einen erheblich höheren Spezialisierungs- und Diversifizierungsgrad auf Seiten ersterer.

Die Idee der »Internationalität von Wissen, Wissenschaft und Wissenschaftspolitik«¹ und das Bestreben, ökonomisch wie intellektuell den »Anschluss an die Weltspitze«² zu halten, haben in den letzten Jahren vermehrt zu Forderungen nach einer »stärkeren internationalen Ausrichtung der Hochschulen in einem weltweiten Bildungsmarkt«³ geführt. Zugleich sind Internationalisierungsprozesse auf vielen Ebenen bereits Realität. Zwar betreffen sie vor allem Natur-, Technik- oder Wirtschaftswissenschaften. Doch über die Auswirkungen des Bologna-Prozesses, die neuen Möglichkeiten des Internets⁴, die Vernetzung wissenschaftlicher Gesellschaften und die kollegiale Kommunikation auf internationalen Konferenzen partizipieren auch Musiktheorie und Musikwissenschaft an der allgemeinen Tendenz.

Mit dem Interesse an der Forschung anderer Länder steigt auch das an den Kontexten, denen sie entstammt. Charakteristika nationaler Forschungszusammenhänge können aus der Geschichte einzelner Disziplinen, der Publikationspraxis einzelner Organe oder der Verfaßtheit wissenschaftlicher Einrichtungen erschlossen werden. Wenig dagegen weiß man über ›Rahmendaten‹ – etwa die Anzahl von Publikationen in einem Sprachraum,

1 Weiler 2005, 1.

2 Humboldt-Stiftung 2004.

3 Ebd.

4 Siehe etwa die »Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities«.

nationale Unterschiede in der Wahl von Untersuchungsgegenständen oder den Anteil landessprachlicher Publikationen an der gesamten Musikpublizistik eines Landes.

»Rahmendaten« werden über quantitative Verfahren gewonnen, Verfahren also, die auf der Feststellung und Zählung von Merkmalen beruhen und somit einen exakten Vergleich der untersuchten Einheiten ermöglichen. Um derartige Daten zu gewinnen, wertet die vorliegende Studie bereits erhobene Publikationsdaten statistisch aus. Voraussetzung dieses Procederes ist der Umstand, daß mit dem RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*) eine internationale Bibliographie zur Verfügung steht, die erstens die wissenschaftlich relevante Musikkultur mit einem hohen Maß an Vollständigkeit zu erfassen beansprucht, zweitens jede erfaßte Publikation differenziert kategorisiert und drittens die elektronische Weiterverarbeitung der in ihr gespeicherten Daten gestattet.

Der Fokus dieser Studie liegt auf der Musikkultur der USA und Deutschlands. Umfassend und vollständig über Rahmendaten der Musikpublizistik zu informieren übersteige ihren Anspruch und ihre Möglichkeiten. Allerdings werden zu Vergleichszwecken in begrenztem Umfang auch Daten zur Musikpublizistik anderer Länder erhoben und diskutiert.

Das RILM als Datenquelle

Das 1966 unter gemeinsamer Schirmherrschaft der »Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft« und der »Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken«⁵ gegründete RILM ist heute die größte und wichtigste Bibliographie der wissenschaftlichen Musikkultur. Gegenwärtig unterhalten über 60 Länder eigene, an Institutionen wie der Cornell University, der Bibliothèque Nationale de France oder dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz untergebrachte RILM-Redaktionen. Die ca. 400.000 Einträge aus über 140 Ländern, die das RILM aktuell enthält, werden jährlich um rund 30.000 neue Einträge ergänzt.⁶ Das RILM berücksichtigt Artikel, Bücher, Bibliographien, Kataloge, Dissertationen, Festschriften, Filme und Videos, Ikonographien, kritische Kommentare zu vollständigen Werken, ethnographische Aufnahmen, Kongreßberichte, elektronische Medien und Rezensionen. Jede erfaßte Publikation wird mittels eines differenzierten Kategoriensystems ausgewertet⁷ und in einem »Abstract« zusammengefaßt.

Eine statistische Auswertung des RILM ist nicht ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen, und zwar aus dem einfachen Grund, daß es nicht im Hinblick auf eine solche erstellt wurde. Dieser Umstand wirkt sich in dreierlei Hinsicht aus: Erstens verzeichnet

5 »International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres«.

6 Vgl. RILM Richtlinien, Revision 2002.

7 Die einzelnen Kategorien: Abstract, Aliases/Synonyms, Author Source, Author/Name, Collection, Conference, Database, Dissertation Number, Index Terms, Institutional Author, Instrument Location, Instrument Maker, Instrument Name, Instrument Place, Instrument Year, Publisher Department, ISMN, ISBN, ISSN, Journal, Language, Library of Congress Number, Major Topic, Notes, Publication Place, Publication Type, Publication Year, Record ID, Recording Group, Review Author, Reviews, RILM Record ID, Series, Siblings, Source, Sponsor, Summary Language, Temporary Record ID, Title, Translated Title, URL.

das RILM lediglich eine (teils zufällige, teils zielgerichtete) Auswahl der vorhandenen Literatur, zweitens ordnet es Einheiten wie Artikeln oder Periodika in bestimmten Variablen mehr als einen Wert zu und drittens enthält es Fehler. Diese drei Punkte werden im folgenden näher erläutert.

1. Wie jede denkbare Bibliographie muß das RILM Prioritäten setzen:

RILM Material kann in zwei Kategorien aufgeteilt werden: (1) Schriften und andere Ressourcen, die eine Analyse, Resultate systematischer Forschung oder kritische Meinung oder Interpretation aufweisen; (2) Schriften und andere Ressourcen, die wichtiges Quellenmaterial beinhalten. [...]; RILM beinhaltet alle Schriften und Ressourcen, die möglicherweise wichtig für den Musikforscher sind, einschließlich Druck, elektronisches Format, Mikroform oder anderen Medien. Erste Priorität für alle nationalen Kommissionen ist das sorgfältige, zeitgebundene Abstrahieren von den wichtigsten und wissenschaftlichen Artikeln; [sic] aus allen Bereichen. Obwohl RILM Material in unterschiedlichen Publikationsorganen unterschiedlicher Länder erscheint, soll generell den wichtigen Zeitschriften-Beiträgen, Monografien, Essay-Sammlungen, Konferenzberichte; [sic] und Festschriften, Dissertationen und Magister- / Diplomarbeiten Priorität eingeräumt werden.⁸

Im Rahmen der vorliegenden Studie sind die Verfahren, derer sich die RILM-Redaktionen bei der Auswertung von Periodika bedienen, von besonderem Interesse. Hierzu wiederum die ›RILM-Richtlinien:

Alle Zeitschriften-Artikel über Musik oder verwandte Disziplinen werden als RILM Material erachtet. Aufgrund des umfangreichen Materials, der Varianten dieser Literatur und der Grenzen der Ressourcen der nationalen Kommission wurden die folgenden Prioritäten erstellt, beginnend mit den wichtigsten Kriterien.

- Priorität 1: Haupt-Zeitschriften. Dies sind die wichtigsten Zeitschriften und ganz der Musikforschung gewidmet. Jede Kommission erstellt eine Liste dieser Zeitschriften, die im Land publiziert werden. Wenn eine Zeitschrift als Haupt-Zeitschrift erachtet wird, ist die Kommission verpflichtet, Abstracts für jeden in ihr erschienenen Artikel (mit vielleicht wenigen Ausnahmen) und die Aufzählung einer jeden Rezension sorgfältig und unter Berücksichtigung des Zeitplans bereitzustellen.
- Priorität 2: Wichtige Zeitschriften. Dies sind Zeitschriften, in denen viele, aber nicht alle Beiträge RILM Material sind. Wichtige Zeitschriften, die ganz der Musik gewidmet sind, brauchen nur teilweise abstrahiert werden, aber mit Aufzählung aller vorhandenen Artikel. Wichtige Zeitschriften schließen solche mit ein, die nicht der Musik gewidmet sind, aber manchmal Beiträge über Musik enthalten. Diese Artikel sind oft sehr wertvoll für Musikforscher, und deshalb soll man versuchen, sie zu finden und zu abstrahieren.
- Priorität 3: Andere Zeitschriften. Dies schließt Zeitschriften ein, die eher von journalistischer Natur sind, aber dennoch Musikbeiträge enthalten, die wichtig für Musikforscher sind. Aufzählung dieser Artikel – manchmal mit kurzen, erhellenden Abstracts – sollten regelmäßig zur Verfügung gestellt werden.⁹

8 RILM Richtlinien, Revision 2002.

9 Ebd.

Die folgende Tabelle läßt das Ausmaß erahnen, in dem der Faktor ›Erfassungspraxis‹ sich auf die Daten auswirkt.

	f(a)	%(a)	f(p)	k.A.	f(a:p)	f(Øe)	f(a:(p*e))
Großbritannien	1.292	4,5	36		35,9	2,5556	14,0
Österreich	881	3,1	34		25,9	2,2941	11,3
Rußland	745	2,6	39		19,1	1,4359	13,3
Deutschland	4.405	15,4	264	6	16,7	1,9394	8,6
Schweiz	622	2,2	42		14,8	1,8095	8,2
USA	8.354	29,2	567		14,7	2,0476	7,2
Frankreich	1.789	6,3	133	1	13,5	1,9098	7,1
Italien	1.413	4,9	136		10,4	1,7206	6,0
Ungarn	636	2,2	67	3	9,5	1,4776	6,4
Spanien	1.599	5,6	212		7,5	1,3726	5,5
Kroatien	636	2,2	91		6,9	1,8751	3,7
Japan	556	1,9	206		2,7	1,3835	2,0

Tabelle 1: Artikel, Periodika und ihre Erscheinungsländer. ›f(a)‹ = Anzahl der Artikel mit dem jeweiligen 1. oder 2. Erscheinungsländ; ›%(a)‹ = prozentualer Anteil an der Summe aller Artikel mit Angabe eines Erscheinungsländes, wobei $\sum f(a)=28.512$; ›f(p)‹ = Anzahl der Periodika mit dem jeweiligen Erscheinungsländ; ›k.A.‹ = Anzahl der Artikel ohne Angabe eines Periodikums; ›f(a:p)‹ = Anzahl der durchschnittlich pro Periodikum erfaßten Artikel; ›f(Øe)‹ = Anzahl der durchschnittlich erfaßten Erscheinungsjahre aller Periodika mit dem jeweiligen 1. oder 2. Erscheinungsländ; ›f(a:(p*e))‹ = Anzahl der durchschnittlich pro Periodikum und Erscheinungsjahr erfaßten Artikel.

Die mitunter deutlich voneinander abweichenden Häufigkeiten der pro Erscheinungsländ, Periodikum und Jahr durchschnittlich erfaßten Artikel mögen zum Teil auf Faktoren wie etwa länderspezifische Unterschiede in der Zahl herausgebender Einrichtungen, der Diversifizierung und Spezialisierung der Periodika oder der Verteilung von Artikeln und anderen Textsorten zurückzuführen sein. Allerdings ist der Einfluß dieser Faktoren vermutlich eher gering. Man wird kaum annehmen wollen, daß die Zahl der Artikel in britischen Periodika um das 13,3-fache höher liegt (vgl. Spalte f(a:p) in Tab. 1) als in ihren japanischen Pendanten. Als wahrscheinlich darf vielmehr gelten, daß eine relativ kleine Auswahl britischer Periodika besonders umfassend, eine relativ umfassende Auswahl japanischer Periodika dagegen nur recht selektiv ausgewertet wurde. Die vergleichsweise geringen Zahlen in den Spalten 6 und 8 der Tabelle 1 für das Erscheinungsländ USA gehen vermutlich darauf zurück, daß die Liste auszuwertender Periodika in den USA eine größere Anzahl peripherer und damit weniger umfassend berücksichtigter Publikationen enthält.

Grob gesagt beruht die Erfassungspraxis des RILM auf zwei Faktoren: einerseits den systematisch fundierten Sachentscheidungen eines Gremiums von Experten, andererseits

der ›Logik der Praxis‹, einer Logik, die um so stärker wirksam wurde, als das RILM sich während der rund 40 Jahre seiner Existenz von bescheidenen Anfängen¹⁰ erst zur jetzigen Größe entwickeln mußte: Die Notwendigkeit, das Procedere an veränderte Rahmenbedingungen anzupassen, spielt hier ebenso eine Rolle wie der zufällige Zeitpunkt der Einrichtung zusätzlicher RILM-Redaktionen oder die Zahl der je verfügbaren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.¹¹

Wer Vermutungen über den Einfluß der Erfassungspraxis auf das im RILM gespeicherte Datenmaterial auf ihre Stichhaltigkeit hin überprüfen wollte, müßte die Verfahren und Kriterien beurteilen, nach denen Publikationen selektiert und ausgewertet wurden. Das aber heißt nichts anderes, als daß die Arbeit der RILM-Redaktionen unter kontrollierten Bedingungen zumindest stichprobenweise ein zweites Mal zu leisten wäre. Überflüssig zu erwähnen, daß diese Aufgabe, sofern sie überhaupt zu bewältigen wäre, die Reichweite dieser Studie bei weitem überstiege.

Klar ist demnach auch, daß solange, wie keine Evaluation der Erfassungspraxis vorliegt, alle im Rahmen dieser Untersuchung getroffenen Aussagen, etwa zum Vergleich der Publikationen aus den USA und Deutschland, keine Gültigkeit in bezug auf die Wirklichkeit, sondern lediglich auf deren Repräsentation im RILM beanspruchen dürfen.

2. Da das RILM Periodika nicht mit einer Länderkennung versieht, ist es erforderlich, das Erscheinungsland eines Periodikums aus demjenigen der Artikel zu erschließen, die es enthält. Dabei kommt es insofern zu einer gewissen Ungenauigkeit, als erstens manchen Artikeln zwei Erscheinungsländer zugeordnet sind und zweitens das erste Erscheinungsland eines Periodikums während der erfaßten Erscheinungsdauer wechseln kann. Eine Übersicht über die Häufigkeit und Verteilung erster und zweiter Erscheinungsländer gibt folgende Tabelle:

	1. Erscheinungsland				2. Erscheinungsland			
f(eo)	f(p)	%(p)	f(a)	%(a)	f(p)	%(p)	f(a)	%(a)
0	368	14,8	1.283	3,9	2460	98,8	31.715	96,9
1	1.792	72,0	18.233	55,7	14	0,6	39	0,1
2	109	4,4	4.790	14,6	0	0,0	0	0,0
3	12	0,5	891	2,7	0	0,0	0	0,0
4	2	0,1	259	0,8	0	0,0	0	0,0
1 und 0	186	7,5	6.415	19,6	16	0,6	970	3,0
2 und 0	21	0,8	853	2,6	0	0,0	0	0,0
3 und 0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
4 und 0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Gesamt	2.490	100,0	32.724	100,0	2.490	100,0	32.724	100,0

Tabelle 2: Häufigkeit und Verteilung erster und zweiter Erscheinungsländer. ›f(eo)‹ = Anzahl der eines Periodikum insgesamt zugeordneten Erscheinungsländer; ›f(p)‹ = Anzahl der Periodika mit

10 Vgl. Brook 1967, 1969; Staral 1999b.

11 Vgl. Staral 1999a, Green 2000, Pfeffer 2004.

der jeweiligen Anzahl von Erscheinungsländer n ; $\% (p) =$ prozentualer Anteil dieser Periodika an der Gesamtzahl aller Periodika;; $f(a) =$ Anzahl der Artikel in den Periodika mit der jeweiligen Anzahl von Erscheinungsländer n ; $\% (a) =$ prozentualer Anteil dieser Artikel an der Gesamtzahl aller Artikel, die eine Angabe eines Periodikums enthalten. – Die Summe 32.724 in der Spalte »1. Erscheinungsländer, $f(a)$ « errechnet sich aus der Gesamtzahl von Artikeln (32.759) abzüglich der Anzahl von Datensätzen ohne Angabe eines Zeitschriften- oder Jahrbuchtitels (35).

Ob das Vorliegen mehrerer Erscheinungsländer auf einen faktischen Wechsel des Erscheinungslandes oder auf Fehler der Verschlagwortung zurückzuführen ist, ließe sich nur nach einer Prüfung der Erscheinungsweise eines jeden einzelnen Periodikums entscheiden – eine aufwendige Prozedur, die im Rahmen dieser Untersuchung nicht zu leisten war. Stattdessen wurde nach der Behelfsstrategie verfahren, ein Periodikum einem Erscheinungsländer dann zuzuordnen, wenn dieses einmal in Verbindung mit jenem angegeben wurde.

3. Was bleibt, ist die Frage nach der Zuverlässigkeit, mit der die Daten einmal ausgewählter Schriften und Ressourcen in das RILM übertragen wurden. Wie bereits deutlich wurde, sind Fehler bei Schreibweisen, Zuordnungen von Erscheinungsländern und Sprachen nicht ausgeschlossen. Auch fehlen bisweilen Daten, deren Erfassung grundsätzlich gefordert ist.

Besonders fehlerbehaftet ist die Variable »Erscheinungsländer«. Ins Auge fällt zunächst der bei vielen Sprachen hohe prozentuale Anteil nicht eingetragener Erscheinungsländer – insbesondere bei englischsprachigen Artikeln. Verfälschend wirken zudem auch offensichtliche Eingabefehler. 36 der 116 Artikel, die das RILM der (bekanntlich in Deutschland erscheinenden) Zeitschrift *Musikforschung* für die Erscheinungsjahre 1995–99 zuordnet, sind mit dem Erscheinungsländer »Georgien« verzeichnet. Mehr noch: Alle 226 im Untersuchungszeitraum publizierten Artikel, die nach Auskunft des RILM dem Erscheinungsländer »Georgien« entstammen, sind realiter in Deutschland oder der Schweiz erschienen.¹² »Georgien« ist als Erscheinungsländer deutschsprachiger Artikel vollständig fiktiv – zumindest was den Untersuchungszeitraum dieser Studie betrifft.

Um die Validität der Werte der Variable »1. Erscheinungsländer« abschätzen zu können, wurde eine Stichprobe von $n=1.000$ Datensätzen einer genaueren Untersuchung unterzogen. Danach haben 876 der 1.000 Datensätze einen gültigen Eintrag zum ersten Erscheinungsländer. 54 dieser Einträge sind falsch, bei 25 konnte das Erscheinungsländer nicht festgestellt werden.

Unter der pessimistischen Annahme, alle diese 25 Einträge seien falsch, enthält die Stichprobe; $54+25=79$ ($=9,0\%$) falsche Einträge zur Variable »1. Erscheinungsländer«. Für den prozentualen Anteil falscher Einträge an der Grundgesamtheit errechnet sich hieraus ein Konfidenzintervall zwischen $7,12\%$ und $10,91\%$. Der Anteil fehlerhafter Einträge zur Variable »1. Erscheinungsländer« liegt demnach mit einer Wahrscheinlichkeit von 95% bei maximal $10,91\%$, was bei 28.485 gültigen Einträgen einem Absolutwert von

12 Die Periodika in vollständiger Aufzählung: *Acta Musicologica*; *Gitarre & Laute*; *Händel-Jahrbuch*; *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*; *Die Musikforschung*; *Musik und Kirche*; *Positionen*; *Weimarer Beiträge*. – Das Mirakel erklärt sich durch die unmittelbare Nachbarschaft der Namen »Georgia« und »Germany« auf der alphabetisch geordneten Länderliste.

maximal 3.108 Artikeln entspricht. Bezogen auf die Summen der Werte beider Erscheinungsland-Variablen bedeutet dies, daß dort bei einem Sicherheitsniveau von 95 % mit maximal $3.108+125=3.233$ Fehleinträgen ($=11,30\%$ von $28.485+125=28.610$) zu rechnen ist.

Geht man dagegen davon aus, die 25 nicht entscheidbaren Fälle enthielten in gleicher Proportion richtige und falsche Einträge wie die übrigen 851 Artikel, sind lediglich $54+2=56$ ($=6,4\%$) falsche Einträge zur Variable ›1. Erscheinungsland‹ zu erwarten. Für die Schätzung des Anteils dieser Einträge an der Grundgesamtheit ergibt sich ein 95-prozentiges Konfidenzintervall mit 4,77 % als Unter- und 8,01 % als Obergrenze, wobei der geschätzte Maximalwert absolut bei 2.282 liegt. Bezogen auf die Summen beider Erscheinungsland-Variablen ist demnach mit 95-prozentiger Sicherheit von maximal $2.282+125=2.407$ ($=8,41\%$) falschen Angaben auszugehen.

Neben der Größe des Anteils fehlerhafter Einträge auf der Articlebene ist desweiteren das Ausmaß zu bestimmen, in dem die 2.490 Periodika von fehlerhaften Einträgen betroffen sind. Ausgehend von der Zufallsstichprobe mit $n=1.000$ Datensätzen ergibt sich dabei im Hinblick auf die Variable ›1. Erscheinungsland‹ folgende Kalkulation: Die 54 Artikel mit fehlerhaften Einträgen verteilen sich auf 29 Journals, d.h. von den insgesamt in der Stichprobe befindlichen 437 Journals mit einer Angabe zum ersten Erscheinungsland sind 408 ($=93,4\%$) völlig fehlerfrei, 29 ($=6,6\%$) haben bei mindestens einem der publizierten Artikel einen Fehleintrag in der Variable ›1. Erscheinungsland‹. Für den Anteil der hinsichtlich des ersten Erscheinungslandes völlig fehlerfreien Periodika ergibt sich hieraus ein Konfidenzintervall, das von 91,03 % bis 95,69 % reicht. Der minimale Anteil fehlerfreier Journals liegt demzufolge mit 95 %-iger Sicherheit bei 91,03 %. Auf der Negativseite errechnet sich für den Anteil der Periodika, deren Artikel in mindestens einem Fall mit einer falschen Angabe des Erscheinungslandes verzeichnet sind, ein 95-prozentiges Konfidenzintervall zwischen 4,31 % und 8,97 %. Der maximale Anteil an Journals mit fehlerhaften Einträgen zur Variable ›1. Erscheinungsland‹ wird demzufolge auf ca. 9 % geschätzt.

Wollte man auch die fehlenden Angaben zur Variable ›1. Erscheinungsland‹ bei der Fehlerschätzung berücksichtigen, ergäbe sich eine geschätzte Fehlerzahl von maximal $3.108+4.274=7.382$, so daß mit einer Wahrscheinlichkeit von 95 % maximal 22,53 % aller 32.759 Datensätze keinen richtigen Eintrag für die Variable ›1. Erscheinungsland‹ hätten. Die Zahl erscheint hoch, spielt aber für die folgenden Auswertungen insofern keine Rolle, als fehlende Angaben in jeder Tabelle eigens ausgewiesen sind und weitergehende Berechnungen nur auf der Basis bekannter Erscheinungsländer ausgeführt wurden.

Wie die Stichprobe ergab, führen ein Vielzahl verschiedener Gründe zur Nennung eines zweiten Erscheinungslandes. Im einzelnen sind zu nennen:

- Versuche, Doppelpublikationen in einem einzelnen Datensatz zu verzeichnen (So bei Carver Blanchards »The Lute Awakes«¹³ und Wilhelm Killmeyers »Hans Pfitzner. Versuch eines Porträts«¹⁴),
- unterschiedliche Länderadressen von Herausgeber und Verlag (der Herausgeber des Mozart-Jahrbuchs etwa, das »Zentralinstitut für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum«, ist in Salzburg, der Bärenreiter-Verlag aber in Kassel ansässig),
- falsche Beurteilungen des Länderstatus einer Ortsangabe (im Fall des indischen *Journal of the Music Academy* erscheint systematisch der Name der indischen Stadt (bzw. des ehemaligen indischen Bundesstaates) »Madras« als erstes Erscheinungsland, die Länderangabe »India« wird als zweites Erscheinungsland verzeichnet),
- zusammengesetzte Ländernamen (so ist die falsche Doppelangabe »Yugoslavia«, »Macedonia« vermutlich aus dem Versuch entstanden, die Bezeichnung »Former Yugoslav Republic of Macedonia« abzubilden), und
- einfache Irrtümer (wie im Fall des fälschlich dem Erscheinungsland Frankreich zugeordneten *Computer Music Journal*).¹⁵

In jedem Fall ist die Angabe des ersten Erscheinungslandes ungleich zuverlässiger als die des zweiten: Die Stichprobe enthält kein Beispiel, in dem die Angabe des letzteren korrekt ist. Für eine Verallgemeinerung auf die Grundgesamtheit ist die Datenbasis allerdings zu gering: Die Stichprobe enthält nur 6 Datensätze (=0,6% von 1.000) mit der Angabe eines zweiten Erscheinungslandes – ein Wert, der dem Anteil von 0,38% (125 von 32.759) an der Grundgesamtheit weitgehend entspricht. Aufgrund der geringen Fallzahlen ist diese Variable freilich ohnehin von geringer Bedeutung: Selbst wenn alle 125 Angaben zum zweiten Erscheinungsland falsch sein sollten, wären von den insgesamt 28.610 (=27.485+125) gültigen Angaben zum Erscheinungsland lediglich 0,44% falsch.

13 Der Angabe *Early Music America* 2/1 (1996), 16–23 wurde der Name des unabhängigen Journals *Lute Society of America. Quarterly* angehängt. Der 2. Erscheinungsort ist demzufolge als der 1. Erscheinungsort des zweiten Journals zu verstehen. Ob es sich hier tatsächlich um eine Doppelpublikation handelt, konnte nicht geklärt werden. Die Liste der vergangenen Ausgaben des *Journal of the Lute Society of America* (<http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/publications/JLSA-Index.html>) enthält keinen Hinweis auf den Artikel, und auf der Homepage des Autors (<http://cblanchard.web.wesleyan.edu/wakes.htm>) wird allein *Early Music America* als Quelle genannt.

14 In diesem Fall erscheint »Germany« als erster und zweiter Erscheinungsort. Wie der Webseite der Hans-Pfitzner-Gesellschaft zu entnehmen ist (<http://www.pfitzner-gesellschaft.de/index06a.htm>), liegt hier eine echte Doppelpublikation vor. Die bibliographischen Angaben beziehen sich auf die Publikation in den *Mitteilungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft* [55 (1995), 33–41], nicht auf die des *Jahrbuchs der Bayerischen Akademie der schönen Künste* [8, (1995), 63–72].

15 Der Verleger »MIT Press« ist ebensowenig in Frankreich ansässig wie das »Online Computer Library Center (OCLC)«, der Anbieter der elektronischen Version des *Computer Music Journal*. – Die ungewöhnliche Kombination von »Niger« als erstem und den »Niederlanden« als zweitem Erscheinungsort (16 Fälle in der Grundgesamtheit) betrifft ausnahmslos das Journal *Oideion. The Performing Arts World-Wide*, und zwar die von Wim van Zanten und Marjolein van Roon in Leiden herausgegebene Sonderausgabe 2 (1995) zum Thema *Ethnomusicology in the Netherlands; Present Situations and Traces of the Past* (Von einem Erscheinungsort Niger ist auf der Website der Zeitschrift an keiner Stelle die Rede (<http://www.iias.nl/oideion/menu/colophon.html>)).

Die Zuordnung von Sprachen zu Artikeln ist wahrscheinlich nur mit einer geringen Fehlerquote behaftet. Die Stichprobe von $n=1.000$ Datensätzen enthielt sechs Datensätze mit Angabe zweier, vier mit Angabe dreier und einen Datensatz mit Angabe vierer Sprachen. Die Überprüfung¹⁶ ergab keine Fehler. Allerdings zeigt die Erfahrung, daß fehlerhafte Sprachangaben durchaus vorkommen.¹⁷

Auch falsche oder unvollständige Schreibungen von Zeitschriftentiteln finden sich – besonders bei Einträgen in anderer als der englischen Sprache.¹⁸ Da in dieser Studie aufgrund des automatisierten Verfahrens der Datenerhebung¹⁹ jede Variante eines Titels als eigene Zeitschrift Berücksichtigung findet, liegt die Zahl der de facto ausgewerteten Zeitschriften um einiges niedriger als die dieser Untersuchung zugrundegelegte Zahl von 2.490.²⁰

Zum Verfahren der Datenerhebung

Zur Auswertung herangezogen wurde die von der ›National Information Services Corporation‹ in der Reihe ›NISC-DISCOVER™‹ herausgegebene CD-ROM mit dem Titel ›MUSE‹ (MUSIC SEARCH, RILM Abstracts 1967–present) in der Version Juni 2004 (ISSN 1054–2639). Die Abfrage erfolgte im Suchmodus ›Advanced Search‹ unter Verwendung folgender Suchkriterien:

- Eingabefeld: ›Publication Year‹, Suchbegriff: ›1995 or 1996 or 1997 or 1998 or 1999‹.
- Eingabefeld: ›Publication Type‹, Suchbegriff: ›Article in a periodical or yearbook – ap‹.

Diese Suche lieferte 33.672 Datensätze, die nach MS Excel 2000 exportiert wurden.

Da die verwendete CD-ROM den Export von höchstens 500 Datensätzen unterstützt, wurden jeweils 500 Datensätze markiert und anschließend mit der Option ›Save Search‹ in ein Textfile exportiert. Die 68 Textfiles wurden nacheinander in ein Excel-Tabellenblatt eingelesen. Die Auswertung beschränkte sich auf die Variablen ›Journal Name‹, ›Language‹, ›Publication Place‹, ›Publication Year‹ und ›Major Topic‹. Die restlichen Felder wurden ebenso gelöscht wie 742 Datensätze, die in der Spalte ›Publication Type‹ einen anderen Wert enthielten als den Suchbegriff ›article in a periodical or yearbook – ap‹.²¹

Bei jahresübergreifenden Ausgaben codiert das RILM das Erscheinungsdatum im Format ›yyyy; yyyy‹. Daher wurde die für das Erscheinungsdatum vorgesehene Spalte in Excel in zwei Spalten aufgeteilt, wobei die erste Spalte durchwegs die größere Zahl enthielt.

16 Die betreffenden Aufsätze wurden über den Dokumentenlieferdienst ›subito‹ bezogen und einzeln geprüft.

17 Vgl. etwa die irrtümlich als englischsprachig rubrizierte RILM Record-ID 1997-14425-ap (Claus Raab, »Von Ankunft und Aufbruch [...]«, *Die Musikforschung* 50 (1997), 47–73).

18 Z. B. das besonders hübsche *Jahrbuch für Volksliedforschung*.

19 Siehe unten.

20 Da bei der Eingabe längerer Zeichenketten theoretisch unendlich viele Fehlermöglichkeiten bestehen, müßte eine Suche nach Varianten und Doubletten bei Zeitschriften- und Artikel Titeln manuell durchgeführt werden. Der zur manuellen Auswertung von rund 2.500 Periodika und 32.000 Artikeln erforderliche Arbeitsaufwand war im Rahmen dieser Studie nicht zu leisten.

21 Im einzelnen: 717 Mal ›book: periodical as a whole; bp‹, 14 Mal ›book of symposium proceedings or a congress report; bs‹, dreimal ›book of essays printed as a Festschrift; be‹, achtmal ›book of collected essays, letters or documents; bc‹.

Danach wurden die 171 Datensätze gelöscht, deren Werte in der ersten Spalte größer als 1999 bzw. kleiner als 1995 waren.²² Die zweite Datumsspalte wurde vollständig gelöscht.

Insgesamt wurden $742+171=913$ Datensätze gelöscht. Danach stand eine Grundgesamtheit von $33.672-913=32.759$ Datensätzen zur Verfügung.

Da für den Wert ›Language‹ bis zu vier Einträge sowie der Zusatz »Translated from...« existieren, wurde diese Spalte in fünf Spalten aufgeteilt. In die fünfte Spalte wurden zunächst die Werte für »Translated from...« überführt. Diese Spalte wurde gelöscht. Anschließend wurden die angegebenen Sprachen in der angegebenen Reihenfolge auf die Spalten eins bis vier übertragen. Offensichtlich fehlerhafte Einträge wie »inhouse to 2003« oder »use 5.279 post 1998« wurden aus der Liste der Erscheinungsländer gelöscht. Städtenamen wurden durch Ländernamen ersetzt, wenn diese nicht bereits in der zweiten Spalte vorhanden waren. Ebenfalls ersetzt wurden Bezeichnungen wie ›East Germany‹, ›Holland‹ oder ›Belfast, Nordirland‹. Im Fall der Zeitschrift ›Umak kwa munhwa/Music and culture‹ wurde ›Korea‹ gelöscht, da jeweils auch das Erscheinungsland ›Korea, South‹ vorhanden war. Artikel, die sich auf zwei Ausgaben einer Zeitschrift verteilen, wurden als zwei Artikel gezählt. Die doppelten Einträge, die die Spalte ›Publication Place‹ in 125 Fällen enthielt, wurden auf zwei Spalten aufgeteilt. Abschließend wurden für die Auswertung in SPSS alle Textwerte in Zahlenwerte umgewandelt.

Das resultierende Excel-Datenblatt bestand aus den folgenden Spalten: Artikel ID / Journal Nr. / Sprache 1 / Sprache 2 / Sprache 3 / Sprache 4 / Erscheinungsland 1 / Erscheinungsland 2 / Erscheinungsdatum / Major Topic.

ERGEBNISSE

Die nachfolgende Darstellung ist in zwei Teile untergliedert: Der erste präsentiert univariate, der zweite bivariate Analysen des Datenmaterials. Zur Deskription des quantitativen Vorkommens der jeweiligen Variablenausprägungen erfolgen zunächst univariate Häufigkeitsauszählungen auf der Ebene der einzelnen Variablen. Mit bivariaten Analysen wird anschließend der Frage nachgegangen, welche Zusammenhänge bzw. Interdependenzen zwischen den Variablen bestehen.

Alle Artikel: Erscheinungsländer

Die 32.759 ausgewählten Artikel verteilen sich auf 69 Erscheinungsländer. Einem Artikel können bis zu zwei Erscheinungsländer zugeordnet sein. Die Variable ›1. Erscheinungsland‹ enthält 28.485, die Variable ›2. Erscheinungsland‹ 125 gültige Einträge. Für 4.274 Artikel ist kein erstes Erscheinungsland verzeichnet. 98 Datensätze haben gültige Einträge für beide Variablen.

Die 32.759 Datensätze teilen sich demnach auf in 98 Datensätze mit zwei Einträgen, 28.414 Datensätze ($32.759-4.274-98+27$) mit einem Eintrag und 4.247 Datensätze ($4274-27$) ohne gültigen Eintrag für das Erscheinungsland.

²² Im einzelnen: einmal 1987, einmal 1990, zweimal 1991, einmal 1992, zweimal 1993, siebenmal 1994, siebenmal 2002, sechsmal 2001, 144 Mal 2000.

Tabelle 3 zeigt die Anzahl der Einträge beider Variablen für die 20 publikationsstärksten Erscheinungsländer. Die Spalten 3–5 weisen nach, wie häufig ein Erscheinungsland als erstes Erscheinungsland genannt wurde, die Spalten 6–8 enthalten dieselbe Information in bezug auf zweite Erscheinungsländer. Die Einträge der übrigen Erscheinungsländer sind in der Zeile ›Andere‹ zusammengefaßt.

		1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland			
	Erscheinungsland	f(a)	%(a)	%-valid	f(a)	%(a)	%-valid	Summe
1	USA	8.347	25,5	29,3	8	0,0	6,4	8.355
2	Deutschland	4.380	13,4	15,4	26	0,1	20,8	4.406
3	Frankreich	1.786	5,5	6,3	3	0,0	2,4	1.789
4	Spanien	1.599	4,9	5,6				1.599
5	Italien	1.412	4,3	5,0	1	0,0	0,8	1.413
6	Großbritannien	1.282	3,9	4,5	10	0,0	8,0	1.292
7	Österreich	874	2,7	3,1	7	0,0	5,6	881
8	Rußland	744	2,3	2,6	1	0,0	0,8	745
9	Kroatien	635	1,9	2,2	1	0,0	0,8	636
10	Ungarn	635	1,9	2,2	1	0,0	0,8	636
11	Schweiz	622	1,9	2,2				622
12	Japan	555	1,7	1,9	1	0,0	0,8	556
13	Kanada	493	1,5	1,7				493
14	Niederlande	435	1,3	1,5	16	0,0	12,8	451
15	Jugoslawien	412	1,3	1,4				412
16	Belgien	384	1,2	1,3				384
17	Australien	374	1,1	1,3				374
18	Finnland	366	1,1	1,3				366
19	Dänemark	334	1,0	1,2				334
20	Brasilien	291	0,9	1,0				291
	Andere	2.525	7,7		50	0,2	40	2.575
	Gesamt	28.485	87,0	100	125	0,4	100	28.610
	Fehlend	4.274	13,0		32.634	99,6		4.274
	Gesamt	32.759	100		32.759	100		32.884

Tabelle 3: Absolute und relative-prozentuierte Häufigkeiten für 20 Werte der Variablen ›1. Erscheinungsland‹ und ›2. Erscheinungsland‹. ›f(a)‹ = Anzahl der Artikel mit der jeweiligen Sprache; ›%(a)‹ = prozentualer Anteil an der Gesamtheit der Artikel ›%-valid‹ = Anteil an der Gesamtheit tatsächlich vorhandener Einträge.

Alle Artikel: Sprachen

66 von 32.759 Datensätzen enthalten keine Angabe zur Sprache; 32.352 haben eine Angabe, 214 haben zwei, 125 drei und zwei Artikel vier Angaben für Sprachen.²³

Tabelle 4 faßt die Fallzahlen der Werte aller vier Sprachvariablen zusammen. Da mehrfache Sprachangaben mehrfach gezählt werden, ist das Gesamtergebnis höher als die Zahl der Artikel.

	Sprache	f(a)	%(a)
1	Englisch	15863	47,8
2	Deutsch	6268	19,1
3	Französisch	2316	7,0
4	Spanisch	1643	5,0
5	Italienisch	1461	4,4
6	Russisch	917	2,8
7	Kroatisch	607	1,8
8	Japanisch	589	1,8
9	Ungarisch	456	1,4
10	Niederländisch	359	1,1
11	Serbisch	349	1,1
12	Portugiesisch	343	1,0
13	Dänisch	337	1,0
14	Slowenisch	288	0,9
15	Polnisch	261	0,8
16	Andere	1.106	3,3
	Gesamt	33.163	100

Tabelle 4: Absolute und relative-prozentuierte Häufigkeiten für 15 Werte der Variable ›Sprache‹, absteigend sortiert. Abkürzungen: ›f(a)‹ = Anzahl von Artikeln; ›%(a)‹ = prozentualer Anteil an der Gesamtheit der Artikel.

Rund 97% aller Sprachangaben entstammen einer Menge von 24,6% aller Sprachen. Der Anteil englischer und deutscher Sprachangaben an der Gesamtzahl aller Sprachangaben (einschließlich der fehlenden) beträgt 66,7%, also recht genau zwei Drittel.

23 Für genaue Informationen zu den angegebenen Sprachkombinationen und zu den Erscheinungsorten von Artikeln mit mehr als einer Sprache siehe Appendix.

Alle Artikel: ›Major Topics‹

RILM beinhaltet Schriften und andere Ressourcen über Musik und verwandte Disziplinen, einschließlich der folgenden:

- Historische Musikwissenschaft
- Musikethnologie, (einschließlich Rezensionen von Schallaufnahmen und Videos in RILM Haupt-Zeitschriften)
- Populäre Musik und Jazz
- Musiktheorie, Analyse und Komposition
- Klangquellen (Instrumente, ihre Techniken, Neuauflagen historische Unterrichtsmethoden und Abhandlungen, Instrumentbauer, technische Zeichnungen historischer Instrumente, etc.)
- Aufführungspraxis und Notation
- Pädagogik [sic]
- Referenz- und Forschungsmaterialien (einschließlich Kataloge zu Gast- und Dauer-ausstellungen, Diskografien, Verzeichnisse, Enzyklopädien, Bibliografien, Werk-verzeichnisse von Komponisten, herausgegeben von Musikverlagen und Bibliothekskataloge). Forschungsmaterial, das auf Internetseiten erhältlich ist, soll mit eingeschlossen werden
- Musik und andere Künste, einschließlich (aber nicht ausschließlich) Tanz, Theater, Dichtkunst und Literatur (einschließlich Romane über Komponisten, verfaßt von einer biografischen Autorität und in einer Musikzeitschrift, aufgenommen in RILM, rezensiert), Musikikonografie sowie Musik und Kunst
- Musik und verwandte Disziplinen (einschließlich, aber nicht ausschließlich, Philosophie, Ästhetik, Literaturkritik, Psychologie, Hören, Perzeption, Physiologie, Therapie, Medizin, Archäologie, Anthropologie, Ingenieurwesen, Schallaufnahmen, Akustik, Architektur, Computerwesen, Soziologie, Linguistik, Semiotik, Verlagswesen, Wirtschaftswissenschaften, Urheberrecht und andere juristische Angelegenheiten)
- Musik in Liturgie und Ritual²⁴

Die 91 verschiedenen ›Major Topics‹, die das RILM verwendet, gruppieren sich in zwölf Hauptkategorien, die den im obigen Zitat genannten weitgehend entsprechen. Unterschiede bestehen insofern, als das Topic ›Populäre Musik und Jazz‹²⁵ nicht als eigene Hauptkategorie, sondern als Unterpunkt von ›Musikethnologie‹ erscheint und die Topics ›Gesammelte Schriften‹ und ›Universelle Perspektiven‹ hinzukommen.

Die 14 Einträge zum Topic ›Universelle Perspektiven‹ enthalten Beiträge zu den Themengebieten Multi- und Interkulturalität. Das zur Kategorisierung eines Artikels ungeeignete Topic ›Gesammelte Schriften‹²⁶ wird zusammen mit der ergänzenden Angabe ›periodicals and yearbooks‹ dann vergeben, wenn ein Periodikum als Ganzes nachzuweisen

24 RILM Richtlinien, Revision 2002.

25 Hier wie im folgenden werden ›Major Topics‹ in deutscher Übersetzung genannt.

26 Es sei denn, der Artikel beschäftigte sich mit ›Gesammelten Schriften‹ welches Autors auch immer.

ist. In diesem Fall erscheint in der Rubrik ›Publication Type‹ der Eintrag: ›book: periodical as a whole; bp‹ und nicht der Suchbegriff ›Article in a periodical or yearbook‹.²⁷ Freilich gibt es auch irrtümliche Zuordnungen des Topic ›Gesammelte Schriften‹: Berichte über Symposien bzw. Rezensionen von Kongressberichten werden bisweilen fälschlich als Artikel mit eben diesem Topic verzeichnet.

Die 12 Hauptkategorien sind von unterschiedlichem Umfang. ›Historische Musikwissenschaft‹ etwa umfaßt 10 Subkategorien, ›Universelle Perspektiven‹ dagegen keine einzige. Auch sind die Subkategorien in unterschiedlichem Maß spezifisch. So ist der Objektbereich von ›Referenz- und Forschungsmaterialien – Kataloge, thematisch‹ (22 Einträge) deutlich enger umgrenzt als derjenige von ›Theorie, Analyse und Komposition – Strukturanalyse‹ (249 Einträge). Entsprechend stark differieren die Artikelzahlen von Topic zu Topic.

	Major Topic: Hauptkategorie	f(a)	%(a)
1	Historische Musikwissenschaft	11.723	35,8
2	Musikethnologie	4.233	12,9
3	Klangquellen	3.532	10,8
4	Musik und verwandte Disziplinen	3.036	9,3
5	Musik und andere Künste	3.020	9,2
6	Pädagogik	2.067	6,3
7	Theorie	1.953	6,0
8	Referenz- und Forschungsmaterialien	1.235	3,8
9	Musik in Liturgie und Ritual	936	2,9
10	Aufführungspraxis und Notation	825	2,5
11	Gesammelte Schriften	163	0,5
12	Universelle Perspektiven	14	0,0
	Gesamt	32.737	99,9
	Fehlend	22	0,1
	Gesamt	32.759	100

Tabelle 5: Absolute und relative-prozentuierte Häufigkeiten für die 12 Werte der Variable ›Major Topics‹. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 4.

Tabelle 5 zeigt ›Theorie‹ im Mittelfeld bei 6%, während 35,8% der Artikel auf den Spitzenreiter ›Historische Musikwissenschaft‹ entfallen.

27 Daß ein Buch angezeigt wird, wo nach einem Artikel gesucht wurde, kann damit erklärt werden, daß ein Datensatz, der sich auf eine Sammelpublikation bezieht, neben den bibliographischen Daten der Publikation selbst auch Angaben zu allen Artikeln umfaßt, die sie enthält.

Die Verteilung von Artikeln auf musiktheoretische Teilgebiete wird in Tabelle 6 ersichtlich. Die Untergliederung der anderen Hauptkategorien ist nicht Gegenstand dieser Studie.

	Major Topic ›Theorie, Analyse und Komposition‹	f(a)	%(a)
1	Stilanalyse	430	22,0
2	Harmonik, Kontrapunkt, Stimmführung	309	15,8
3	Strukturanalyse	249	12,7
4	Theorie, allgemein	226	11,6
5	Computer und elektronische Komposition	191	9,8
6	Form und Gattung	175	9,0
7	Stimmung, Temperatur, Skalenstrukturen	119	6,1
8	Rhythmus, Metrum, Tempo	111	5,7
9	Melodik und Motivik	84	4,3
10	Klangfarbe, Textur, Register	59	3,0
	Gesamt	1.953	100

Tabelle 6: Aufteilung der Hauptkategorie ›Theorie‹ in Teilgebiete. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 4.

Alle Artikel: Erscheinungsländer und Sprachen

Der folgende Abschnitt untersucht Beziehungen zwischen den Variablen ›Sprache‹ und ›Erscheinungsland‹. Zwei Aspekte sind dabei von Bedeutung: die Verteilung von Publikationen einer Sprache auf unterschiedliche Länder und das Verhältnis von Landessprache und Publikationssprache.

Verteilung englisch- und deutschsprachiger Artikel auf Erscheinungsländer

Die folgende Darstellung beschränkt sich aus Platzgründen auf die Länderverteilung der beiden am häufigsten verwendeten Sprachen: des Englischen und des Deutschen.

		1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
	Erscheinungsland	f(a)	%(a)	%-valid	f(a)	%(a)	%-valid
1	USA	8.284	52,2	63,0	4	0,0	4,4
2	Großbritannien	1.281	8,1	9,7	10	0,1	11,1
3	Kanada	366	2,3	2,8			
4	Australien	317	2,0	2,4			

5	Indien	135	0,9	1,0			
6	Neuseeland	126	0,8	1,0			
7	Südafrika	53	0,3	0,4			
8	Irland	37	0,2	0,3			
9	Wales	25	0,2	0,2			
10	Ghana	12	0,1	0,1			
11	Malta	10	0,1	0,1			
12	Jamaika	6	0,0	0,0			
13	Papua-Neuguinea	6	0,0	0,0			
14	Hongkong	5	0,0	0,0			
15	Nordirland	1	0,0	0,0			
16	Indien				26	0,2	28,9
17	Deutschland	413	2,6	3,1	20	0,1	22,2
18	Frankreich	316	2,0	2,4	2	0,0	2,2
19	Niederlande	273	1,7	2,1	16	0,1	17,8
20	Finnland	223	1,4	1,7			
21	Ungarn	172	1,1	1,3			
22	Schweiz	169	1,1	1,3			
23	Spanien	144	0,9	1,1			
24	Italien	107	0,7	0,8			
25	Tschechische Republik	87	0,5	0,7			
26	Norwegen	78	0,5	0,6			
27	Österreich	67	0,4	0,5	1	0,0	1,1
28	Jugoslawien	67	0,4	0,5			
29	Kroatien	65	0,4	0,5			
30	Dänemark	61	0,4	0,5			
31	Rumänien	33	0,2	0,3			
32	Belgien	32	0,2	0,2			
33	Slowakei	29	0,2	0,2			
34	Japan	23	0,1	0,2	1	0,0	1,1
35	Polen	23	0,1	0,2			
36	Niger	16	0,1	0,1			
37	Israel	13	0,1	0,1			
38	Brasilien	11	0,1	0,1			

39	Bosnien-Herzegowina	10	0,1	0,1			
40	Georgien	10	0,1	0,1			
41	Schweden	10	0,1	0,1	1	0,0	1,1
42	Slowenien	9	0,1	0,1			
43	Türkei	9	0,1	0,1			
44	Malaysia	5	0,0	0,0			
45	China	3	0,0	0,0			
46	Bulgarien	2	0,0	0,0			
47	Litauen	2	0,0	0,0			
48	Portugal	2	0,0	0,0			
49	Rußland	1	0,0	0,0			
50	Mazedonien				9	0,1	10
	Gesamt englischsprachige Länder (Nr. 1–16)	10664	67,2	81,1	40	0,3	44,4
	Gesamt andere Länder	2485	15,7	18,9	50	0,3	55,6
	Fehlend	2714	17,1		15773	99,4	
	Gesamt	15863	100		15863	100	

Tabelle 7: Erscheinungsländer englischsprachiger Artikel. »f(a)« = Anzahl von Artikeln mit dem jeweiligen Erscheinungsland; »%(a)« = prozentualer Anteil an der Gesamtheit der Artikel »%-valid« = Anteil an der Gesamtheit tatsächlich vorhandener Einträge.

		1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
	Erscheinungsland	f(a)	%(a)	%-valid	f(a)	%(a)	%-valid
1	Deutschland	3.961	63,2	71,2	6	0,1	46,2
2	Österreich	808	12,9	14,5	5	0,1	38,5
3	Schweiz	315	5,0	5,7			
4	Georgien	215	3,4	3,9			
5	Australien	46	0,7	0,8			
6	Slowakei	38	0,6	0,7			
7	Spanien	24	0,4	0,4			
8	Kroatien	22	0,4	0,4			
9	Belgien	21	0,3	0,4			
10	Ungarn	21	0,3	0,4	1	0,0	7,7
11	Italien	18	0,3	0,3	1	0,0	7,7

12	Niederlande	15	0,2	0,3			
13	USA	15	0,2	0,3			
14	Frankreich	11	0,2	0,2			
15	Tschechische Republik	10	0,2	0,2			
16	Dänemark	4	0,1	0,1			
17	Finnland	3	0,0	0,1			
18	Japan	3	0,0	0,1			
19	Slowenien	3	0,0	0,1			
20	Jugoslawien	3	0,0	0,1			
21	Schweden	2	0,0	0,0			
22	Bulgarien	1	0,0	0,0			
23	Norwegen	1	0,0	0,0			
24	Rumänien	1	0,0	0,0			
25	Großbritannien	1	0,0	0,0			
	Gesamt deutschsprachige Länder (Nr. 1–4 ²⁸)	5.299	84,5	95,3	11	0,2	84,6
	Gesamt andere	263	4,2	4,7	2	0,0	15,4
	Fehlend	706	11,3		6.255	99,8	
	Gesamt	6.268	100		6.268	100	

Tabelle 8: Erscheinungsländer deutschsprachiger Artikel. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 7.

Artikelsprache und Landessprache

Tabelle 9 zeigt die Verteilung von Artikeln einer bestimmten Sprache auf zwei Gruppen von Ländern: a) solche, in denen die Sprache eines Artikels (eine) offizielle Landessprache ist, und b) solche, in denen dies nicht der Fall ist. Angegeben sind jeweils die absoluten (f(a)) und relativen-prozentuierten Häufigkeiten (%(a)) der Artikelsprachen sowie die prozentualen Anteile dieser an der Menge der gültigen Angaben (%-valid).

Um der Übersichtlichkeit willen wurde jeweils nur das erste Erscheinungsland herangezogen. Der Anteil von Datensätzen, in denen ein zweites Erscheinungsland angegeben ist, an der Gesamtzahl aller Datensätze, die eine Sprachangabe enthalten, liegt mit einer Ausnahme unter 0,3 %.²⁹

28 Die Zählung von Georgien als deutschsprachiges Land korrigiert einen systematisch auftretenden Fehler des RILM.

29 Die Gründe für das vergleichsweise häufige Vorkommen zweiter Erscheinungsorte bei als englischsprachig rubrizierten Artikeln (0,6%) wurden bereits oben diskutiert.

Sprache	Artikelsprache gleich Landessprache			Artikelsprache ungleich Landessprache		
	f(a)	%(a)	%-valid	f(a)	%(a)	%-valid
Englisch	10.664	67,2	81,1	2.485	15,7	18,9
Französisch	1.945	84,0	93,3	140	6,0	6,7
Deutsch	5.299	84,5	95,3	263	4,2	4,7
Italienisch	1.278	87,5	97,1	38	2,6	2,9
Spanisch	1.566	95,3	98,2	28	1,7	1,8
Japanisch	529	89,8	99,1	5	0,9	0,9
Niederländisch	338	94,2	99,1	3	0,9	0,9
Kroatisch	588	96,7	99,5	3	0,5	0,5
Russisch	741	80,8	99,7	2	0,2	0,3
Ungarisch	442	96,9	99,8	1	0,2	0,2

Tabelle 9: Artikelsprache und Landessprache. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 7.

Die herausragende Rolle des Englischen wird daraus ersichtlich, daß nahezu einem Fünftel (=18,9%) aller berücksichtigten englischsprachigen Artikel mit bekanntem ersten Erscheinungsland nicht englischsprachige Erscheinungsländer zugeordnet sind.

Der Abstand zur nach diesem Kriterium zweitplazierten Sprache, dem Französischen, ist deutlich: Nur 6,7% aller berücksichtigten französischsprachigen Artikel mit bekanntem erstem Erscheinungsland stammen dem RILM zufolge aus nicht französischsprachigen Ländern.

Wie Tabelle 9 überdies zu entnehmen ist, hängt die Häufigkeit einer Sprache in anderssprachigen Kontexten tendenziell mit der Menge der Artikel gleicher Sprache zusammen, die das RILM enthält: Je weniger Artikel in einer bestimmten Sprache verzeichnet sind, desto geringer ist auch ihre Streuung über den Geltungsbereich dieser Sprache hinaus. Allerdings zeigen sich im Detail auch Abweichungen von dieser generellen Tendenz: so im Fall des Französischen, das in der Musikkultur anderssprachiger Länder relativ gesehen häufiger verwendet wird als das mit mehr Artikeln vertretene Deutsche, sowie im Fall des Italienischen, das trotz einer geringeren Artikelzahl häufiger in anderssprachige Länder vordringt als das Spanische.

In Anbetracht von Fallzahlen von fünf und weniger kann das die Vorkommen von Artikeln mit anderssprachigem Erscheinungsland bei den in der unteren Tabellenhälfte gelisteten Sprachen vernachlässigt werden.

Anteil der in einem Land publizierten landessprachlichen Artikel an der Menge aller in diesem Land publizierten Artikel sowie an der Menge aller Artikel in der jeweiligen Landessprache.

Die Größe des Anteils landessprachlicher Artikel an der Zahl der in diesem Land publizierten Artikel liefert einen Hinweis auf den Grad der internationalen Ausrichtung der Musikpublizistik eines Landes.

Erscheinungsland	f(la)	f(a)	%(la an a)	f(sla)	%(la an sla)
Schweiz ³⁰	637	622	102,4	10.045	6,3
Großbritannien	1.291	1.292	99,9	15.823	8,2
Rußland	740	745	99,3	917	80,7
USA	8.287	8.354	99,2	15.823	52,2
Japan	529	556	95,1	589	89,8
Österreich	813	881	92,3	6.268	13,0
Deutschland	3.966	4.405	90,0	6.268	63,3
Italien	1.266	1.413	89,6	1.461	86,7
Kroatien	532	636	83,7	607	87,6
Spanien	1.252	1.599	78,3	1.643	76,2
Frankreich	1.377	1.789	77,0	2.316	59,5
Ungarn	442	636	69,5	456	96,9

Tabelle 10: Landessprachen und Erscheinungsländer der Artikel. ›f(la)‹ = Anzahl landessprachlicher Artikel mit Erscheinungsland x als 1. oder 2. Erscheinungsland; ›f(a)‹ = Anzahl von Artikeln mit Erscheinungsland x als 1. oder 2. Erscheinungsland; ›%(la an a)‹ = prozentualer Anteil der landessprachlichen Artikel mit Erscheinungsland x an der Menge aller Artikel mit diesem Erscheinungsland; ›f(sla)‹ = Anzahl der insgesamt in den Landessprachen der Erscheinungsländer publizierten Artikel; ›%(la an sla)‹ = prozentualer Anteil der landessprachlichen Artikel mit Erscheinungsland x an der Menge aller Artikel in der Landessprache. – Ein Datensatz kann bis zu vier Sprachangaben enthalten. Dies wirkt sich insbesondere bei dem Erscheinungsland Schweiz aus, bei dem die Sprachangaben 2–4 im Unterschied zu anderen Ländern nennenswerte Prozentsätze erreichen. Die Spalte ›f(a)‹ enthält die Summe der Zellwerte beider Erscheinungsland-Variablen. Eine Ausnahme bilden die Angaben für Deutschland und die USA. Sie sind jeweils um 1 niedriger als die Summe der Zellwerte beider Erscheinungsland-Variablen (siehe Tabelle 3), weil in jeweils einem Fall die Einträge beider Variablen übereinstimmen.

Ist der prozentuale Anteil musikbezogener Artikel in der Landessprache an der Gesamtzahl der für ein Land nachgewiesenen Artikel gering, kann angenommen werden, daß die Relevanz transnationaler wissenschaftlicher Diskurse für die Musikliteratur des betreffenden Landes hoch ist. Ein hoher Prozentsatz von Artikeln in der Landessprache läßt dagegen für sich genommen noch keine Hypothese über den Grad der internationalen

30 Als ›landessprachlich‹ gelten Artikel in deutscher, französischer und italienischer Sprache.

Orientierung zu. Hier ist zusätzlich der Anteil der in einem Land publizierten landessprachlichen Artikel an der Gesamtzahl aller Artikel in der Landessprache ausschlaggebend.

Einige Beispiele: 99,3 % aller verzeichneten Artikel mit dem Erscheinungsland Rußland sind in russischer Sprache verfaßt. Zugleich ist Rußland Erscheinungsland von 80,7 % aller erfaßten Artikel in russischer Sprache. Die internationale Ausrichtung russischer Musikpublizistik erscheint demnach als verhältnismäßig gering ausgeprägt.

Ungarn dagegen bildet den Prototyp eines Landes, dessen Sprache in anderen Ländern wenig verbreitet ist und das seine Musikkultur häufig in anderen Sprachen als der eigenen publiziert: 96,9 % aller erfaßten Artikel in der Landessprache sind dem RILM zufolge in Ungarn erschienen, doch nur 69,5 % der als ungarisch ausgewiesenen Artikel verwenden die ungarische Sprache.

Großbritannien schließlich zeigt mit einem Anteil von 99,9 % englischsprachiger Artikel an der nationalen Artikelproduktion ein Höchstmaß an sprachlicher Homogenität, läßt zugleich aber mit nur 8,1 % aller erfaßten Artikel in der Landessprache die Zugehörigkeit zu einer übergreifenden Sprachgemeinschaft erkennen.

Anteil englischsprachiger Artikel an der Zahl aller für ein Land nachgewiesenen Artikel

Die große Streuung des Englischen über die Länder hinaus, in denen es Landessprache ist, legt eine genauere Untersuchung des Stellenwertes nahe, den es in der Musikkultur verschiedener Länder einnimmt.

Tabelle 11 zeigt die Häufigkeit englischsprachiger Artikel für die 12 Erscheinungsländer mit den höchsten Fallzahlen, sortiert nach dem prozentualen Anteil des Englischen an der Summe aller an einem Erscheinungsort publizierten Artikel.

Erscheinungsland	f(ea)	f(a)	%(ea von a)	f(s)	Rang
Großbritannien	1.291	1.292	99,9	4	1
USA	8.287	8.354	99,2	12	1
Schweiz	169	622	27,1	5	3
Ungarn	172	636	27	3	2
Frankreich	318	1.789	17,8	7	2
Kroatien	65	636	10,2	9	2
Deutschland	433	4.405	9,8	10	2
Spanien	144	1.599	9,0	11	2
Österreich	68	881	7,7	4	2
Italien	107	1.413	7,6	6	2
Japan	24	556	4,3	5	2
Rußland	1	745	0,1	4	3/4

Tabelle 11: Anteil englischsprachiger Artikel an der Zahl aller in einem Land publizierten Artikel.
 »f(ea)« = Anzahl englischsprachiger Artikel mit Erscheinungsland x; »f(a)« = Anzahl aller Artikel

mit Erscheinungsland x als 1. oder 2. Erscheinungsland; ›%(ea von a)‹ = prozentualer Anteil englischsprachiger Artikel mit Erscheinungsland x an der Zahl aller Artikel mit diesem Erscheinungsland; ›f(s)‹ = Zahl der Sprachen der am Erscheinungsland x publizierten Artikel; ›Rang‹ = Rangplatz des Englischen unter den am Erscheinungsland x verwendeten Sprachen. – Die einzelnen Zellwerte summieren die Häufigkeiten in allen vier Sprachvariablen.

Bei Datensätzen mit Angabe eines Erscheinungslandes, in dem Englisch nicht Landessprache ist, wird die Sprache ›Englisch‹ am zweithäufigsten nach der jeweiligen Landessprache genannt – mit Ausnahme Rußlands (wo das Englische gleichauf mit dem Japanischen liegt) und der multilingualen Schweiz. Für 49 der 69 berücksichtigten Länder verzeichnet das RILM im Untersuchungszeitraum zumindest einen englischsprachigen Artikel. Dies entspricht einem Anteil von rund 71 %.

Alle Artikel: Topics und Erscheinungsländer

Anzahl der Artikel pro ›Major Topic‹ im Vergleich Deutschland / USA

In die Zahl der einem ›Major Topic‹ zugeordneten Artikel fließen drei verschiedene Einflußgrößen mit ein: erstens die für alle Erscheinungsländer gleiche Extension eines Topics, zweitens die individuelle Kategorisierungspraxis der nationalen RILM-Redaktionen und drittens das von Land zu Land unterschiedliche Interesse, das einem Topic entgegengebracht wird.

Die Tabellen 12 und 13 zeigen die Verteilung von Artikeln mit den Erscheinungsländern USA bzw. Deutschland auf die 12 Hauptkategorien.

	Major Topic:Hauptkategorie	f(p)	%(p)	f(a)	f(a:p)
1	Historische Musikwissenschaft	250	44,1	1.975	7,9
2	Musikethnologie	210	37,0	1.852	8,8
3	Klangquellen	129	22,8	1.000	7,8
4	Musik und verwandte Disziplinen	190	33,5	952	5,0
5	Musik und andere Künste	167	29,5	669	4,0
6	Pädagogik	73	12,9	636	8,7
7	Theorie	91	16,0	486	5,3
8	Musik in Liturgie und Ritual	73	12,9	287	3,9
9	Referenz- und Forschungsmaterialien	94	16,6	284	3,0
10	Aufführungspraxis und Notation	70	12,4	173	2,5
11	Gesammelte Schriften	17	3,0	36	2,1
12	Universelle Perspektiven	2	0,4	2	1,0

Tabelle 12: »Major Topics« in Periodika aus den USA, sortiert nach der Häufigkeit von Artikeln. »f(p)« = Anzahl von Periodika, die Artikel zu dem jeweiligen Topic enthalten; »%(p)« = prozentualer Anteil dieser Periodika an der Gesamtzahl aller Periodika mit Erscheinungsland USA; »f(a)« = Anzahl von Artikeln zu dem jeweiligen Topic; »f(a:p)« = Durchschnittliche Anzahl von Artikeln pro Periodikum. – Zwei Datensätze mit Erscheinungsland USA enthielten keine Angabe des »Major Topics«. Daher summieren sich die Zelhäufigkeiten dieser Spalte auf lediglich 8.352.

	Major Topic:Hauptkategorie	f(p)	%(p)	f(a)	f(a:p)
1	Historische Musikwissenschaft	158	59,6	1.864	11,8
2	Klangquellen	68	25,7	551	8,1
3	Musik und verwandte Disziplinen	85	32,1	467	5,5
4	Musik und andere Künste	95	35,9	321	3,4
5	Theorie	57	21,5	319	5,6
6	Pädagogik	27	10,2	281	10,4
7	Referenz- und Forschungsmaterialien	54	20,4	200	3,7
8	Musikethnologie	41	15,5	167	4,1
9	Aufführungspraxis und Notation	47	17,4	126	2,7
10	Musik in Liturgie und Ritual	31	11,7	86	2,8
11	Gesammelte Schriften	8	3,0	20	2,5
12	Universelle Perspektiven	2	0,8	3	1,5

Tabelle 13: »Major Topics« in Periodika aus Deutschland, sortiert nach der Häufigkeit von Artikeln. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 12.

Zwischen den Topics der Artikel aus den USA und aus Deutschland gibt es ausgeprägte systematische Beziehungen, und zwar sowohl hinsichtlich der Korrelation der Häufigkeiten, mit denen die einzelnen Topics vorkommen (Produktmomentkorrelation $r=0,715$), als auch hinsichtlich der Korrelation der Rangreihen der Topics zwischen den Ländern (Rangkorrelation nach Spearman $r_s=0,818$).

Trotz dieser hohen Übereinstimmungen bestehen Unterschiede, die im Rahmen eines korrelativen Ansatzes verdeckt bleiben, aber auf der Ebene der Prozentsätze deutlich werden. Sowohl in Deutschland als auch in den USA sind Arbeiten mit dem Topic »Historische Musikwissenschaft« am häufigsten. Allerdings zeigen 42,3 % der im RILM erfaßten Artikel aus Deutschland dieses Thema, hingegen nur 23,6 % der Artikel aus den USA. Häufiger als in Deutschland sind in den USA vor allem Veröffentlichungen zum Topic Musikethnologie (3,8 % versus 22,2 % = Prozentsatzdifferenz 18,4 %).

Gleichfalls relativ häufiger – wenngleich auch nur mit Prozentsatzdifferenzen von 1 bis 2 % – sind Veröffentlichungen zu den Topics »Musik in Liturgie und Ritual« und »Pädagogik«, während zu den Topics »Theorie« und »Referenz- und Forschungsmateri-

alien« in den USA ein wenig seltener publiziert wurde. Bei den anderen Topics liegen die Prozentsatzdifferenzen unter einem Prozent.

Zwischen der Anzahl der Periodika, die Artikel zu einem Topic veröffentlicht haben, der Anzahl insgesamt verzeichneter Artikel zu einem Topic und der Anzahl der durchschnittlich pro Periodikum genannten Artikel zu einem Topic bestehen sowohl für die USA als auch für Deutschland ausgeprägte korrelative Zusammenhänge.

	f(a)	f(a:p)		f(a)	f(a:p)
f(p)	0,914	0,660	f(p)	0,885	0,602
f(a)		0,816	f(a)		0,778

Tabelle 14: Korrelationen zwischen der Anzahl an Periodika (f(p)) und Artikeln (f(a)), die zu den Topics veröffentlicht haben bzw. wurden, sowie den durchschnittlich pro Periodikum publizierten Artikeln zu den Topics (f(a:p)) für die USA (Spalte 1–3) und für Deutschland (Spalten 4–6).

Die deutlichen Korrelationen zwischen den entsprechenden Anzahlen an Periodika und Artikeln sind dabei trivial, da zu erwarten war, daß die Anzahl der publizierten Artikel mit der Anzahl der erfaßten Periodika zusammenhängt. Weniger trivial ist hingegen die Tatsache, daß diese Variablen auch mit dem Durchschnitt der pro Periodikum erfaßten Artikel zu den einzelnen Topics korrelieren: Je mehr Periodika und je mehr Artikel zu einem Major Topic verzeichnet sind, desto höher ist auch die durchschnittliche Anzahl der pro Periodikum erfaßten Artikel.

Die Tabellen 15 und 16 zeigen Ergebnisse von Regressionsanalysen zur Vorhersage der durchschnittlichen Anzahl an Artikeln, die pro Periodikum zu den einzelnen Topics veröffentlicht wurden. Als Prädiktoren fungieren in diesen Analysen zum einen die Anzahl der zu diesen Topics veröffentlichten Periodika und zum anderen die absolute Anzahl publizierter Artikel zu den 12 Topics. Insgesamt ist die Vorhersage aufgrund der absoluten Artikelzahl sowohl in den USA als auch in Deutschland erfolgreicher als die analoge Vorhersage aufgrund der Anzahl der Periodika, wie die Abweichungen zwischen den tatsächlichen und den vorhergesagten Durchschnittswerten für die Artikelanzahl pro Periodikum zu den Topics deutlich zeigen (vgl. die Spalten 6 und 8 der Tabellen 15 und 16). Vergleicht man die Vorhersagen zu den einzelnen kategorisierten Major Topics, so ist die Vorhersage für die durchschnittliche Artikelzahl pro Periodikum zum Topic Pädagogik am schlechtesten: Die tatsächlichen Durchschnittswerte zu diesem Topic werden mit Hilfe einer linearen Gleichung sowohl in Deutschland als auch in den USA stark unterschätzt.

Das hier im Mittelpunkt des Interesses stehende Topic ›Theorie« ist in Hinblick auf die Vorhersage der durchschnittlich pro Periodikum veröffentlichten Artikel im Kontext der anderen Topics recht unauffällig, d. h. die Residuen der Vorhersage (Abweichungen zwischen vorhergesagten und tatsächlichen Durchschnittswerten) liegen – ebenso wie die Anzahl der Periodika und Artikel zu diesem Topic – im mittleren Bereich, wobei die Vorhersagen für die USA die tatsächlichen Durchschnittswerte leicht unterschätzen und

die Vorhersagen für Deutschland eine leichte Überschätzung der tatsächlichen Durchschnittswerte beinhalten. Insgesamt lässt sich für den Bereich ›Theorie‹ im Abgleich mit den anderen Topics – sowohl in Deutschland als auch in den USA – weder eine auffällige Spezialisierung (relativ wenige Journals mit jeweils relativ vielen Artikeln; Beispiel: ›Pädagogik‹) noch eine auffällige Diversifikation (relativ viele Journals mit jeweils relativ wenigen Artikeln; Beispiel: ›Musik und verwandte Disziplinen‹) noch gar eine generelle Schwerpunktbildung (relativ viele Journals mit jeweils relativ vielen Artikeln; Beispiel: ›Historische Musikwissenschaft‹) konstatieren.

Major Topic: Hauptkategorie	f(p)	f(a)	f(a:p)	Pre_f(p)	Res_f(p)	Pre_f(a)	Res_f(a)
Historische Musikwissenschaft	250	1.975	7,90	8,19060	-0,2906	9,34116	-1,44116
Musikethnologie	210	1.852	8,82	7,25529	1,56471	8,92432	-0,10432
Klangquellen	129	1.000	7,75	5,36130	2,3887	6,03691	1,71309
Musik und verwandte Disziplinen	190	952	5,01	6,78764	-1,77764	5,87424	-0,86424
Musik und andere Künste	167	669	4,01	6,24984	-2,23984	4,91516	-0,90516
Pädagogik	73	636	8,71	4,05188	4,65812	4,80333	3,90667
Theorie	91	486	5,34	4,47276	0,86724	4,29498	1,04502
Musik in Liturgie und Ritual	73	287	3,93	4,05188	-0,12188	3,62058	0,30942
Referenz- und Forschungsmaterialien	94	284	3,02	4,54291	-1,52291	3,61041	-0,59041
Aufführungspraxis und Notation	70	173	2,47	3,98173	-1,51173	3,23423	-0,76423
Gesammelte Schriften	17	36	2,12	2,74245	-0,62245	2,76994	-0,64994
Universelle Perspektiven	2	2	1,00	2,39171	-1,39171	2,65472	-1,65472

Tabelle 15: Ergebnisse linearer Regressionsanalysen zur Vorhersage der durchschnittlich pro Periodikum zu einem Topic veröffentlichten Artikel in den USA. ›Pre_f(p)‹ = vorhergesagte Durchschnittswerte auf der Grundlage von f(p); ›Res_f(p)‹ = Residuen bei der Vorhersage aufgrund von f(p); ›Pre_f(a)‹ = vorhergesagte Durchschnittswerte auf der Grundlage von f(a); ›Res_f(a)‹ = Residuen bei der Vorhersage aufgrund von f(a).

Major Topic: Hauptkategorie	f(p)	f(a)	f(a:p)	Pre_f(p)	Res_f(p)	Pre_f(a)	Res_f(a)
Historische Musikwissenschaft	158	1.864	11,80	9,91543	1,88457	12,83442	-1,03442
Musikethnologie	68	551	8,10	5,72192	2,37808	6,10876	1,99124
Klangquellen	85	467	5,49	6,51403	-1,02403	5,67848	-0,18848

Musik und verwandte Disziplinen	95	321	3,38	6,97997	-3,59997	4,93061	-1,55061
Musik und andere Künste	57	319	5,60	5,20938	0,39062	4,92037	0,67963
Pädagogik	27	281	10,41	3,81154	6,59846	4,72572	5,68428
Theorie	54	200	3,70	5,06959	-1,36959	4,31080	-0,61080
Musik in Liturgie und Ritual	41	167	4,07	4,46387	-0,39387	4,14177	-0,07177
Referenz- und Forschungsmaterialien	47	126	2,68	4,74343	-2,06343	3,93175	-1,25175
Aufführungspraxis und Notation	31	86	2,77	3,99792	-1,22792	3,72686	-0,95686
Gesammelte Schriften	8	20	2,50	2,92625	-0,42625	3,38878	-0,88878
Universelle Perspektiven	2	3	1,50	2,64668	-1,14668	3,30170	-1,8017

Tabelle 16: Ergebnisse linearer Regressionsanalysen zur Vorhersage der durchschnittlich pro Periodikum zu einem Topic veröffentlichten Artikel in Deutschland. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 15.

Ein Beispiel für Spezialisierung: Topic ›Musikpädagogik‹

Eine deutliche Abweichung von der linearen Tendenz des oben skizzierten Zusammenhangs findet sich beim Topic ›Pädagogik‹, das bei den absoluten Häufigkeiten einen Platz im Mittelfeld einnimmt, aber hinsichtlich der durchschnittlichen Artikelzahlen auf dem zweiten Platz steht.

Artikel zum Thema Pädagogik erhalten in den relativ wenigen Periodika, die zu diesem Thema publizieren, einen ähnlich großen Raum wie Artikel aus den Gebieten Musikethnologie und Historische Musikwissenschaft in den entsprechenden Periodika.

Tabelle 17 zeigt den Anteil pädagogischer Artikel an der Gesamtheit aller Artikel in denjenigen deutschen Periodika, die im Untersuchungszeitraum Beiträge zur Musikpädagogik enthielten.

	f(apäd)	f(a)	%(apäd an a)
<i>Musik & Bildung: Praxis Musikunterricht</i>	131	154	85,1
<i>Musik und Unterricht</i>	41	66	62,1
<i>Musikpädagogische Forschungsberichte</i>	38	70	54,3
<i>Positionen: Beiträge zur Neuen Musik</i>	10	118	8,5
<i>Das Orchester</i>	7	255	2,7
<i>Musiktheorie</i>	6	88	6,8
<i>Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte</i>	5	19	26,3

<i>Musikerziehung</i>	5	7	71,4
<i>Musica</i>	4	48	8,3
<i>Musik & Ästhetik</i>	4	74	5,4
<i>Musik in der Schule</i>	4	14	28,6
<i>Zeitschrift für Pädagogik und Theologie der Evangelischen Erzieher</i>	4	5	80,0
<i>European music journal</i>	3	3	100,0
<i>Bremer Jahrbuch für Musikkultur</i>	2	49	4,1
<i>Journal of the World Association for Symphonic Bands and Ensembles</i>	2	42	4,8
<i>Musik & Bildung: Praxis Musikerziehung</i>	2	2	100
<i>Musik in Baden-Württemberg</i>	2	64	3,1
<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>	2	210	1,0
<i>Correspondenz: Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft</i>	1	7	14,3
<i>Die Musikforschung</i>	1	80	1,25
<i>Engagement: Zeitschrift für Erziehung und Schule</i>	1	1	100
<i>Jahrbuch für Volksliedforschung</i>	1	28	3,6
<i>mr-Mitteilungen</i>	1	16	6,3
<i>Musik und Kirche</i>	1	129	0,8
<i>Oboe-Fagott</i>	1	33	3,0
<i>Rohrblatt</i>	1	79	1,3
<i>Schubert durch die Brille</i>	1	84	1,2
Gesamt	281	1745	16,1

Tabelle 17: Anteile von Artikeln mit Major Topic ›Musikpädagogik‹ an der Gesamtzahl der für den Untersuchungszeitraum dokumentierten Artikel eines Periodikums. ›f(apäd)‹ = Anzahl von Artikeln mit Major Topic ›Musikpädagogik‹; ›f(a)‹ = Anzahl der insgesamt veröffentlichten Artikel; ›%(apäd an a)‹ = prozentualer Anteil von Artikeln mit Major Topic ›Musikpädagogik‹ an allen erfaßten Artikeln eines Periodikums.

Kaum überraschen dürfte, daß sich ein Schwerpunkt auf dem Gebiet ›Pädagogik‹ insbesondere bei den Zeitschriften zeigt, dies schon qua Titel als musikpädagogisch ausgewiesen sind.³¹

Ein genaueres Bild nationaler Schwerpunktsetzungen ließe sich durch Auszählung der den einzelnen Subtopics zugeordneten Artikel gewinnen – ein Unterfangen, das den Umfang der vorliegenden Studie überstiege.

31 *Musik & Bildung: Praxis Musikunterricht, Musik und Unterricht und Musikpädagogische Forschungsbereiche* sowie – angesichts der geringen Artikelzahl mit Abstrichen – die Periodika *Musikerziehung*, *Musik in der Schule* und *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie der Evangelischen Erzieher*.

Musiktheoretische Artikel: Erscheinungsländer

Die absolute und prozentuierte relative Häufigkeit, mit der musiktheoretische Artikel einem bestimmten Erscheinungsland zugeordnet sind, wird durch Tabelle 18 veranschaulicht.

	Erscheinungsland	1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
		f(ath)	%(ath)	%-valid	f(ath)	%(ath)	%-valid
1	USA	486	24,9	28,2			
2	Deutschland	318	16,3	18,4	1	0,1	12,5
3	Frankreich	136	7,0	7,9	2	0,1	25,0
4	Niederlande	70	3,6	4,1	1	0,1	12,5
5	Italien	68	3,5	3,9			
6	Großbritannien	65	3,3	3,8			
7	Spanien	56	2,9	3,2			
8	Polen	55	2,8	3,2			
9	Schweiz	46	2,4	2,7			
10	Jugoslawien	45	2,3	2,6			
11	Japan	43	2,2	2,5			
12	Österreich	42	2,2	2,4	1	0,1	12,5
13	Kanada	38	1,9	2,2			
14	Brasilien	29	1,5	1,7			
15	Georgien	28	1,4	1,6			
16	Slowakei	23	1,2	1,3			
17	Rußland	19	1,0	1,1			
18	Dänemark	18	0,9	1,0			
19	Finnland	17	0,9	1,0			
20	Australien	15	0,8	0,9			
21	Indien				3	0,2	37,5
22	Andere	108	6,0	6,5			
	Gesamt	1725	89,0	100	8	0,4	100
	Fehlend	228	11,7		1.945	99,6	
	Gesamt	1953	100		1.953	100	

Tabelle 18: Anzahl musiktheoretischer Artikel pro Erscheinungsland. ›f(ath)‹ = Anzahl von Artikeln mit Major Topic ›Theorie‹; ›%(ath)‹ = prozentualer Anteil musiktheoretischer Artikel mit Erscheinungsland x an der Gesamtmenge musiktheoretischer Artikel; ›%-valid‹ = prozentualer

Anteil musiktheoretischer Artikel mit Erscheinungsland x an der Gesamtmenge musiktheoretischer Artikel mit einer Sprachangabe in der betreffenden Variable.

	f(a)	%(a)	%-valid	f(ath)	%(ath)	%-valid
USA	8.354	25,5	29,3	486	24,9	28,2
Deutschland	4.405	13,4	15,4	318	16,3	18,4

Tabelle 19: Anteil der Artikel pro Erscheinungsland an der Summe aller Artikel, Anteil musiktheoretischer Artikel pro Erscheinungsland an der Summe aller musiktheoretischen Artikel. ›f(a)‹ = Häufigkeit von Artikeln mit dem jeweiligen Erscheinungsland als 1. oder 2. Erscheinungsland; ›%(a)‹ = prozentualer Anteil dieser Artikel an der Summe aller Artikel mit angegebenem 1. oder 2. Erscheinungsland; ›%-valid‹ = prozentualer Anteil musiktheoretischer Artikel an der Gesamtmenge musiktheoretischer Artikel mit einer Sprachangabe in der betreffenden Variable. – Für weitere Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 18.

Ein Vergleich der Prozentzahl, die den Anteil der Artikel eines Landes an der Gesamtheit aller Artikel bezeichnet, mit der Prozentzahl, die den Anteil der musiktheoretischen Artikel eines Landes an der Gesamtheit aller musiktheoretischen Artikel bezeichnet, ergibt, daß der relative Anteil musiktheoretischer Artikel in Deutschland leicht höher ist als in den USA.

Musiktheoretische Artikel: Sprachen

Tabelle 20 zeigt die absolute und die prozentuierte relative Häufigkeit des Vorkommens bestimmter Sprachangaben in den drei ersten Sprachvariablen der als musiktheoretisch ausgewiesenen Artikel. Die Kombination von vier Sprachangaben und Major Topic ›Theorie‹ kommt in den vorliegenden Datensätzen nicht vor.

	1. Sprache			2. Sprache			3. Sprache		
	f(ath)	%(ath)	%-valid	f(ath)	%(ath)	%-valid	f(ath)	%(ath)	%-valid
Englisch	931	47,7	47,7	2	0,1	28,6	1	0,1	100
Deutsch	396	20,3	20,3	1	0,1	14,3			
Französisch	160	8,2	8,2	2	0,1	28,6			
Italienisch	78	4,0	4,0						
Spanisch	74	3,8	3,8						
Polnisch	49	2,5	2,5						
Japanisch	44	2,3	2,3						
Serbisch	42	2,2	2,2						
Portugiesisch	32	1,6	1,6						

Niederländisch	27	1,4	1,4						
Russisch	25	1,3	1,3						
Dänisch	18	0,9	0,9						
Kroatisch	13	0,7	0,7						
Finnisch	13	0,7	0,7						
Slowenisch	12	0,6	0,6						
Ungarisch	11	0,6	0,6						
Andere	26	1,7	1,7						
Walisisch				2	0,1	28,6			
Gesamt	1.951	99,9	99,9	7	0,4	100			100
Fehlend	2	0,1	0,1	1946	99,6		1952	99,9	
Gesamt	1.953	100	100	1953	100		1953	100	

Tabelle 20: Absolute und prozentuierte-relative Häufigkeit musiktheoretischer Artikel pro Sprache. ›f(ath)‹ = Anzahl von Artikeln mit Major Topic ›Theorie‹; ›%(ath)‹ = prozentualer Anteil musiktheoretischer Artikel in der Sprache x an der Gesamtmenge musiktheoretischer Artikel; ›%-valid‹ = prozentualer Anteil musiktheoretischer Artikel an der Gesamtmenge musiktheoretischer Artikel mit einer Sprachangabe in der betreffenden Variable.

Musiktheoretische Artikel: Erscheinungsländer und Sprachen

Nachdem in Tabelle 11 bereits die Rolle der englischen Sprache für Artikel aller Major Topics beleuchtet wurde, ist nunmehr nach der Rolle des Englischen für Artikel zum Topic Musiktheorie zu fragen. Entsprechend zeigt Tabelle 21 die Verteilung der Gesamtmenge englischsprachiger musiktheoretischer Artikel auf die einzelnen Länder.

		1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
		f(aeth)	%(aeth)	%-valid	f(aeth)	%(aeth)	%-valid
1	USA	483	51,8	63			
2	Großbritannien	65	7,0	8,5			
3	Kanada	32	3,4	4,2			
4	Australien	14	1,5	1,8			
5	Indien				3	0,3	42,9
6	Wales	2	0,2	0,3			
7	Südafrika	1	0,1	0,1			
8	Niederlande	44	4,7	5,7	1	0,1	14,3
9	Deutschland	33	3,5	4,3	1	0,1	14,3

10	Schweiz	13	1,4	1,7			
11	Frankreich	11	1,2	1,4	2	0,2	28,6
12	Jugoslawien	10	1,1	1,3			
13	Österreich	9	1,0	1,2			
14	Slowakei	7	0,8	0,9			
15	Italien	6	0,6	0,8			
16	Polen	5	0,5	0,7			
17	Finnland	4	0,4	0,5			
18	Ungarn	4	0,4	0,5			
19	Rumänien	4	0,4	0,5			
20	Spanien	4	0,4	0,5			
21	Kroatien	3	0,3	0,4			
22	Israel	3	0,3	0,4			
23	Brasilien	2	0,2	0,3			
24	Georgien	2	0,2	0,3			
25	Japan	2	0,2	0,3			
26	Niger	1	0,1	0,1			
27	Portugal	1	0,1	0,1			
28	Slowenien	1	0,1	0,1			
29	Schweden	1	0,1	0,1			
	Gesamt englischsprachige Länder (Nr. 1–7)	597	64,0	77,8	3	0,3	42,9
	Gesamt andere Länder	170	18,2	22,2	4	0,8	57,1
	Fehlend	166	17,8		926	99,2	
	Gesamt	933	100		933	100	

Tabelle 21: Häufigkeiten englischsprachiger musiktheoretischer Artikel pro Erscheinungsland. ›f(aeth)‹ = Anzahl englischsprachiger musiktheoretischer Artikel; ›%(aeth)‹ = prozentualer Anteil englischsprachiger musiktheoretischer Artikel mit Erscheinungsland x an der Summe englischsprachiger musiktheoretischer Artikel; ›%-valid‹ = prozentualer Anteil englischsprachiger musiktheoretischer Artikel an der Summe englischsprachiger musiktheoretischer Artikel mit bekanntem Erscheinungsland.

Auch in bezug auf die Variable ›Sprache‹ bietet es sich an, die Häufigkeiten aller Artikel mit denen der musiktheoretischen Artikel zu vergleichen.

	1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
Erscheinungsland	f(a)	%(a)	%-valid	f(a)	%(a)	%-valid
Gesamt englischsprachige Länder (Nr. 1–16) ³²	10.664	67,2	81,1	40	0,3	44,4
Gesamt andere Länder	2.485	15,7	18,9	50	0,3	55,6
Fehlend	2.714	17,1		15.773	99,4	
Gesamt	15.863	100		15.863	100	

Tabelle 22: Englischsprachige Artikel.

	1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
Erscheinungsland	f(aeth)	%(aeth)	%-valid	f(aeth)	%(aeth)	%-valid
Gesamt englischsprachige Länder (Nr. 1–7) ³³	597	64,0	77,8	3	0,3	42,9
Gesamt andere Länder	170	18,2	22,2	4	0,8	57,1
Fehlend	166	17,8		926	99,2	
Gesamt	933	100		933	100	

Tabelle 23: Englischsprachige musiktheoretische Artikel. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 21.

Die Tabellen 22 und 23 lassen erkennen, daß die Länderverteilung englischsprachiger musiktheoretischer Artikel sich von derjenigen aller englischsprachigen Artikel insofern unterscheidet, als englischsprachige musiktheoretische Artikel – relativ betrachtet – häufiger als die Gesamtheit aller englischsprachigen Artikel in nicht englischsprachigen Ländern erscheinen.

Wer nach den Gründen fragt, stößt zunächst auf den Umstand, daß der prozentuale Anteil von Artikeln aus den USA an beiden Textklassen annähernd gleich ist. Dagegen fehlen bei der Gruppe musiktheoretischer Artikel Beiträge von englischsprachigen Ländern wie Neuseeland, Irland oder Ghana. Auf der anderen Seite tragen Länder wie die Niederlande, Deutschland und Österreich einen höheren Anteil zur Menge musiktheoretischer englischsprachiger Artikel bei als zur Gesamtmenge englischsprachiger Artikel.

Die Vermutung liegt daher nahe, daß sich die musiktheoretische Publizistik nicht englischsprachiger Länder (insbesondere die der Niederlande, Deutschlands, Österreichs und der Schweiz) stärker an angelsächsischen Diskursen orientiert als andere Bereiche des Musikschritftums dieser Länder.

³² Siehe Tabelle 7.

³³ Siehe Tabelle 21.

Diese Vermutung wird durch eine analoge Untersuchung deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel gestützt.

	1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
Erscheinungsland	f(adth)	%(adth)	%-valid	f(adth)	%(adth)	%valid
Deutschland	284	71,4	75,1			
Österreich	32	8,0	8,5	1	0,3	100
Georgien	25	6,3	6,6			
Schweiz	19	4,8	5,0			
Slowakei	10	2,5	2,6			
Australien	1	0,3	0,3			
Dänemark	1	0,3	0,3			
Frankreich	1	0,3	0,3			
Ungarn	1	0,3	0,3			
Japan	1	0,3	0,3			
Niederlande	1	0,3	0,3			
Spanien	1	0,3	0,3			
USA	1	0,3	0,3			
Gesamt deutschsprachige Länder (Nr. 1–4)	360	90,5	95,2	1	0,3	
Gesamt andere Länder	18	4,5	4,8			100
Fehlend	20	5		397	99,7	
Gesamt	398	100		398	100	

Tabelle 24: Anzahl deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel pro Erscheinungsland. ›f(adth)‹ = Anzahl deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel; ›%(adth)‹ = prozentualer Anteil deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel mit Erscheinungsland x an der Summe deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel; ›%-valid‹ = prozentualer Anteil deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel mit Erscheinungsland x an der Summe deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel mit bekanntem Erscheinungsland.

	1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
Erscheinungsland	f(a)	%(a)	%-valid	f(a)	%(a)	%-valid
Gesamt deutschsprachige Länder (Nr. 1–4 ³⁴)	5299	84,5	95,3	11	0,2	84,6
Gesamt andere	263	4,2	4,7	2	0,0	15,4
Fehlend	706	11,3		6.255	99,8	
Gesamt	6.268	100		6.268	100	

Tabelle 25: Deutschsprachige Artikel.

	1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
Erscheinungsland	f(adth)	%(adth)	%-valid	f(adth)	%(adth)	%-valid
Gesamt deutschsprachige Länder (Nr. 1–4)	360	90,5	95,2	1	0,3	100
Gesamt andere Länder	18	4,5	4,8			
Fehlend	20	5,0		397	99,7	
Gesamt	398	100		398	100	

Tabelle 26: Deutschsprachige musiktheoretische Artikel. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 24.

Wie ein Vergleich der Tabellen 25 und 26 zeigt, entsprechen die Anteile deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel aus deutschsprachigen Ländern an der Gesamtzahl deutschsprachiger musiktheoretischer Artikel sehr weitgehend den Anteilen deutschsprachiger Artikel aus deutschsprachigen Ländern an der Gesamtzahl deutschsprachiger Artikel. Anders als im Fall englischsprachiger Artikel lässt sich kein Unterschied zwischen musiktheoretischen und anderen Publikationen feststellen.

Eine weitere Perspektive auf das Verhältnis von Erscheinungsändern und Sprachen ergibt sich durch Untersuchung der Sprachen der einem bestimmten Erscheinungsland zugeordneten musiktheoretischen Artikel.

	1. Erscheinungsland		
Sprache	f(a)	%(a)	%-valid
Englisch	483	99,4	99,6
Deutsch	1	0,2	0,2

34 Die Zählung von Georgien als deutschsprachiges Land korrigiert einen systematisch auftretenden Fehler des RILM.

Portugiesisch	1	0,2	0,2
Gesamt	485	99,8	100
Fehlend	1	0,2	
Gesamt	486		100

Tabelle 27: Sprachen musiktheoretischer Artikel aus den USA.

99,4% der 486 musiktheoretischen Artikel aus den USA zeigen die Sprachangabe ›Englisch‹. Bei einem Datensatz fehlt die Sprachangabe. Mehrfache Sprachangaben finden sich nicht.

	1. Erscheinungsland			2. Erscheinungsland		
Sprache	f(a)	%(a)	%-valid	f(a)	%(a)	%-valid
Deutsch	283	88,7	88,7	1	0,3	100
Englisch	34	10,7	10,7			
Italienisch	2	0,6	0,6			
Gesamt	319	100	100	1	0,3	100
Fehlend				318	99,7	
Gesamt	319	100	100	319	100	

Tabelle 28: Sprachen musiktheoretischer Artikel aus Deutschland.

Musiktheoretische Artikel mit Erscheinungsland Deutschland sind im Untersuchungszeitraum zu 88,7% mit der Sprachangabe Deutsch und zu 10,7% mit der Sprachangabe Englisch verzeichnet.³⁵

Die im Hinblick auf die musiktheoretischen Artikel gewonnenen Resultate entsprechen weitgehend denjenigen, die sich für die Gesamtheit aller Artikel nachweisen ließen.

35 3 der 34 als englischsprachig bezeichneten Artikel sind freilich de facto in deutscher Sprache publiziert worden. (Georgescu, Corneliu Dan (1997), »Die Tönhöhensysteme: Anwendung an der rumänischen traditionellen Musik«, *Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde* 16, 93–120. – Schütz, Hannes (1997), »Wiedergeburt der Ars subtilior? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2 Cordes vides«, *Die Musikforschung* 50/2m 205–214. – Wessel, Matthias (1997), »Ludwig van Beethovens Fantasie für Klavier opus 77: Bekräftigung und Überwindung einer abgesunkenen Gattung«, *Musiktheorie* 12 / 3, 197–215). Am Rande sei bemerkt, daß es sich einem der zwei italienischsprachigen Artikel um einen historischen Quellentext handelt (Galeazzi, Francesco (1998), »I principali caratteri dei toni moderni / Die hauptsächlichsten Eigenschaften der modernen Tonarten«, übersetzt von Anselm Gerhard, *Musiktheorie* 13/3, 253–256), beim anderen um einen Originalbeitrag in einer u. a. in Deutschland herausgegebenen internationalen musikwissenschaftlichen Zeitschrift (Bizzarini, Marco (1997), »Una neo-madrigalistica meditatione sul tempo: Il Nocturnall (1990) di Luca Tessadrelli«, *International Journal of Musicology* 6, 429–445).

Musiktheoretische Artikel in nordamerikanischen und deutschen Periodika

Deutsch- wie englischsprachige musiktheoretische Beiträge erscheinen in Periodika verschiedenster Provenienz – im Fachblatt für Alte Musik ebenso wie im Journal für Blechbläser, im Komponisten-Jahrbuch ebenso wie in der musiktheoretischen Zeitschrift. Dabei steht keineswegs fest, daß musiktheoretisch ausgerichtete Zeitschriften auch den größten Beitrag zur Summe aller musiktheoretischen Artikel leisten.

Die folgende Untersuchung der musiktheoretisch relevantesten Periodika beschränkt sich auf diejenigen mit Erscheinungsland USA respektive Deutschland, für die durchschnittlich mindestens drei musiktheoretische Artikel pro Erscheinungsjahr nachgewiesen sind.

	Periodikum	f(e)	f(a)	f(a:e)	f (mtop)	f(ath)	f(ath: ej)	%(ath an a)
1	<i>Computer Music Journal</i>	5	133	26,6	7	51	10,2	38,4
2	<i>Organised Sound: An International Journal of Music Technology</i>	4	75	18,8	6	39	9,8	52,0
3	<i>Journal of Music Theory</i>	5	54	10,8	6	43	8,6	79,6
4	<i>Music Theory Spectrum</i>	5	44	8,8	2	43	8,6	97,7
5	<i>Computing and Musicology</i>	1	23	23,0	6	7	7,0	30,4
6	<i>Music Theory Online</i>	5	61	12,2	8	30	6,0	49,2
7	<i>In Theory Only</i>	1	5	5,0	1	5	5,0	100
8	<i>Journal of music in China</i>	1	12	12,0	4	5	5,0	41,7
9	<i>Studies in Penderecki</i>	1	6	6,0	2	5	5,0	83,3
10	<i>The Journal of Musicology</i>	5	103	20,6	9	25	5,0	24,3
11	<i>Perspectives of New Music</i>	5	68	13,6	6	22	4,4	32,4
12	<i>Intégral: The journal of applied musical thought</i>	5	23	4,6	3	20	4,0	87,0
13	<i>Theory and Practice</i>	4	26	6,5	5	16	4,0	61,5
14	<i>Indiana Theory Review</i>	5	35	7,0	5	19	3,8	54,3
15	<i>Annual Review in Jazz Studies</i>	4	46	11,5	6	15	3,8	32,6
16	<i>GAMUT: The journal of the Georgien Association of Music Theorists</i>	2	14	7,0	3	7	3,5	50,0
17	<i>19th-Century Music</i>	5	66	13,2	6	16	3,2	24,2
18	<i>Leonardo Music Journal: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology</i>	5	56	11,2	7	16	3,2	28,6

19	<i>Ex Tempore: A journal of compositional and theoretical research in music</i>	5	29	5,8	3	15	3,0	51,7
20	<i>Music theory: Explorations & applications</i>	1	5	5,0	2	3	3,0	60,0
21	<i>Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities</i>	5	45	9,0	9	15	3,0	33,3
22	<i>The American Journal of Semiotics</i>	2	12	6,0	4	6	3,0	50,0

Tabelle 29: Periodika mit Erscheinungsland USA und mindestens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr. ›f(e)‹ = Anzahl von Erscheinungsjahren; ›f(a)‹ = Anzahl für den Untersuchungszeitraum nachgewiesener Artikel; ›f(a:e)‹ = Durchschnittliche Anzahl von Artikeln pro Erscheinungsjahr; ›f(mtop)‹ = Anzahl verschiedener Major Topics; ›f(ath)‹ = Anzahl musiktheoretischer Artikel; ›f(ath:e)‹ = Durchschnittliche Anzahl musiktheoretischer Artikel pro Erscheinungsjahr; ›%(ath an a)‹ = prozentualer Anteil musiktheoretischer Artikel an allen Artikeln eines Periodikums.

	Periodikum	f(e)	f(a)	f(a:e)	f(mtop)	f(ath)	f(ath:e)	%(ath an a)
1	<i>Musiktheorie</i>	5	88	17,6	8	45	9,0	51,1
2	<i>Musica</i>	2	49	24,5	6	17	8,5	34,7
3	<i>Musik & Ästhetik</i>	3	74	24,7	7	20	6,7	27,0
4	<i>MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik</i>	5	274	54,8	9	29	5,8	10,6
5	<i>Positionen: Beiträge zur Neuen Musik</i>	5	203	40,6	7	28	5,6	13,8
6	<i>International Journal of Musicology</i>	4	49	12,3	5	20	5,0	40,8
7	<i>Die Musikforschung</i>	5	116	23,2	9	21	4,2	18,1
8	<i>Bruckner-Jahrbuch</i>	2	32	16,0	4	8	4,0	25,0
9	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>	5	81	16,2	5	17	3,4	21,0
10	<i>Musik-Konzepte</i>	5	106	21,2	5	16	3,2	15,1
11	<i>Dissonanz</i>	2	35	17,5	5	6	3,0	17,1
12	<i>Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz</i>	5	63	12,6	6	15	3,0	23,8

Tabelle 30: Periodika mit Erscheinungsland Deutschland und mindestens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 29.

Die selektierten Periodika lassen sich nach inhaltlichen Schwerpunkten zusammenfassen:

Schwerpunkt	f(p)	f(a)	f(ath)	f(se)	f(se:p)	f(a:se)	f(a:p)	f(ath:p)	f(ath:se)
Technik / Neue Musik ³⁶	6	361	143	25	4,2	14,4	60,2	23,8	5,7
Musiktheorie ³⁷	9	267	186	33	3,7	8,1	29,7	20,7	5,6
Musikethnologie ³⁸	1	12	5	1	1,0	12,0	12,0	5,0	5,0
Neue Musik ³⁹	2	74	27	6	3,0	12,3	37,0	13,5	4,5
Musikwissenschaft ⁴⁰	2	169	41	10	5,0	16,9	84,5	20,5	4,1
Populärmusik ⁴¹	1	46	15	4	4,0	11,5	46,0	15,0	3,8
Semiotik ⁴²	1	12	6	2	2,0	6,0	12,0	6,0	3,0
Gesamt	22	941	423	81	3,7	11,6	42,8	19,2	5,2

Tabelle 31: Schwerpunktbildungen bei den 22 nordamerikanischen Periodika mit mindestens drei musiktheoretischen Artikeln pro erfaßtem Erscheinungsjahr. »f(p)« = Anzahl der Periodika mit dem jeweiligen Schwerpunkt; »f(a)« = Anzahl der insgesamt für den Untersuchungszeitraum nachgewiesenen Artikel; »f(ath)« = Anzahl musiktheoretischer Artikel; »f(se)« = Anzahl der über die Periodika summierten erfaßten Erscheinungsjahre; »f(se:p)« = Durchschnittliche Anzahl der erfaßten Erscheinungsjahre pro Periodikum; »f(a:se)« = Durchschnittliche Anzahl von Artikeln pro erfaßtem Erscheinungsjahr; »f(a:p)« = Durchschnittliche Anzahl der für den Untersuchungszeitraum nachgewiesenen Artikel pro Periodikum; »f(ath:p)« = Durchschnittliche Anzahl musiktheoretischer Artikel pro Periodikum; »f(ath:se)« = Durchschnittliche Anzahl musiktheoretischer Artikel pro erfaßtem Erscheinungsjahr.

Die Auswahl enthält sechs Zeitschriften mit inhaltlichen Schwerpunkten an der Schnittstelle von Technik (Computer, Klangsynthese, Studioteknik) und Neuer Musik (insbesondere elektroakustische Musik, experimentelle Musik, elektronische Populärmusik). Unter den ausgewählten Periodika enthalten sie die meisten Artikel.

Die neun Periodika mit erklärtem Schwerpunkt Musiktheorie sind demgegenüber relativ klein. Was aber die Zahl der musiktheoretischen Artikel betrifft, nehmen sie noch vor den Zeitschriften mit Schwerpunkt Technik / Neue Musik den ersten Platz ein.

36 *Computer Music Journal; Computing and Musicology; Ex Tempore: A journal of compositional and theoretical research in music; Leonardo Music Journal; Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology; Organised Sound: An International Journal of Music Technology; Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities.*

37 *GAMUT: The journal of the Georgian Association of Music Theorists; Indiana Theory Review; Integral: The journal of applied musical thought; In Theory Only; Journal of Music Theory, Music theory: Explorations & Applications, Music Theory Online; Music Theory Spectrum; Theory and Practice.*

38 *Journal of Music in China.*

39 *Perspectives of New Music; Studies in Penderecki.*

40 *19th Century Music; The Journal of Musicology.*

41 *Annual Review in Jazz Studies.*

42 *The American Journal of Semiotics.*

Schwerpunkt / Zs.-Titel	f(p)	f(a)	f(ath)	f(se)	f(se:p)	f(a:se)	f(a:p)	f(ath:p)	f(ath:se)
Musiktheorie	1	88	45	5	5,0	17,6	88,0	45,0	9,0
<i>Musik & Ästhetik</i> ⁴³	1	74	20	4	4,0	24,7	74,0	20,0	7,0
Neue Musik ⁴⁴	3	512	63	12	4,0	42,7	170,7	21,0	5,3
Musikwissenschaft ⁴⁵	6	390	98	23	3,8	17,0	65,0	16,3	4,3
<i>Musik-Konzepte</i>	1	106	16	5	5,0	21,2	106,0	16,0	3,2
Gesamt	12	1.170	242	49	4,1	24,0	97,5	20,2	4,9

Tabelle 32: Schwerpunktbildungen bei den 12 deutschen Periodika mit mindestens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr. – Für Erläuterungen der Spaltentitel siehe Legende zu Tabelle 31.

Die durchschnittliche Zahl der innerhalb des Untersuchungszeitraums dokumentierten Erscheinungsjahre liegt bei den amerikanischen Periodika mit 3,7 etwas niedriger als bei den deutschen, die im Durchschnitt über einen Zeitraum von 4,1 Jahren erfaßt wurden.

Die Summe nachgewiesener Artikel ist bei den 12 deutschen Periodika mit 1.170 überraschenderweise höher als bei den 22 nordamerikanischen. Das Ausmaß der relativen Differenz wird deutlich, sobald man die durchschnittliche Zahl der Artikel pro Erscheinungsjahr berücksichtigt. Während für die deutschen Periodika durchschnittlich 24 Artikel pro Jahr nachgewiesen sind, liegt der entsprechende Jahresdurchschnitt bei den amerikanischen bei lediglich 11,6. Dem entspricht die durchschnittliche Anzahl der Artikel pro Periodikum: Sie beträgt 97,5 bei den deutschen Organen, aber nur 42,8 bei den amerikanischen.⁴⁶

Die absolute Zahl musiktheoretischer Artikel beträgt bei den ausgewählten amerikanischen Periodika 423. Dies entspricht rund 45 % der Gesamtzahl der Artikel in dieser Gruppe von Periodika. Dagegen bilden die 242 musiktheoretischen Artikel, die für die selektierte Gruppe deutscher Periodika verzeichnet sind, einen Anteil von lediglich 20,7 %. Anders gesagt: Nordamerikanische Periodika, die die Bedingung erfüllen, mit wenigstens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr erfaßt worden zu sein, enthalten einen deutlich geringeren Anteil nicht musiktheoretischer Beiträge als deutsche. Ihr Spezialisierungsgrad ist erheblich höher als der ihrer 12 deutschen Pendants.

43 Die inhaltlichen Profile der Periodika *Musik & Ästhetik* und *Musik-Konzepte* verlaufen quer zu den Kategorien, die sich zur Gruppierung amerikanischer Periodika angeboten hatten. Diese Periodika sind daher separat aufgeführt.

44 *Dissonanz*; *MusikTexte*: Zeitschrift für Neue Musik; *Positionen*: Beiträge zur Neuen Musik.

45 *Archiv für Musikwissenschaft*; *Bruckner-Jahrbuch*; *International Journal of Musicology*; *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*; *Musica*; *Die Musikforschung*.

46 Eine Verzerrung dieser Werte durch das oben beschriebene Problem, den Erscheinungsort eines Periodikums aus dem Erscheinungsort der Artikel zu rekonstruieren, die es enthält, ist hier nicht gegeben: die Zahl der Periodika ist so klein, daß jedes einzelne Periodikum auf die Richtigkeit des angegebenen Erscheinungsorts hin überprüft werden konnte.

Die geringere Spezialisierung der Periodika aus Deutschland korreliert mit einem geringeren Maß an Diversifizierung. Die Artikel verteilen sich hier auf lediglich zwölf Organe, die sich zudem in deutlich weniger Kategorien differenzieren lassen. Zeitschriften mit den Schwerpunkten Technik / Neue Musik, Musikethnologie, Populärmusik und Semiotik fehlen in der Auswahl gänzlich.

Zur Subkategorisierung des Major Topic ›Theorie‹ in ausgewählten deutschen und nordamerikanischen Periodika

Die im Zuge der Untersuchung thematischer Schwerpunkte sichtbar gewordenen Eigenheiten musiktheoretischer Publizistik in den USA und in Deutschland lassen sich anhand einer Analyse der Häufigkeiten von Artikeln zu den Subkategorien der Hauptkategorie ›Theorie, Analyse und Komposition‹ näher bestimmen.

	USA		Deutschland		Andere Länder	
Major Topic ›Theorie, Analyse und Komposition‹	f(a)	%(a)	f(a)	%(a)	f(a)	%(a)
Computer und elektronische Komposition	77	15,8	13	4,1	101	8,8
Form und Gattung	39	8,0	37	11,6	99	8,6
Harmonik, Kontrapunkt, Stimmführung	94	19,3	40	12,5	175	15,2
Melodik und Motivik	21	4,3	13	4,1	50	4,4
Rhythmus, Metrum, Tempo	23	4,7	12	3,8	76	6,6
Klangfarbe, Textur, Register	7	1,4	14	4,4	38	3,3
Strukturanalyse	76	15,6	47	14,7	126	11,0
Stilanalyse	72	14,8	96	30,1	262	22,8
Theorie, allgemein	52	10,7	29	9,1	145	12,6
Stimmung, Temperatur, Skalenstruktur	25	5,1	18	5,6	76	6,6
Gesamt	486	100	319	100	1148	100

Tabelle 33: Häufigkeit von Artikeln pro musiktheoretischem Subtopic. ›f(a)‹ = Anzahl von Artikeln; ›%(a)‹ = prozentualer Anteil von Artikeln mit Major Topic x an der Summe musiktheoretischer Artikel mit Erscheinungsland y.

Wie Tabelle 34 zu entnehmen ist, bestehen von Land zu Land teils erhebliche Prozentsatzdifferenzen zwischen den Besetzungen der einzelnen Subtopics:

Major Topic ›Theorie, Analyse und Komposition‹	D–USA	D–Andere	USA–Andere
Computer und elektronische Komposition	–11,7	–4,7	7,0
Form und Gattung	3,6	3,0	–0,6

Harmonik, Kontrapunkt, Stimmführung	-6,8	-2,7	4,1
Melodik und Motivik	-0,2	-0,3	-0,1
Rhythmus, Metrum, Tempo	-0,9	-2,8	-1,9
Klangfarbe, Textur, Register	3,0	1,1	-1,9
Strukturanalyse	-0,9	3,7	-4,6
Stilanalyse	15,3	7,3	-8,0
Theorie, allgemein	-1,6	-3,5	-1,9
Stimmung, Temperatur, Skalenstruktur	0,5	-1,0	-1,5

Tabelle 34: Prozentsatzdifferenzen zwischen den Besetzungen der einzelnen Subtopics der Hauptkategorie ›Theorie, Analyse und Komposition‹. »Major Topic = ›Computer und elektronische Komposition‹, D-USA = -11,70« lies folgendermaßen: »Der prozentuale Anteil in Deutschland erschienener Artikel zum Major Topic ›Computer und elektronische Komposition‹ an allen in Deutschland erschienenen Artikeln liegt um 11,7 % niedriger als der prozentuale Anteil in den USA erschienener Artikel zum selben Topic an allen in den USA erschienenen Artikeln«.

Die größten Prozentsatzdifferenzen zwischen Deutschland und den USA finden sich bei den Topics ›Computer und elektronische Komposition‹ und ›Stilanalyse‹. Zu letzterem sind für Deutschland anteilig mehr als doppelt so viele Artikel nachgewiesen wie für die USA. Umgekehrt ist der Anteil, den Artikel zum Gebiet ›Computer und elektronische Komposition‹ an der Gesamtzahl aller musiktheoretischen Artikel einnehmen, in den USA mehr als dreimal so groß wie in Deutschland.

Die nachfolgende Tabelle zeigt die Rangkorrelation der Häufigkeitsbesetzung der Subtopics zwischen Deutschland, den USA und anderen Erscheinungsländern.

	USA	Andere Länder
Deutschland	0,547	0,738
USA		0,851

Tabelle 35: Rangkorrelationen der Häufigkeitsbesetzung der Subtopics zwischen Deutschland, den USA und anderen Erscheinungsländern.

Bezogen auf die Rangreihen der Häufigkeiten besteht zwischen Deutschland und den USA die geringste Korrelation. Die Korrelationen der Rangreihen zwischen den Häufigkeiten der Besetzung der einzelnen Subtopics sind zwischen Deutschland und anderen Erscheinungsländern sowie zwischen den USA und anderen Erscheinungsländern wesentlich höher.

Analoge Ergebnisse ergeben sich auch für die Produktmomentkorrelationen der absoluten Häufigkeiten der Besetzung der Subtopics zwischen den drei Vergleichsgruppen.

	USA	Andere Länder
Deutschland	0,545	0,907
USA		0,742

Tabelle 36: Produktmomentkorrelationen der absoluten Häufigkeiten des Vorkommens der Sub-topics zwischen Deutschland, den USA und anderen Erscheinungsländern.

ZUSAMMENFASSUNG UND DISKUSSION

Länder und Sprachen

Im folgenden seien die wichtigsten Resultate der Auswertung knapp zusammengefaßt. Ausdrücklich hinzuweisen ist dabei auf den Umstand, daß aufgrund der Unmöglichkeit, die Erfassungspraxis des RILM zu evaluieren, sich alle hier getroffenen Aussagen strenggenommen nicht auf reale Verhältnisse, sondern nur auf deren Repräsentation im RILM beziehen können.

Für den Zeitraum 1995–99 verzeichnet das RILM 32.759 musikbezogene Artikel aus 69 Ländern und in 47 Sprachen. Die Verteilung dieser Artikel auf Länder und Sprachen ist außerordentlich ungleich. Rund zwei Drittel (66,3 %) stammen aus weniger als einem Sechstel (10=14,5 %) der Länder, die in der Grundgesamtheit vorkommen. Die Reihe der sechs produktivsten Länder wird von den USA angeführt (8.345=25,5 % aller verzeichneten ersten Erscheinungsländer); es folgen Deutschland (4.405=13,4 %), Frankreich (1.786=6,3 %), Spanien (1.599=4,9 %), Italien (1.412=4,3 %) und Großbritannien (1.282=3,9 %). Noch heterogener ist die Verteilung der Sprachen. Wiederum rund zwei Drittel aller ausgewählten Artikel (22.131=66,7 %) sind dem RILM zufolge in englischer (15.863=47,8 %) oder deutscher (6.268=19,1 %) Sprache verfaßt, verwenden also lediglich weniger als ein Zwanzigstel der insgesamt vorkommenden Sprachen.

Als Sprache des internationalen wissenschaftlichen Diskurses ist das Englische über die Grenzen englischsprachiger Länder hinaus von eminenter Bedeutung. Dies gilt bis zu einem gewissen Grad auch für die Musikkultur. 18,9 % aller erfaßten englischsprachigen Artikel mit bekanntem erstem Erscheinungsländ wurden in nicht englischsprachigen Ländern veröffentlicht. Das Englische war in jedem Land mit Ausnahme Rußlands die nach der/den jeweiligen Landessprache(n) am häufigsten gebrauchte (erste) Sprache. Für 49 der insgesamt 69 berücksichtigten Länder (71 %) ist zumindest ein englischsprachiger Artikel verzeichnet.

Der Anteil landessprachlicher Artikel an der Gesamtheit aller in einem Land veröffentlichten Artikel kann in Verbindung mit dem Anteil landessprachlicher Artikel an der Gesamtheit aller überhaupt in dieser Sprache publizierten Artikel Hinweise geben auf den Grad der Partizipation der Wissenschaft eines Landes an transnationalen Diskursen. Dieser Partizipationsgrad ist vermutlich um so niedriger, je weniger fremdsprachige Artikel innerhalb eines Landes publiziert werden und je weniger die Literaturen anderer Länder von der Sprache des betreffenden Landes Gebrauch machen. Ein hoher Par-

tizipationsgrad kann dagegen angenommen werden, wenn entweder die Musikkultur eines Landes einen hohen Anteil fremdsprachiger Texte enthält oder die Landessprache in vielen Publikationen anderer Länder Verwendung findet.

Deutschland liegt in beiderlei Hinsicht im Mittelfeld: Erstens enthält seine Musikkultur einen niedrigeren Anteil fremdsprachiger Artikel als diejenige Ungarns oder Frankreichs, aber einen höheren als diejenige Großbritanniens oder Russlands, zweitens wird das Deutsche häufiger außerhalb der Grenzen Deutschlands verwendet als etwa das Japanische außerhalb der Grenzen Japans, aber deutlich weniger häufig als das Englische außerhalb derer Nordamerikas.

Thematische Profile

Das RILM verzeichnet im Prinzip für jeden Datensatz ein »Major Topic«: eine musikwissenschaftliche Teildisziplin, ein Sachgebiet oder eine Textgattung. In der Verteilung nordamerikanischer und deutscher Artikel auf die einzelnen Topics zeigen sich deutliche Übereinstimmungen, aber auch bezeichnende Unterschiede. So steht die Historische Musikwissenschaft in Deutschland ebenso wie in den USA an erster Stelle der Rangliste. Während jedoch in Deutschland der Anteil musikhistorischer Artikel an der Gesamtheit aller verzeichneten Artikel bei 42,3 % liegt, beträgt der entsprechende Anteil in den USA lediglich 23,6 %.

Unter den Topics, denen in den USA ein höherer Stellenwert beigemessen wird als in Deutschland⁴⁷, ragt die Musikethnologie deutlich heraus. Die hohe Prozentsatzdifferenz von 18,4 % ist zu einem Großteil auf den extrem unterschiedlichen Stellenwert zurückzuführen, den Populärmusik in der wissenschaftlichen Musikkultur beider Länder einnimmt. Nur 42 der 1.281 Artikel, die das RILM im Untersuchungszeitraum zu den Subtopics »Musikethnologie – Jazz und Blues« und »Musikethnologie – Jazz, Pop, Rock« verzeichnet, stammen aus Deutschland, 965 hingegen aus den USA.

Ein Vergleich der Subtopics, denen sich die musiktheoretischen Artikel der am stärksten musiktheoretisch ausgerichteten amerikanischen und deutschen Zeitschriften widmen⁴⁸, zeigt bei »Melodik und Motivik«, »Rhythmus, Metrum, Tempo«, »Strukturanalyse«, »Theorie, allgemein« und »Stimmung, Temperatur, Skalenstruktur« ähnliche Schwerpunktsetzungen (maximal 1,6 % Prozentsatzdifferenz). Das Erscheinungsland Deutschland zeigt einen deutlich größeren Schwerpunkt auf dem Topic »Stilanalyse« (15,3 % Prozentsatzdifferenz), einen etwas größeren auf den Topics »Form und Gattung« (3,6 % Prozentsatzdifferenz) und »Klangfarbe, Textur, Register« (3,0 % Prozentsatzdifferenz). Für die USA dagegen sind deutlich mehr Artikel zu den Topics »Computer und elektronische Komposition« (11,7 % Prozentsatzdifferenz) und »Harmonik, Kontrapunkt, Stimmführung« (6,8 % Prozentsatzdifferenz) verzeichnet.

47 Gemessen am Anteil der Artikel zu einem Topic an der Gesamtheit aller verzeichneten Artikel.

48 Siehe unten.

Musiktheorie in den USA

Die naheliegende Vermutung, die Emanzipation des Fachs ›Music Theory‹ vom Fach ›Musicology‹ habe zu einer Erhöhung des Anteils musiktheoretischer Publikationen an der nordamerikanischen Musikkultur geführt, ließ sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht überprüfen. Sicher aber ist, daß ungeachtet der akademischen Professionalisierung, die das Fach in den USA kennzeichnet, der relative Anteil musiktheoretischer Artikel an der Gesamtheit nordamerikanischer Artikel mit 5,8% um 1,4% niedriger liegt als der Anteil musiktheoretischer Artikel an der Gesamtheit deutscher Artikel.

Zugleich scheint der Einfluß nordamerikanischer Musiktheorie auf die Musikforschung nicht englischsprachiger Länder größer zu sein als derjenige der nordamerikanischen Musikforschung insgesamt. Dafür spricht, daß englischsprachige Artikel zur Musiktheorie relativ häufiger in nicht englischsprachigen Ländern erscheinen als solche mit anderen Themenstellungen. Dies kann mit der besonderen Profilierung amerikanischer Musiktheorie und der gleichzeitigen Unterrepräsentation genuin musiktheoretischer Themen in der Fachliteratur insbesondere der genannten europäischen Länder erklärt werden.

Periodika

Wie viele musiktheoretische Artikel die Periodika, für die Artikel zur Musiktheorie nachgewiesen sind, laut RILM durchschnittlich enthalten, läßt sich im Kontext der anderen Topics recht zuverlässig durch die absolute Anzahl der musiktheoretischen Artikel und die Anzahl der Periodika mit musiktheoretischen Beiträgen vorhersagen: Die amerikanischen Periodika enthalten im Durchschnitt etwas mehr, die deutschen etwas weniger musiktheoretische Artikel, als zu erwarten gewesen wäre. Eine deutliche Spezialisierung wie im Fall von ›Pädagogik‹ (relativ wenige Journals mit jeweils relativ vielen Artikeln zum jeweiligen Topic), läßt sich ebensowenig feststellen wie eine auffällige Diversifikation (relativ viele Journals mit jeweils relativ wenigen Artikeln) oder eine generelle Schwerpunktbildung (relativ viele Journals mit jeweils relativ vielen Artikeln).

Beschränkt man allerdings die Untersuchung auf diejenigen Periodika, die innerhalb des Untersuchungszeitraums mit mindestens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr im RILM vertreten sind, zeigt sich ein deutlich anderes Bild.

Die 12 Periodika aus Deutschland, die das genannte Kriterium erfüllen, enthalten insgesamt 1.170 Artikel, die 22 Periodika aus den USA dagegen lediglich 941.⁴⁹ Allerdings ist die Anzahl musiktheoretischer Artikel in den ausgewählten nordamerikanischen Periodika annähernd doppelt so hoch wie die in ihren deutschen Pendanten (423:242). Demnach haben nahezu die Hälfte (45%) der Artikel, die das RILM für die ausgewählten nordamerikanischen Periodika verzeichnet, ein musiktheoretisches Thema, während der Anteil musiktheoretischer Artikel in den entsprechenden deutschen Periodika bloß ein gutes Fünftel (21 %) beträgt.

49 Entsprechend unterschiedlich sind die Umfänge der einzelnen Periodika: Während für die deutschen Periodika dieser Gruppe durchschnittlich 24 Artikel pro Erscheinungsjahr nachgewiesen sind, liegt der entsprechende Jahresdurchschnitt bei den nordamerikanischen Periodika lediglich bei 11,6.

Extreme Unterschiede im Vergleich beider Länder zeigen sich hinsichtlich der Anzahl musiktheoretischer Zeitschriften an der Gesamtmenge der ausgewählten Periodika. Nicht weniger als neun amerikanische musiktheoretische Journals, aber nur eine einzige deutsche musiktheoretische Zeitschrift genügen der Bedingung, mit wenigstens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr verzeichnet zu sein.⁵⁰ Dem entspricht die Tatsache, daß das RILM 186 der 423 ausgewählten nordamerikanischen Artikel zur Musiktheorie (44,0%) explizit musiktheoretischen Zeitschriften zuordnet, aber nur 45 der 242 deutschen (18,6%).

Auch der Anteil musiktheoretischer Artikel an der Gesamtmenge der von einer Zeitschrift publizierten Artikel erweist sich im Ländervergleich als unterschiedlich: Durchschnittlich 69,7% aller Artikel, die das RILM amerikanischen musiktheoretischen Zeitschriften zuschreibt, weisen eine musiktheoretische Themenstellung auf, während die deutsche Zeitschrift *Musiktheorie* hier nur auf einen Anteil von 51,1% kommt.

Die relativ hohe Anzahl nordamerikanischer Periodika mit erklärtem musiktheoretischem Schwerpunkt geht freilich mit einer im Jahresdurchschnitt erheblich geringeren Anzahl an Artikeln einher, als sie das RILM etwa bei Zeitschriften mit den Schwerpunkten ›Technik / Neue Musik‹ oder ›Musikwissenschaft‹ verzeichnet. Auch im Vergleich zur deutschen Zeitschrift *Musiktheorie* zeigt sich ein deutlicher Unterschied: Dem RILM zufolge publizieren die amerikanischen musiktheoretischen Zeitschriften pro Erscheinungsjahr durchschnittlich 5,6 musiktheoretische Artikel, die *Musiktheorie* dagegen immerhin neun.

Der Spezialisierungsgrad der 22 amerikanischen Periodika, die mit mindestens drei musiktheoretischen Artikeln pro Erscheinungsjahr im RILM repräsentiert sind, ist demnach erheblich höher als derjenige ihrer zwölf deutschen Pendants. Dabei korreliert die geringere Spezialisierung der deutschen Periodika mit einem geringeren Maß an Diversifizierung. Die ausgewählten amerikanischen Periodika lassen sich sieben inhaltlichen Kategorien zuordnen, die deutschen lediglich dreien, wobei sich zwei Periodika gegen eine klare Kategorisierung sperren bzw. einer je eigenen Kategorie zugehören. Periodika mit den Schwerpunkten ›Technik / Neue Musik‹, ›Musikethnologie‹, ›Populärmusik‹ und ›Semiotik‹ fehlen in der Auswahl gänzlich.

ZUM SCHLUSS

Die Ergebnisse dieser Studie liefern eine erste Skizze; sie wären in mehrfacher Hinsicht zu ergänzen. Zum einen beschränkt sich die Diskussion des Inhalts einzelner Tabellen in den meisten Fällen auf einige herausragende Sachverhalte. Etliche Resultate böten Stoff zu detaillierterer Besprechung; eine weiterführende Interpretation hätte zudem auch auf die fach- und institutionengeschichtlichen Zusammenhänge einzugehen, auf die sie verweisen. Zum anderen signalisiert so manches Ergebnis weiteren Forschungsbedarf. Was es etwa konkret bedeutet, daß nur rund die Hälfte der Beiträge, die die *Musiktheorie* publiziert, als ›musiktheoretisch‹ rubriziert ist, ließe sich erst durch eine gezielte inhaltsanalytische Untersuchung der Veröffentlichungspraxis dieser und anderer Zeitschriften,

50 Der Grund besteht natürlich darin, daß während des Untersuchungszeitraums nur eine einzige deutsche musiktheoretische Zeitschrift existierte.

aber auch der Auswertungskriterien des RILM beleuchten. Zu diskutieren wäre schließlich auch die Relevanz der Daten etwa im Hinblick auf die aktuelle und künftige Situation des Fachs Musiktheorie an deutschen Hochschulen und Universitäten.

Literatur

- Bartlitz, Eveline (1977), »Computerwunder sind Mythen« – 10 Jahre RILM«, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19, 216–219.
- »Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities«, <http://www.zim.mpg.de/openaccess-berlin/berlindeclaration.html> (Website der Max-Planck-Gesellschaft).
- Bottle, Robert / William Chase (1972), »Some Characteristics of the Literature on Music and Musicology«, *Special Libraries* 63, 469–476.
- Brook, Barry S. (1967), »RILM, Inaugural Report, January 1967«, *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 23, 462–67.
- (1968), »RILM. Report No. 2: September 1967«, *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 24, 457–466.
- (1969), »Music Literature and Modern Communication: Revolutionary Potentials of the ACLS/CUNY/RILM Project«, *College Music Symposium* 9, 48–59.
- (1989), »The Road to RILM«, in: *Modern Music Librarianship. Essays in Honor of Ruth Watanabe*, hg. von Alfred Mann, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 85–94.
- Elste, Martin (1983), »RILM abstracts X/4 1976«, *Die Musikforschung* 36, 98–99.
- Green, Alan (2000), »The RILM Project: Charting the Seas of Modern Musicological Literature«, *College Music Symposium* 40, 42–54.
- Humboldt-Stiftung, Pressemitteilung vom 26. Januar 2004, http://www.humboldt-foundation.de/de/aktuelles/presse/pn_archiv_2004/2004_01.htm.
- Keller, Michaela / Carola Lawrence (1980), »Music Literature Indexes in Review«, *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 36, 375–600.
- (1999), »RILM«, *Fontes Artis Musicae* 46, 98–99.
- Mackenzie, Barbara (1998), »RILM«, *Fontes Artis Musicae* 45, 171–173.
- O'Connor, Adam (1993), »RILM. Report no. 25 und no. 26«, *Fontes Artis Musicae* 40, 153–156.
- Pfeffer, Jörgen (2004), »Das ›Répertoire International de Littérature Musicale‹ als Online-Datenbank. Das moderne Standardwerk für die Recherche nach musikwissenschaftlicher Literatur«, <http://www.fbi.fh-koeln.de/institut/personen/roesch/MaterialRoesch/seminararbeiten/SeminararbeitPfefferueberRILM.pdf>.
- Platt, Heather (1996), »RILM in the 1990s«, *Fontes Artis Musicae* 43, 298–302.
- RILM Richtlinien, Revision 2002, <http://www.rilm.org/scopeg.html>.
- Sleegers, Peter / Winfried Gödert / Achim Oswald / Hermann Rösch (2000), »Evit@. Evaluation elektronischer Informationsmittel. Projektergebnisse«, *Bibliothek. Forschung und Praxis*, 63–87 (Download unter: <http://www.bibliothek-saur.de/t0024001.htm>).

- Staral, Susanne (1999a), »Die deutsche RILM-Redaktion am Staatlichen Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin«, *Forum Musikbibliothek: Beiträge und Informationen aus der musikbibliothekarischen Praxis* 1, 15–23.
- (1999b), »RILM in Germany«, *Fontes Artis Musicae* 46, 268–78.
- Weiler, Hans N. (2005), »Internationalisierung des Studienwesens«, in: *Handbuch Qualität in Studium und Lehre*, hg. von Winfried Benz, Jürgen Kohler und Klaus Landfried, Berlin: Raabe, Loseblattsammlung.

Schenkerian Theory in the United States

A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research Topics

David Carson Berry

I.

It is a notable irony that the musical ideas of the Austrian Heinrich Schenker (1868–1935) have flourished most in the United States—a country about which his opinions were so low. Schenker disliked its democratic form of government because “the principle of the electoral majority” was incompatible with his belief in “the aristocratic nature of art” and culture (Schenker 1930: 111).¹ He even disliked its principal language, English, calling it “motley” [*verlottert*] and “the lowest of the languages” [*die letzte der Sprachen*] (Schenker 1921: 11).² As Carl Schachter has put it more generally, in Schenker’s hierarchical belief system “[t]he Germans are ranked above all other nationalities. Other Europeans, inferior as they are to Germans, are nonetheless superior to ... Americans” (Schachter 2001:8).³ And yet, the US has established itself as the principal home for Schenkerian training and research, just as English has become its *lingua franca*, and Americans have become (in numeric terms) Schenker’s chief advocates.

The history of how Schenkerian theory was disseminated and received in the US, during its first few decades, is still being written; aspects of that history are addressed in Berry 2002, 2003, and forthcoming -a, -b, and -c; Hinton 1998; and Rothstein 1990 and 2002. In the essay that follows, I will suggest how Schenkerian theory came to establish its strong roots in the US; how the infrastructure for its dissemination was gradually erected during the initial decades. In doing so, I will focus on four important means of transmission: the early advocates, initial institutional homes, receptive journals, and conference presentations. This, in turn, will provide a context for better understanding the

1 “Das eben macht das Aristokratische der Kunst aus, daß sie dem Grundsatz der Stimmenmehrheit, der das Alpha und Omega des demokratischen Wesens ausmacht, gar nicht zugänglich ist.”

2 Obviously English could not compare to German, which Schenker regarded as “the greatest of all languages” [*die höchste aller Sprachen*]; but he believed that even French—which was “inferior, corsetted, [and] circumscribed” [*minderwertig, gemiedert, gezirkelt*]—was better than “the motley English language” [*die verlotterte englische*]! (Schenker 1921, 11).

3 Schachter’s comments on Schenker’s hierarchical belief system echo those of Martin Eybl, *Ideologie und Methode: Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Tutzing, Germany: Hans Schneider, 1995); see especially p. 29.

second component of the article, in which I will survey the current state of English-language Schenkerian scholarship.

The Transition

Although Schenker's ideas were already circulating in the US by the early 1930s (as will be discussed below), their large-scale transplantation from Germanic lands to American shores would likely not have happened if not for the rise of Nazism, the death of Schenker, and the Austrian *Anschluss*. In their aftermath, many of his students—especially those who were Jewish like their teacher—fled as Schenker's work was officially censured. His writings were placed under Nazi ban and were even confiscated by the Gestapo, which seized some of his publications from Universal Editions in 1940 (Kowalke 2001:26). He and certain students were branded in the infamous *Lexikon der Juden in der Musik* (Stengel and Gerigk 1940/41),⁴ where his theory was caricatured as denying the psychological content of music in favor of “tone successions” of “arbitrary combination,” and comparisons were made with the “mathematical games of the groundless musical aesthetics of the years after the [First World] War” (cols. 240–41).⁵ Moreover, in those rare cases in which a Germanic writer was indebted to Schenker's ideas, it seemed mandatory not only to avoid giving due credit but to distance oneself further by expressly disparaging his work; such was the case with Bernhard Martin's 1940/41 study of J.S. Bach's *Art of Fugue*.⁶

This is not to suggest that Schenker's legacy was completely eradicated from his homeland. For example, Felix-Eberhard von Cube (1903–88), who had studied with Schenker for three years in the mid 1920s and afterward explored analytical matters with him by correspondence, participated in the Schenker-Institut in Hamburg, from 1931 to 1933; and he reopened it in 1947 as the Heinrich-Schenker-Akademie. Schenker's pupil Oswald Jonas also taught two who would become active in writing and teach-

4 The *Lexikon* included the following Schenker students: Carl [Karl] Bamberger, Paul Breisach, Oswald Jonas, Maria Komorn, Grete Kraus, Felix Salzer, Georg Schenker, and Victor Zuckerkandl (in the 1941 *Nachtrag*); Jonas's student Ernst Oster was also listed.

5 The full description is as follows: “Hauptvertreter der abstrakten Musiktheorie der jüdischen Philosophie, die einen seelischen Inhalt im Tonwerk ableugnet und sich darauf beschränkt, durch willkürliche Kombination aus dem Zusammenhang einzelner Sonatensätze Tonreihen zu bilden, aus denen eine ‘Urlinie’ (‘Substanzgemeinschaft’) gelesen wird. Sch[enker]s Grundbegriffe waren weit verbreitet; mathematische Spielereien der voraussetzungslosen Musikästhetik der Nachkriegsjahre kamen dieser Theorie entgegen.”

6 Bernhard Martin, *Untersuchungen zur Struktur der Kunst der Fuge J.S. Bachs* (Regensburg, Germany: Gustav Bosse, 1941); the book originated in the author's Ph.D. thesis (Univ. of Cologne, 1940), and also resulted in a related article, “J.S. Bachs letzte Fuge,” *Die Musik* 33 (1940–41): 409–12. In the 1941 book, Schenker's writings are not cited in the bibliography, yet Martin's analytic methodology is clearly indebted to Schenker—even certain terminology is related but concealed through alteration. In its “Einleitung,” Schenker is mentioned only to insult his work (see p. 14). See also a subsequent article by Martin, where again quasi-Schenkerian techniques are employed without due credit: “Mozart's Fuge ‘Cum sancto spiritu’ aus der grossen c-moll-Messe,” *Die Musik* 34 (1941–42): 130–34.

ing about Schenker from around the middle of the century: Hellmut Federhofer (b. 1911) studied with Jonas in 1935–36 and was eventually appointed director of the musicology institute at Mainz University; and Franz Eibner (1914–86) studied with Jonas around the same time, and in the early 1950s began teaching Schenker at Vienna's Universität für Musik und darstellende Kunst, where in 1974 he established the Lehrgang für Tonsatz nach Heinrich Schenker. Karl-Otto Plum, who studied with von Cube in the 1960s, went on to complete what has been called "the first doctoral dissertation on Schenker to be received by a German university,"⁷ *Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse* (University of Cologne, 1978). And more recent years have witnessed an escalating interest in Schenker, as evidenced by recent conferences such as the Schenker-Traditionen Symposium, held in June 2003 at Vienna's Universität für Musik und darstellende Kunst; and a series of three conferences on Schenkerian analysis held in June 2004 in Berlin, Sauer, and Mannheim.

Nonetheless, it was in the US that Schenker's banner was lifted the highest in the decades following his death, and it is to activities in the US that I now turn.

Early Advocates

The dissemination of Schenkerian ideas in the US has a complex history, consisting not only of the recognized main lines of activity but also of various (and sometimes little-known) individuals branching off from these lines in unexpected places, and still others appearing and working without clear connections to a main line. For present purposes, however, my survey of the early individuals who promoted Schenker in the US will be divided into the principal disciple-émigrés, and a few of the Americans who independently learned of Schenker.

The first of Schenker's students to come to the US was Hans Weisse (1892–1940), who had studied with Schenker since at least the beginning of 1912. In the fall of 1931, he began teaching in New York City at the David Mannes Music School (now Mannes College of Music). Starting the next year, he also conducted graduate seminars at Columbia University. Weisse's endeavors continued until his premature death in 1940.⁸ Shortly before this time, due to the Austro-German upheavals mentioned above, other Schenker students came to the US, including Felix Salzer and Oswald Jonas.

Salzer (1904–86) had been Weisse's own student until the latter departed for New York; at that time he began studying with Schenker himself. In 1940, Salzer assumed Weisse's duties at Mannes; he became director of the school in 1948, and stayed until 1956 (returning in 1962–64). He also taught for a decade (1963–74) at Queens College of the City University of New York. His long and productive career in the US included work as author and editor. His most influential writing was *Structural Hearing* (1952), which

7 William Drabkin, [Review of Karl-Otto Plum, *Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse*, and Hellmut Federhofer, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*], *Music Analysis* 2/1 (1983), 102.

8 For more on Weisse's career and his impact on Schenkerian dissemination in the US, see Berry 2003.

had an impact on Schenkerian pedagogy in the US that was both considerable and—due to its revisions to and extensions of Schenker's own ideas—controversial.

Oswald Jonas (1897–1978), who began his studies with Schenker in 1915, emigrated in 1938 and taught at Roosevelt University (Chicago) from 1941 until 1964; and at the University of California, Riverside, from 1965 until his death in 1978.⁹ Jonas was especially interested in the field of sketch studies (as was Schenker), and several of his articles were not “Schenkerian” in an overtly analytical sense. He also edited a number of Schenker's writings for republication in German (e.g., the three volumes of his *Neue musikalische Theorien und Phantasien*).¹⁰ Around the same time he was responsible for editing the first of Schenker's books to be published in an English translation: *Harmonielehre* (1906), translated by Elisabeth Mann Borgese as *Harmony* (1954). It included an “Introduction” by Jonas in which Schenker's later ideas, such as the *Ursatz*, were explained.¹¹

Other Schenker pupils came to the US and played lesser roles in disseminating his concepts. For example, Victor Zuckerkandl (1896–1965) incorporated some of Schenker's ideas into his class lectures at the New School of Social Research (New York City) and St. John's College (Annapolis, Maryland).¹² Much more notable, however, was Ernst Oster (1908–77). Although sometimes grouped with the “first generation” of Schenker students, Oster studied not with Schenker but with Jonas in the early 1930s, at Berlin's Stern Conservatory. Following his emigration around 1939, he had more difficulties than the others in obtaining an institutional appointment. After teaching privately for many years, in the last decade of his life he taught at the New England Conservatory (Boston) and Mannes College of Music,¹³ and thus greatly increased the number of students with whom he was able to have contact. Oster published five essays in English, spanning the years 1947–66, but he is especially known for his translation and editing of *Der Freie Satz* as *Free Composition* (1979).¹⁴

These individuals taught many Americans who would go on to promulgate Schenkerian ideas in the ensuing decades. Creating a “family tree” of these studies can be complicated, as some people studied with more than one teacher; and in these cases, a person

9 In between his time at these two schools, in 1964/65, Jonas returned to his birth city to teach at the Vienna Music Academy.

10 *Harmonielehre* (Stuttgart: Cotta, 1906), second edition, edited by Oswald Jonas (Vienna: Universal, 1950); *Kontrapunkt*, Book I (Stuttgart: Cotta, 1910) and Book II (Vienna: Universal, 1922), second edition, edited by Oswald Jonas (Vienna: Universal, 1950); and *Der Freie Satz* (Vienna: Universal, 1935), second edition, edited and revised by Oswald Jonas (Vienna: Universal, 1956).

11 Jonas's Appendix II (pp. 349–52), which is an extension of the Introduction, uses J.S. Bach's Little Prelude in F (BWV 927) to demonstrate “the effects of *Ursatz* and *stratification* on a whole piece of composition” (xxiv). It is based on Jonas's earlier analytic essay, “Ein Bach-Präludium: Ein Weg zum organischen Hören,” *Der Dreiklang* 1 (1937): 13–17.

12 Some of these materials eventually found their way into Zuckerkandl's book, *The Sense of Music* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1959; corrected edition, 1971).

13 Oster also taught for a year at Princeton University.

14 It should be noted that a prior translation and editing had been completed by Theodore Krueger for his Ph.D. dissertation (State University of Iowa [now University of Iowa], 1960), but it was not commercially published and circulated in relatively small numbers.

might have taken formal lessons from one, but learned more informally from another. Furthermore, even the *same* two (or more) teachers could influence their mutual students in *different* degrees (perhaps especially if the students had the teachers in a different sequence). With these disclaimers in mind, a few of the connections can be named. Among others, Weisse taught Adele T. Katz and William J. Mitchell; Salzer taught Saul Novack and Carl Schachter; and Oster taught David Beach, John Rothgeb, and William Rothstein. Jonas taught fewer Americans who would become primarily known as Schenkerian scholars, although Rothgeb studied informally with him, having been referred by Oster. The expatriate group also had indirect connections with other prominent American Schenkerians; e.g., Allen Forte first learned of Schenker from Alvin Bauman, who had studied with Weisse. Illustrating the multiple associations mentioned above, Beach and Rothgeb first studied Schenker with Forte, before being referred to Oster; Rothstein, on the other hand, did it the other way around, moving to Yale and Forte after the New England Conservatory and Oster.

Although the Austro-German expatriates were of inarguable importance in disseminating Schenker's ideas, American musicians also came to Schenker in other ways during the early years. For example, Arthur Waldeck, a private voice and music-theory instructor in Brooklyn, New York, began corresponding with Schenker in 1929, and even proposed translating *Harmonielehre* in 1932. In 1935, with co-author Nathan Broder, Waldeck issued an early essay on Schenker's theories. George A. Wedge, a well-known theory pedagogue and teacher at New York's Institute of Musical Art (a precursor to the present-day Juilliard School), already knew of Schenker's work and apparently discussed it with his students prior to Weisse's arrival in the US. Indeed, Wedge's interest prompted him to arrange a meeting with Weisse soon after the latter arrived in 1931.¹⁵ Especially notable was composer and teacher Roger Sessions, who first encountered Schenker's work around 1926, while living in Europe. (His friend and neighbor in Florence, Italy, was the artist Victor Hammer, an associate and advocate of Schenker.) After returning to the US, Sessions wrote about Schenker in three articles (at times negatively); see Sessions 1935, 1938a, and 1938b. During this period he also taught Milton Babbitt, subsequently eminent as a composer and twelve-tone theorist. Schenkerian analysis was included in Babbitt's lessons from the very first one, during which the first movement of Beethoven's Piano Sonata in F Minor, op. 2/1, was discussed with reference to Schenker's analysis in *Der Tonwille*.¹⁶ (More on Sessions and Babbitt will follow.)

Through the teaching and writing of the early exponents, Schenker's ideas began to find a foothold in American music pedagogy and scholarship. However, a strengthened foundation would require the kinds of support to be surveyed in the following sections.

15 For more on Wedge and his Schenkerian influences, see Berry forthcoming-b.

16 See Schenker, "Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1," *Der Tonwille* 2 (1922): 25–48. Babbitt has said that one of the many reasons he had wanted to study with Sessions was the latter's writing about Schenker and, more generally, his demonstrated interest in analytical theory (Babbitt 1985:115).

Initial Institutional Homes

The successful promotion of a new intellectual idea requires not only qualified individual advocates but supportive institutional homes. During its foundational decades in the US, Schenkerian theory established a presence at a few key institutions, beginning, of course, with Mannes.¹⁷ Indeed, Schenker's *Fünf Uralinie-Tafeln* (1932) was originally published with financial support from the Mannes School, for Weisse's classes. The emphasis on a Schenker-infused curriculum continued after Salzer began in 1940. His teaching there prompted his book *Structural Hearing* (1952). He also began the school's "Techniques of Music" program, which continues today with its integration of skills and Schenkerian analysis. Over the years, many other notable Schenkerians have taught at Mannes, some for longer periods (such as Carl Schachter, who joined the faculty in 1956 and became Dean of the College in 1962), and others for more brief periods (such as Mitchell, Forte, and Oster).¹⁸ Such involvement with the Mannes curriculum has resulted in two additional Schenker-influenced textbooks: Salzer's and Schachter's *Counterpoint in Composition* (1969), and Edward Aldwell's and Schachter's *Harmony and Voice Leading* (1979).

Mannes is still an important center for Schenkerian activities in the US. It has served as the meeting place for the International Schenker Symposia convened in 1985, 1992, and 1999 (with a fourth scheduled for 2006); and an "Institute on Schenkerian Theory and Analysis" was held in 2002 as part of the Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory. However, other schools would eventually gain ground in areas of advanced Schenkerian research, because (in the US) such work has flourished more at the graduate—and especially Ph.D.—levels of universities than it has at conservatories.¹⁹ Indeed, it was the incorporation of Schenkerian theory into the curriculum of the *university* that marked a defining step in its acceptance in the US. This process proceeded slowly at first, with four schools playing early roles: Columbia, Princeton, Yale, and City University of New York.

The first university at which Schenkerian concepts had a measure of continuing support was *Columbia*, in New York City. As mentioned earlier, Weisse taught weekly graduate seminars there, from 1932 until his death in 1940. For the most part, these addressed "The Structure of Music" and apparently included Schenkerian elements.²⁰ Weisse's time there overlapped with the presence of his former student, William J. Mitchell. After receiving a BA degree from Columbia in 1930, Mitchell had studied with Weisse in

17 There was an indirect connection between the school and Schenker before Weisse's time there: in the late 1920s, one of Mannes's piano teachers was Carl Bricken, an American-born composer who had studied piano in Vienna, with Weisse.

18 Schenker devotees who were there in capacities other than theory include Schenker's pupil Carl Bamberger, who began in 1938 and was a conductor and teacher of conducting; and Paul Berl, who had contributed a Schenkerian article to *Der Dreiklang* in 1937. Berl began at Mannes in 1948; he was a musical director in the opera department and a teacher of accompanying.

19 Mannes was not a degree-granting institution until 1953, when its bachelor's program began; it would take another three decades for its master's program to be launched.

20 He also taught composition and was one of the faculty members assigned to a seminar intended for the individual research needs of candidates for the Master of Arts degree.

Vienna. Mitchell returned to Columbia in 1932, where he taught and earned an MA degree in 1938. The following year he published *Elementary Harmony* (1939), which was probably the first American undergraduate textbook to incorporate Schenkerian ideas (although it was not a Schenkerian text in a strict sense). Mitchell remained at Columbia until 1968, eventually becoming chair of the music department. In addition to his teaching, which incorporated Schenkerian methods, some of his articles were Schenkerian in focus, including a 1946 essay on Schenker's "approach to detail."

Two more of Weisse's American-born students were also active at Columbia. Alvin Bauman, who received his MA from Columbia in 1938 (and probably studied with Weisse around that time), taught there from 1945 to 1952. During that period he completed *Elementary Musicianship* (1947), a "text for beginning music courses" in which a few sections were clearly influenced by Schenkerian ideas. Bauman taught mainly during Columbia's summer sessions and in its School of General Studies (an adult- or continuing-education program); and in at least one of his summer courses—probably one in 1950 titled "Structure of Music"—he taught Schenkerian analysis. Adele T. Katz—who studied with Weisse in the early 1930s at Mannes, and whose 1935 article and 1945 book were among the early Schenkerian publications in English—taught from 1946 to 1951 at Teachers College, a graduate school of education affiliated with Columbia and adjacent to its campus. She conducted an evening course each term, titled "Analysis in Relation to Hearing and Performance." It was expressly described as a course on "The Schenker approach to the problems of musical structure," and likely exploited materials presented in her recently completed book.²¹

Although Columbia and Teachers College were not major centers of Schenkerian activity, in the way that the following schools would become, it is notable that a series of Schenker advocates was there over the years.²² Among the results was what is perhaps the first American doctoral dissertation to feature Schenker's theories prominently: Silberman 1949.²³ Mitchell was a member of Silberman's dissertation committee, and later he was the adviser for another Columbia dissertation, this one with an exclusive focus on Schenker: Slatin 1967.

Roger Sessions (1896–1985) and Milton Babbitt (*b.* 1916) were named earlier. Both came to have long-term associations with *Princeton University* (roughly 55 miles to the southwest of New York City, in Princeton, New Jersey). Sessions began teaching there in 1936; afterward, Babbitt enrolled for graduate studies and in 1938 also joined the music faculty. (Both were subsequently active elsewhere but returned, Babbitt in 1948 and

21 For more on Katz's activities and writings, see Berry 2002.

22 Among this group was another supporter of the Schenkerian method (though probably not a Schenkerian analyst *per se*): Howard A. Murphy, who taught at Teachers College from 1927 to 1961. On the other hand, it should be noted that the Columbia music faculty included at least one ardent Schenker dissident: Paul Henry Lang.

23 Silberman's title, *A Comparative Study of Four Theories of Chord Function*, refers to the theories of Schenker, Hugo Riemann, Paul Hindemith, Joseph Schillinger; but it should be noted that Schenker's chapter was twice the length of those devoted to the other three.

Sessions in 1953.)²⁴ Also influenced by Schenker were later Princeton faculty members who had initially been students there: Edward T. Cone (1917–2004), Godfrey Winham (1934–74), and Peter Westergaard (b. 1931). Cone had been a student of Sessions in the late 1930s and early 1940s, and had earned bachelors and masters degrees at Princeton; he began teaching there in 1947. His Schenkerian influences are suggested in such texts as Cone 1960, 1965, and 1968. Winham and Westergaard first studied music at Princeton in the 1950s. Winham stayed and completed his Ph.D. dissertation in 1964, and afterwards joined the faculty; Westergaard returned as a faculty member in 1968. Both were interested in Schenker: Winham published little, although he left extensive unpublished writings, including some about Schenker (for details of which see Blasius 1997); and Westergaard's tonal-music textbook (1975) was highly indebted to Schenker. With a faculty so inclined toward Schenker, the late 1960s saw the first of several Princeton doctoral dissertations to explore Schenkerian ideas, including Kassler 1967, Komar 1968, Morgan 1969, Boretz 1970, and Lester 1970. Given this context, it is no wonder that British composer Peter Maxwell Davies, who attended Princeton on a Harkness Fellowship in 1962–64, left convinced that "the Schoenberg-Schenker tradition" was one of the main influences on contemporary composers in the US (Davies 1965:3). Except at the schools cited in this section, one could hardly have arrived at such an elevated assessment of Schenker's influence in America at the time.

As Schenker began to bloom at Princeton, Allen Forte (b. 1926) was completing his masters degree at Columbia, where he had first learned of Schenker from Bauman. Forte spent the latter half of the 1950s teaching at Columbia University Teachers College and at Mannes. During this time he authored a book that adapted Schenkerian ideas to a study of twentieth-century music (Forte 1955), as well as two articles, one adapting a Schenkerian approach to show the interrelatedness of tempo, rhythm, and melody in Brahms's Haydn Variations (Forte 1957), the other offering an informed summary of Schenker's concepts (Forte 1959).²⁵ In the fall of 1959, he began an appointment at *Yale University* (roughly 75 miles to the northeast of New York City, in New Haven, Connecticut) that would last 45 years. During his first semester there, he initiated a graduate seminar on Schenker at the School of Music. In the mid 1960s he moved to Yale's Department of Music and helped spearhead the doctoral degree program in music theory. Accordingly, the 1970s saw the first of many Yale doctoral dissertations to explore Schenkerian concepts, including Yeston 1974, Bashour 1975, and Baker 1977.²⁶

24 Sessions taught at the University of California, Berkeley, from 1945 to 1953; and Babbitt spent much of the 1940s either working in mathematics or composing.

25 By early 1959, Forte had also completed a rough-draft translation of *Der Freie Satz*; however, he was unable to find an interested publisher. In 1962 these materials were given to Oster, so that the latter could continue the task.

26 Forte was not Bashour's advisor, but the latter credited the former for introducing Schenker's ideas to him and helping in the development of the dissertation's "analytical attitudes" (pp. iv–v). It should also be mentioned that the *first* of Forte's Ph.D. advisees to complete a dissertation was John Rothgeb, in 1968; however, despite the fact that Rothgeb later became an eminent Schenkerian, his dissertation involved Schenker only marginally.

Finally there is the *City University of New York* (CUNY), a survey of which can be complicated as it consists of a number of colleges and schools. For present purposes, I will focus on two, beginning with Queens College (named after the borough of New York City in which it is located). The presence of Schenker at Queens was felt relatively early, due to the influence of Salzer's student Saul Novack (1918–98), who joined the faculty in 1952. Later, Salzer himself was a member of the faculty, as was another of his pupils, Carl Schachter. Among the Schenker-influenced masters theses submitted to Queens were Proctor 1968 and Porter 1969. In subsequent years, the component of CUNY most significant in terms of advanced Schenkerian research was its doctorate-granting institute, the Graduate Center (located in Manhattan). Novack was one of the individuals responsible for establishing the doctoral program in music; Schachter was also active at the Graduate Center from 1976 until 1996. Among its early Schenkerian doctoral dissertations were Sabbeth 1976, Hager 1978, and Porter 1979. A more steady stream of Schenkerian dissertations began flowing from CUNY in the late 1980s and afterward.

It should be acknowledged that other teachers, also interested in Schenker's work, were active in other schools during the same period outlined above. Included among them are Carl Bricken, at the University of Chicago (and later at the University of Wisconsin at Madison); Hubert Kessler, at the University of Illinois (Urbana-Champaign); Victor Vaughn Lytle, at the Oberlin (Ohio) Conservatory; and George Wedge (mentioned briefly earlier), at the Institute of Musical Art (New York).²⁷ However, none of these schools fostered Schenkerian studies to the extent of those previously discussed—especially Princeton, Yale, and CUNY. Many who graduated from these three institutions went on to become leading Schenkerians of the next generation, and helped establish Schenker programs at other schools in the 1970s and '80s.²⁸

Dissemination through Journals

Just as institutional homes were important for nurturing the teaching and study of Schenkerian theory, so were receptive academic journals important for further circulating Schenkerian scholarship. For most of the 1930s–50s, Schenker-related articles were published wherever authors could place them. The only journal that seems to have been especially accepting of Schenkerian essays was *Musicology*, a short-lived publication that produced only eight issues between 1945 and 1949; but three of these included Schenkerian articles: Mitchell 1946, Oster 1947, and Oster 1949. The situation gradually changed in subsequent years, as journals expressly devoted to music-theoretic and -analytic matters began to emerge; as they did, Schenkerians found new and welcoming vessels for their research.

First among these publications was the *Journal of Music Theory* (JMT), founded at Yale in 1957. Its first article devoted to a Schenkerian topic was Forte 1959, which appeared

27 For more on Bricken and Wedge, see Berry forthcoming-b; for Lytle, see Berry forthcoming-c.

28 For example, David Beach (who studied with Forte at Yale, and later with Oster) became the first to teach Schenker in a systematic way at the Eastman School of Music, beginning in 1974.

in that year's April issue. By the subsequent November issue (vol. 3/2), Forte had joined the Yale faculty and had been named to *JMT*'s editorial committee. He became editor with vol. 4/2 (1960) and continued in that capacity through vol. 11/1 (1967).²⁹ During his tenure, several articles of a Schenkerian nature appeared, including Travis 1959 and its polemical response, Oster 1960; Oster 1961; Mitchell 1962; an analysis symposium on Mozart's Menuetto in D, K. 355, that included Oster 1966; and Beach 1967. In the years that immediately followed, other Schenkerian articles appeared, including in further "analysis symposia," in which different analyses of the same piece were published together.³⁰ It is difficult to calculate how many articles *JMT* has published, to date, that have been devoted at least in large part to Schenkerian issues, as such a tally rests on subjective assessments as to what constitutes a "Schenkerian article." But it is probably safe to say that the journal has issued at least seventy-five such articles over the years, making it quite important to the Schenker enterprise in the US.

After *JMT*, the next theory-centered journal to debut was *Perspectives of New Music* (*PNM*), first published in the fall of 1962. Based at Princeton, it focused on issues germane to more recent music, and was initially sponsored by the Fromm Music Foundation, an organization dedicated to supporting contemporary music in the US. Although its focus naturally precluded articles of a traditional Schenkerian bent, the fact that Princeton was an institutional nurturer of Schenkerian theory perhaps made inevitable some degree of Schenkerian content.³¹ To cite a few examples from *PNM*'s early years: Schenker-influenced analyses of Schoenberg and Webern appeared in Travis 1966, mathematical models for "layered music-theoretic systems" were suggested in Regener 1967, and Schenkerian views of rhythm were considered in Westergaard 1962 and Boretz 1971.

In 1967, the first volume of *Music Forum* (*MF*) appeared. Founded and edited jointly by Felix Salzer and William J. Mitchell, *MF* was a book series published sporadically until its sixth volume was released in 1987, the year after Salzer's death.³² As the editors proclaimed in the inaugural volume, *MF* was to have "a definite and unifying point of view" traceable to Schenker's ideas (and their extensions). Although many of the articles in *MF* would address tonal music of the period studied by Schenker himself, the goal was also to publish the work of those "who recognize the more universal values that lie dormant in [Schenker's] ideas and are capable of providing valuable insights into earlier and later music" (viii). Whereas Schenker-influenced studies of twentieth-century or "post-tonal"

29 Forte was succeeded as editor by David Beach, who would also become well known as a Schenkerian, having studied with both Forte and Oster.

30 See, for example, the symposia on Schubert's Moments Musicaux, op. 94/1, with Rothgeb 1969 and Schachter 1968 and 1969; on Beethoven's Piano Sonata in C, op. 53, with Beach 1969; on Brahms's "Wie Melodien zieht es mir," op. 105/1, with Clarkson 1971 and Laufer 1971; on the first movement of Webern's Orchestral Pieces (1913), with Travis 1974; and on Debussy's Twelve Etudes, vol. 1, no. 4, with Benjamin 1978 and Gauldin 1978.

31 Indeed, even though *PNM*'s first editor, Arthur Berger (1912–2003), taught not at Princeton but at Brandeis University (in the Boston area), he too had a connection with American Schenkerism: Berger had learned of Schenker from Weisse, while auditing the latter's Columbia seminar in the early 1930s.

32 The final volume was to have been in two parts, only the first of which was published in 1987; to date, the second part has not appeared.

music had become relatively frequent following Salzer's *Structural Hearing* (1952), similar approaches to "pre-tonal" music had been nearly non-existent since Salzer's *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit* (1935), which was not widely available in the US. One of *MF*'s legacies was changing that, as five such articles appeared in its initial two volumes: Bergquist 1967, Salzer 1967, Mitchell 1970, Novack 1970, and Schachter 1970.

The journal landscape was altered greatly in the 1970s, as several new theory-oriented publications debuted. These included *Theory and Practice* (1975), the journal of the Music Theory Society of New York State; the first two graduate-student produced theory journals, *In Theory Only* (1975) at the University of Michigan (Ann Arbor), and *Indiana Theory Review* (1977) at Indiana University (Bloomington); and *Music Theory Spectrum* (1979), the official organ of the recently founded Society for Music Theory. The last-named journal even opted for an oblong page format to better accommodate figures such as Schenkerian graphs.³³ From this time onward, authors of Schenkerian articles had several viable publication venues.

Conference Presentations

Another important way of increasing interest in and knowledge about Schenker's ideas was through papers presented at professional conferences. Except for a few such papers that would appear in published proceedings, these naturally lacked the permanence and capacity for wide distribution of journal articles. But they did allow the kind of interaction between authors and audiences (even, at times, masters and neophytes) important for an emerging field. Before the 1930s, papers on music-theoretic topics would have found a home at relatively few conferences, with the notable exception of the Music Teachers National Association (MTNA), about which more later. Fortunately, a receptive organization emerged around the same time that Schenkerian theory was being introduced to the US. In 1934, the American Musicological Society (AMS) was founded, in part as an outgrowth of the New York Musicological Society (active 1930–34). For the next few decades, the meetings of the AMS and its various regional chapters provided venues for Schenkerian papers. Schenker's pupil Victor Zuckerkandl spoke at a New England chapter meeting of the AMS in February 1942, just over two years after arriving in the US; and Felix Salzer gave a paper at the national AMS meeting in December 1949 (abstracts were published as Zuckerkandl 1945 and Salzer 1950). These papers—like one by Weisse to be cited momentarily—each contrasted, in different ways, the conventional "vertical" approach to harmony with Schenker's more "horizontal" approach. Other presenters had different aims. Frank Knight Dale delivered a paper in February 1941, to a Southeastern chapter meeting of the AMS, on the Schenkerian conception of form (abstract published as Dale 1943). Dale had taught at Mannes while Weisse was there, and perhaps learned of Schenker at that time. On the other hand, Schenker was only one component of Hertha Schweiger's paper of October 1938, given at a Greater New York

33 The precise size is 8.75 inches (22 cm) left to right, and 7.5 inches (19 cm) top to bottom.

chapter meeting of the AMS (abstract published as Schweiger 1940). Her main focus was the proper balance between theory and history that musicology needed to achieve.

Returning to the MTNA, two early presentations are notable. The earliest Schenkerian conference paper (of which I am aware) was delivered to the organization, by Hans Weisse, in December 1935; it was subsequently published as Weisse 1936.³⁴ In December 1936, when the MTNA and the AMS came together for a joint meeting, a Schenker-influenced paper was given by Carl Bricken, who had studied piano with Weisse years before. Published as Bricken 1937, it never cited Schenker's work directly; but its indebtedness was clear in both its prose and its somewhat freely styled linear reductions.³⁵ After a lengthy hiatus, the 1950s saw two additional MTNA entries: a February 1955 paper by Salzer on "Some Significant Changes in the Teaching of Theory and Analysis" (unpublished); and a February 1959 paper by Roy Travis with the same title as Travis 1959, and presumably similar to the published version. Salzer also returned in April 1973, to deliver a paper on "Schenkerian Thought: Its Application and Impact Today" (unpublished).

The above citations demonstrate that Schenkerian papers certainly found a place on conference programs in the early decades; however, such papers were relatively few and far between. Speakers found venues wherever possible, but—as had been the case with early journal articles—it could be difficult at a time in which no conferences were devoted specifically to theoretic and analytic issues.³⁶ This would change greatly beginning in the 1970s. The first regional theory organization, the Music Theory Society of New York State, held its initial meeting in 1971 at the Eastman School of Music. The first Michigan Conference on Music Theory was convened at the University of Michigan (Ann Arbor) in 1975; subsequent meetings were held in 1977 and 1981. Two National Conferences on Music Theory were convened, the first in 1976 (Boston), in association with the American Society of University Composers; and the second in 1977 (Evanston, Illinois), in association with the College Music Society. They helped precipitate the founding of the Society for Music Theory, which held its first annual conference—together with that of the AMS—in 1978 (Minneapolis). The next year (1979), the Texas Society for Music Theory held its first meeting; and in the years that followed, a number of other regional theory societies were formed and began holding conferences. The numerous theory conferences convened since the 1970s have allowed a great wealth of Schenkerian papers to be shared with interested musicians.

Summary

Thus Schenkerian theory slowly established its roots in the US, from the work of the initial advocates of the 1930s and afterwards, and at the early institutional homes of the

34 I explore Weisse's essay in Berry 2003, pp. 124–32.

35 I explore Bricken's essay in Berry forthcoming-b.

36 Other conference-holding organizations that would have been amenable to "theory" papers include the College Music Society (founded 1957), and the American Society of University Composers (founded 1966; later renamed Society of Composers).

1930s–70s; through articles in especially the theory journals of the late 1950s and afterwards, and papers delivered at especially the theory conferences of the 1970s and afterwards. The dawn of the 1980s may be interpreted as the beginning of a new phase of Schenkerian activity in the US, as the infrastructure for its dissemination was now fully in place. Its continued growth in the music-theory community was also furthered by key publications that occurred around this time. In 1979, Schenker's *Der Freie Satz* was published in an English translation by Ernst Oster, making it available for the first time to many anglophones.³⁷ Then, in 1982, Schenkerian pedagogy benefited from the release of the popular textbook by Forte and Gilbert, as well as John Rothgeb's translation of Jonas 1934. Schenker-influenced undergraduate textbooks such as Aldwell and Schachter 1979 and Lester 1982 appeared. Even Walter Piston's enduring *Harmony*—long a target of Schenkerians opposed to its overly “verticalist” approach to its subject—admitted some limited Schenkerian influences in its 1978 revision by Mark DeVoto.

Eugene Narmour's well-known critique and refutation of certain Schenkerian principles, in *Beyond Schenkerism* (1977), arose in part because of the perceived hegemony the theory was exerting (hence the book's subtitle: “The Need for Alternatives in Music Analysis” [emphasis mine]). For American music analysis at large, the threat of Schenkerian dominance may have been exaggerated in 1977. But it seems clear that Schenkerian theory had reached some important milestones by the end of the 1970s, and it was to enter a full-fledged growth mode for most of the next two decades.

II.

I turn now to present-day activities in the US. Some undergraduate (i.e., bachelors degree) programs offer courses in Schenkerian analysis—by which is generally meant the concepts and graphing techniques developed during Schenker's last decade of work, culminating in *Fünf Urfurien-Tafeln* (1932) and *Der Freie Satz* (1935). However, at the undergraduate level, it is more common for Schenker's pedagogical influences (whatever they may be) to remain implicit; and indeed, an increasing number of undergraduate textbooks have been affected by his ideas in various ways (for citations of these, see Berry 2004, section I.g). Most often, students learn about Schenker at the graduate (i.e., masters or doctoral) levels of education. For those earning graduate degrees in music theory, their basic curriculum usually compels them to study some amount of Schenkerian analysis. For those who wish to engage in further studies, some institutions—especially those that offer a Ph.D. in theory—offer appropriate courses or seminars. The culmination of advanced work may be a doctoral dissertation on a Schenkerian topic (or otherwise involving Schenkerian analysis). These are relatively common; e.g., for just the five years preceding its publication (i.e., 1999–2003), Berry 2004 cites over fifty doctoral dissertations (that are at least significantly Schenkerian) that were submitted to American schools.

37 See n.14 for reference to another, much less circulated English translation.

Scholars who pursue advanced levels of research will discover that the range of potential topics is now quite broad. Indeed, in attempting to compile a selective bibliography to exemplify this range, I found the sheer volume of writings to be daunting. In Berry 2004, the most comprehensive Schenkerian bibliography to date, I offered around 3600 entries (2200 principal, 1400 secondary) representing the work of approximately 1475 authors. It was organized topically: fifteen broad groupings encompassed seventy topical headings, many of which were divided and subdivided again, resulting in a total of 271 headings under which entries were collected. Given such an abundance of material, it was a challenging task to reduce it to the modest size desired for the present survey. I had to impose the following restrictions on the selection process. The topical headings would be limited to around two dozen, and some of these would be broader and more general than in Berry 2004. The number of citations under each heading would be limited to around ten. As the present bibliography is primarily intended to serve those outside of the US, articles in periodicals would be favored over other sources (as, in general, they are more easily obtained through interlibrary loan); academic-degree theses would be omitted altogether (as, in general, they are more difficult to obtain outside the country of origin). Further selection criteria would include more recent over older publications; limits to the numbers of entries by the same author under a specific topic; and so forth. In the interest of conciseness, other information given in Berry 2004 would also be eschewed, such as descriptive comments, cross-references, citations of translations, and so forth. Lastly, given that the present bibliography is primarily to reflect Schenkerian activities in the US, I would select only English-language entries; however, on occasion these would include sources published outside the US, by non-American scholars. In sum, what follows should not be considered an abridgment of Berry 2004, but rather a different bibliography—a “sampler” of Schenkerian scholarship. Those seeking a more detailed and comprehensive picture of Schenkerian literature should naturally consult Berry 2004 (in which roughly 14% of the citations are in languages other than English).

A Survey of Select Research Topics

In the following, I offer comments about the kinds of entries gathered under each of the present bibliography’s divisions.

Section I. Collected here are articles (as opposed to textbooks) related to Schenkerian instruction and pedagogy. Part A offers “Analysis Demonstrations and Methodologies.” Among the “demonstrations” are detailed accounts of issues that arise during the interpretation of music, as in Beach 1989. (Note that author–date references will apply only to citations in the bibliographic division under discussion.) The “methodologies” provide rules or guidelines for analysis, as per the structural “indices” of Plum 1988 and the “strict use” of analytic notation of Larson 1996. Part B, “Pedagogy,” offers more explicit discussions of an array of pedagogical matters, from incorporating Schenkerian theory into the undergraduate curriculum (Damschroder 1985, Rothgeb 1981) to providing a pedagogical view of Schenker’s theory (Beach 1983).

Section II. Collected here are texts devoted to prominent theoretic and analytic topics. Part A gathers some that address a variety of “Prolongational Issues,” from an investigation into its very nature (Larson 1997); to syntactical explications (Keiler 1977, Smith 1981); to interpretive extensions that contemplate multiple hierarchies (Pearsall 1996) and overlapping prolongations (Wagner 1995). Part B collects some sources that canvass various attributes of “The *Urlinie*, *Ursatz*, and *Züge*.” Among the topics are the *Anstieg* (Berry 1999); the often-problematic octave line (Neumeyer 1987.3, Beach 1988, et al.); and unconventional articulations of the *Urlinie*, as when it is in the bass (Wen 1999) or “submerged” in the middle (Schachter 1994). Also cited are “revisionist” texts that modify Schenker’s own conceptions in various ways, such as by proposing an ascending *Urlinie* (Neumeyer 1987.1) or different types of two-part *Urlinien* (Neumeyer 1987.2).

Section III. Collected here are texts that provide Schenkerian interpretations of certain kinds of melodic and harmonic entities. Part A, “Regarding Note Types and Melodic Events,” includes studies of topics such as the leading tone (Chew 1983), the consonant passing tone (Drabkin 1996), implied tones (Rothstein 1991), and cover tones [*Decktöne*] (Suurpää 2003). Part B is given to “Motivic Parallelisms (Hidden Repetitions)” —i.e., Schenker’s *verborgene Wiederholung*. From the venerable Burkhart 1978 onward, various approaches to the subject are found here, including one that addresses how motivic considerations reveal an underlying tension between Schenkerian theory and practice (Cohn 1992). The sources under Part C address a topic that affects both melodic and harmonic events: “Chromaticism and Mixture.” Although some explorations are broader, these typically focus on chromaticism in specific works or as evidenced by certain composers.

Section IV. Collected here are texts that investigate temporal and rhythmic aspects of music. Part A, “Rhythmic Theory: General,” offers a few broader studies, including Schachter’s well-known essays (1976, 1980, and 1987). The sources under Part B address organization beyond the level of the measure, i.e., “Phrase Aspects and Hypermeter.” Finally, Part C collects an assortment of “Other Rhythmic and Metric Considerations,” ranging from rhythmic/metric displacement (Rothstein 1990, Smith 2001), to other kinds of rhythmic/metric conflicts (Kamien 1993, Willner 1998) including the hemiola (Willner 1991 and 1996).

Section V. Collected here are texts that address aspects of form. Part A contains essays of a broader or more general nature, such as those that investigate Schenker’s conception of *Formenlehre* (Smith 1996) or compare and reconcile Schenkerian and traditional theories of form (Schmalfeldt 1991). Part B collects texts that focus on a specific and significant form type, the sonata, either by exploring its treatment by a particular composer, or by addressing certain sections or features of the form. Finally, Part C is devoted to “Multi-Component Coherence,” i.e., the larger-scale integration of the “individual” components or sections of works such as song cycles, operas, symphonies, and piano cycles and sonatas.

Section VI. Collected here are texts that extend Schenkerian theories and methodologies to compositions of periods and types beyond those that Schenker himself privileged (and for which his theories were developed). Part A consists of “Approaches to Modal/

'Pre-Tonal' Music." Some of these interpret the selected music more in terms of what it has in common with tonal music (e.g., Novack 1983), while others develop more historically situated reductive techniques (e.g., Judd 1992). Part B features "Approaches to 'Chromatic Tonality' in the Nineteenth Century." Several of these address compositions that transcend a monotonal conception. Here the notion of "directional" or "progressive" tonality—the achieving of closure in one key after beginning in another—receives much attention, as in Korsyn 1996, Loeb 1990, and Nelson 1992. Other ways of explaining such works include a consideration of "tonal pairing," in which two keys simultaneously occupy the highest position in a tonal hierarchy (see Krebs 1996). A bitonal *Ursatz* is even considered in Krebs 1985. Part C consists of "Approaches to 'Post-Tonal' Music (of the Twentieth Century and Afterward)." These entries are especially preoccupied with debating various notions of "post-tonal" prolongation and voice-leading. Part D collects some "Approaches to Popular and Rock Music," in which the repertory ranges from American Tin Pan Alley to more recent British-American pop/rock. Here one will find entries that focus on reportorial attributes such as the design of song bridges (Larson 2003), the linear progressions and linear intervallic patterns exhibited by songs (Gilbert 1997), and features of Tin Pan Alley songs in general (Forte 1995). There are also some artist-based studies, ranging from those that expressly present analytic methodologies (Burns 2000) to those that explore specific features, such as The Beatles' use of blue notes (Wagner 2003) and Paul Simon's chromaticism (Everett 1997). Finally, Part E assembles "Approaches to Jazz." Some address the topic of jazz analysis more generally (e.g., Larson 1998), while others focus on such aspects as harmony (Martin 1988, Strunk 1979), linear intervallic patterns (Strunk 1996), and other melodic characteristics (e.g., Larson 2002, Strunk 1985).

Section VII. Collected here are texts that extend the usual Schenkerian boundaries, not (necessarily) by exploring new repertoires (as encountered under Section VI), but rather by integrating different concepts and methodologies into the analytic venture. Some of these are synthetic or comparative studies, meaning that they either juxtapose Schenkerian and other analytic methods, so as to demonstrate what each can (and cannot) reveal about a given composition, or they employ different methods alongside Schenkerian ones, so as to achieve a more comprehensive view of a composition. Although Schenker's ideas and methods have been combined and contrasted with those of many other individuals, the Schenker–Schoenberg coalition has proven most popular by far; accordingly, it has been selected as the representative topic of Part A. Some of these studies combine *Ursatz* and *Grundgestalt*, or other characteristic features; other studies address underlying conceptual differences between the two theorists (e.g., Borio 2001, Montgomery 1994, van den Toorn 1996). Part B features another popular approach: the integration of Schenkerian analysis and concepts drawn from literary or narrative theory, or (more generally) the combination of Schenkerian and dramatic or narrative interpretations. The ideas of Roland Barthes are considered in some; for example, one will find investigations of Barthes's narrative codes and their implications for tonal music (McCreless 1988), and of the parallels between literary and musical closure (McCreless 1991). Other studies are influenced by dramatists, such as Mar-

tin 1987, which addresses relations between Bernard Grebanier's theory of playwriting and Schenker's theory of music. Instead of taking the work of a literary theorist (or other such figure) as a point of departure, some essays utilize Schenkerian analysis in order to demonstrate such features as connections between tonal structure and dramatic narratives in opera (Schachter 1991) or the plot-implicative programmatic aspects of non-texted music (Suurpää 1997).

Section VIII. Collected here are two applications of Schenkerian methodologies that are similar in that each moves beyond the printed score to engage issues germane to a work's creation or its realization by performers. Part A assembles "Sketch and Manuscript Studies"—a topic that was of great interest to Schenker (and notably also to his student Oswald Jonas). In the selections given here, authors engage in Schenkerian speculation for a variety of reasons: to explore the genesis and evolution of a work, to consider the hypothetical rationale for changes between earlier versions and the final one, to find what the materials reveal about compositional technique, and to support analytical interpretations. Most of the entries consider the ramifications of sketches and manuscripts for particular works, but some have broader goals; e.g., Rothgeb 1990 describes, with analytical illustrations, Schenker's and Jonas's views of the significance of composers' manuscripts. The focus of Part B is on issues related to "Performance Practice." Some entries utilize Schenkerian insights to inform and enhance performance; others consider the relationship between analysis and performance more generally. Among the contributions is Cook 1995, which offers an analysis of performance timings in recordings by conductor Wilhelm Furtwängler, a Schenker protégé and advocate; the analysis then facilitates an evaluation of parallels between Schenkerian analysis and performance interpretation.

Section IX. Finally, collected here are texts that situate Schenkerian theory and analysis within broader intellectual contexts. The "Philosophical Investigations" of Part A explore some of the foundations of Schenker's work. Some associate Schenker's ideas with those of Johann Wolfgang von Goethe, or consider the influence of Goethean archetypes and morphology on Schenker. Another topic is Schenker's organicism—including a study of his early *rejection* of the concept (Pastille 1984). Yet other entries focus on Schenker's value judgments (Pastille 1995), his theory and analytic practice in terms of ethics (Cook 1989), and so forth. Under Part B are explorations of Schenker's writings in terms of their "Conceptual and Ideological Backgrounds." Some entries explore contexts specific to Schenker's life; for example, Schachter 2001 places Schenker's political views in historical context, and Alpern 1999 considers the impact of Schenker's law training upon his musical development. Others concentrate on aspects of Schenker's work, such as his use of linguistic expressions keyed to the physical experience of body movement and orientation (Saslaw 1997–98), the different senses of "concealment" evoked in his essays (Snarrenberg 1992), and his "anti-historicism" (Cook 1993).

In sum, the following bibliographic sampler demonstrates that English-language Schenkerian studies are not only thriving, but are involved in a myriad of topics. For scholars entering the field today, there are innumerable subjects on which to focus their research and analyses.

NB: For conciseness, in the following bibliography, books cited more than twice are designated by title and date only; their complete publication information is as follows:

- Aspects of Schenkerian Theory* (1983) = David W. Beach (ed.), *Aspects of Schenkerian Theory* (New Haven, CT: Yale Univ. Press, 1983)
- The Practice of Performance* (1995) = John S. Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (New York: Cambridge Univ. Press, 1995)
- Schenker Studies* (1990) = Hedi Siegel (ed.), *Schenker Studies* (New York: Cambridge Univ. Press, 1990)
- Schenker Studies 2* (1999) = Carl Schachter and Hedi Siegel (eds.), *Schenker Studies 2* (New York: Cambridge Univ. Press, 1999)
- The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996) = William Kinderman and Harald Krebs (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1996)
- Trends in Schenkerian Research* (1990) = Allen Cadwallader (ed.), *Trends in Schenkerian Research* (New York: Schirmer, 1990)

A Bibliographic Sampler

I.

A. Analysis Demonstrations and Methodologies

- David W. Beach, "The Analytic Process: A Practical Demonstration: The Opening Theme from Beethoven's Op. 26," *Journal of Music Theory Pedagogy* 3/1 (1989): 25–46.
- Gene Biringer, "Teaching Schenkerian Analytic Notation: A New Synthesis of Pedagogical Approaches," *Music Theory Explorations and Applications* 4 (1995): 36–45.
- William Drabkin, "A Lesson in Analysis from Heinrich Schenker: The C-Major Prelude from Bach's *Well-Tempered Clavier*, Book I," *Music Analysis* 4/3 (1985): 241–58.
- Ann Hawkins, "Developing Criteria for Reduction Analysis," *Theoretically Speaking: The Journal of the Florida State University Music Theory Society* 6 (1989): 47–65.
- Steve Larson, "The Strict Use of Analytic Notation," *Journal of Music Theory Pedagogy* 10 (1996): 37–77.
- Karl-Otto Plum, "Towards a Methodology for Schenkerian Analysis," trans. William Drabkin, *Music Analysis* 7/2 (1988): 143–64.
- Stephen Slottow, "Analytic Process in Schenkerian Pedagogy: An Introspective Exercise," *Journal of Schenkerian Studies* (forthcoming).

B. Pedagogy

- David W. Beach, "Schenker's Theories: A Pedagogical View," *Aspects of Schenkerian Theory* (1983): 1–38.
- Allen Cadwallader and David Gagné, "The Spirit and Technique of Schenker Pedagogy," in L. Poundie Burstein and David Gagné (eds.), *Structure and Meaning in Tonal Music: A Festschrift for Carl Schachter* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, forthcoming).
- David Allen Damschroder, "Pedagogically Speaking: Structural Levels and the College Freshman," *In Theory Only* 8/6 (1985): 17–25.
- David Gagné, "The Place of Schenkerian Analysis in Undergraduate and Graduate Curricula," *Indiana Theory Review* 15/1 (1994): 21–33.
- Arthur J. Komar, "The Pedagogy of Tonal Hierarchy," *In Theory Only* 10/5 (1988): 23–28.
- Steve Larson, "Another Look at Schenker's *Counterpoint*," *Indiana Theory Review* 15/1 (1994): 35–53.
- Herbert Lee Riggins and Gregory Proctor, "A Schenker Pedagogy," *Journal of Music Theory Pedagogy* 3/1 (1989): 1–24.
- John Rothgeb, "Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum," *Music Theory Spectrum* 3 (1981): 142–49.
- William Rothstein, "Conservatory Schenker vs. University Schenker," *Tijdschrift voor Muziektheorie* 7/3 (2002): 239–41.

II.

A. Prolongational Issues

- Karl Braunschweig, "Expanded Dissonance in the Music of J.S. Bach," *Theory and Practice* 28 (2003): 79–113.
- Joseph Dubiel, "When You Are a Beethoven: Kinds of Rules in Schenker's *Counterpoint*," *Journal of Music Theory* 34/2 (1990): 291–340.
- Yosef Goldenberg, "'Negative Texture' and the Prolongation of Seventh Chords," *Theory and Practice* 29 (2004): 95–123.
- Allan R. Keiler, "The Syntax of Prolongation (Part I)," *In Theory Only* 3/5 (1977): 3–27.
- Steve Larson, "The Problem of Prolongation in *Tonal Music*: Terminology, Perception, and Expressive Meaning," *Journal of Music Theory* 41/1 (1997): 101–36.
- Edward R. Pearsall, "Multiple Hierarchies: Another Perspective on Prolongation," *Indiana Theory Review* 17/1 (1996): 37–66.
- Charles J. Smith, "Prolongations and Progressions as Musical Syntax," in Richmond Browne (ed.), *Music Theory: Special Topics* (New York: Academic Press, 1981): 139–74.
- Naphtali Wagner, "No Crossing Branches? The Overlapping Technique in Schenkerian Analysis," *Theory and Practice* 20 (1995): 149–75.

B. *The Urlinie, Ursatz, and Züge*

- David W. Beach, "The Fundamental Line from Scale Degree 8: Criteria for Evaluation," *Journal of Music Theory* 32/2 (1988): 271–95.
- David Carson Berry, "Dynamic Introductions: The Affective Role of Melodic Ascent and Other Linear Devices in Selected Song Verses of Irving Berlin," *Intégral* 13 (1999): 1–62.
- Matthew Brown, "Rothstein's Paradox and Neumeyer's Fallacies," *Intégral* 12 (1998): 95–132. [NB: in part, the author considers the concept of an *Ursatz* and explains its nature and testability]
- David Neumeyer, "The Ascending *Urlinie*," *Journal of Music Theory* 31/2 (1987): 275–303.
- , "The Three-Part *Ursatz*," *In Theory Only* 10/1–2 (1987): 3–29.
- , "The *Urlinie* from s:{8} as a Middleground Phenomenon," *In Theory Only* 9/5–6 (1987): 3–25.
- William Pastille, "The Development of the *Ursatz* in Schenker's Published Works," *Trends in Schenkerian Research* (1990): 71–86.
- Carl Schachter, "The Prelude from Bach's Suite No. 4 for Violoncello Solo: The Submerged *Urlinie*," *Current Musicology* 56 (1994): 54–71.
- , "Structure as Foreground: 'das Drama des Ursatzes,'" *Schenker Studies* 2 (1999): 298–314.
- David H. Smyth, "Schenker's Octave Lines Reconsidered," *Journal of Music Theory* 43/1 (1999): 101–33.
- Eric Wen, "Bass-line Articulations of the *Urlinie*," *Schenker Studies* 2 (1999): 276–97.

III.

A. *Regarding Note Types and Melodic Events*

- Geoffrey Chew, "The Spice of Music: Towards a Theory of the Leading Note," *Music Analysis* 2/1 (1983): 35–53.
- Nicholas Cook, "At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli and the Graces," *Music Analysis* 18/2 (1999): 179–233.
- William Drabkin, "Schenker, the Consonant Passing Note, and the First-Movement Theme of Beethoven's Sonata Op. 26," *Music Analysis* 15/2–3 (1996): 149–89.
- David Gagné, "Unity in Diversity: The Retained Tone," in Allen Cadwallader (ed.) and Jan Miyake (assistant ed.), *Essays from the Third International Schenker Symposium* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, forthcoming).
- Arthur J. Komar, *Theory of Suspensions: A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1971).
- William J. Renwick, "Schubert's Impromptu in G-Flat: A Response to Adam Krims," *Canadian University Music Review* 20/2 (2000): 31–41. [NB: the author reviews Schenker's

ideas about the upper neighbor note; the titular impromptu is regarded as a test case for the neighbor's varied functions]

William Rothstein, "On Implied Tones," *Music Analysis* 10/3 (1991): 289–328.

Lauri Suurpää, "Cover Tone in Brahms's 'Immer leiser wird mein Schlummer' Op. 105, No. 2 and Mendelssohn's 'Lied ohne Worte' Op. 67, No. 1," in Mart Humal (ed.), *A Composition as a Problem III* (Tallinn, Estonia: Scripta Musicalia, 2003): 109–21.

Nicol Viljoen, "The Raised Fourth Degree of the Scale in Chopin's Mazurkas," *Acta Academica* 32/1 (2000): 67–85.

B. Motivic Parallelisms (Hidden Repetitions)

Brian Alegant and Donald McLean, "On the Nature of Enlargement," *Journal of Music Theory* 45/1 (2001): 31–71.

David W. Beach, "Motivic Repetition in Beethoven's Piano Sonata Op. 110: Part I: The First Movement," *Intégral* 1 (1987): 1–29; and "...Part II: The Trio of the Second Movement and the 'Adagio-Arioso,'" *Intégral* 2 (1988): 75–97.

Charles Burkhart, "Schenker's 'Motivic Parallelisms,'" *Journal of Music Theory* 22/2 (1978): 145–75.

Allen Cadwallader, "Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahms's B-Minor Intermezzo, Op. 119, No. 1," *Theory and Practice* 8/2 (1983): 5–24.

——, "Prolegomena to a General Description of Motivic Relationships in Tonal Music," *Intégral* 2 (1988): 1–35.

—— and William Pastille, "Schenker's High-Level Motives," *Journal of Music Theory* 36/1 (1992): 119–48.

Richard Cohn, "The Autonomy of Motives in Schenkerian Accounts of Tonal Music," *Music Theory Spectrum* 14/2 (1992): 150–70.

Roger Kamien, "Aspects of Motivic Elaboration in the Opening Movement of Haydn's Piano Sonata in C-Sharp Minor," *Aspects of Schenkerian Theory* (1983): 77–93.

John Rothgeb, "Thematic Content: A Schenkerian View," *Aspects of Schenkerian Theory* (1983): 39–60.

Christopher Wintle, "'Skin and Bones': The C-Minor Prelude from J.S. Bach's *Well-Tempered Clavier*, Book 2," *Music Analysis* 5/1 (1986): 85–96.

C. Chromaticism and Mixture

David W. Beach, "Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice," *Journal of Music Theory* 42/1 (1998): 73–100.

David Carson Berry, "Gambling with Chromaticism? Extra-Diatonic Melodic Expression in the Songs of Irving Berlin," *Theory and Practice* 26 (2001): 21–85.

Matthew Brown, "The Diatonic and the Chromatic in Schenker's Theory of Harmonic Relations," *Journal of Music Theory* 30/1 (1986): 1–33.

- Roger Kamien, "Aspects of the Neapolitan Sixth Chord in Mozart's Music," *Schenker Studies* (1990): 94–106.
- Joseph C. Kraus, "Mozart's Chromatic Third Relations: Evidence from the Late Quartets and Quintets," *Journal of Musicological Research* 9/4 (1990): 229–54.
- Patrick McCreless, "Schenker and Chromatic Tonicization: A Reappraisal," *Schenker Studies* (1990): 125–45.
- Richard S. Parks, "Voice Leading and Chromatic Harmony in the Music of Chopin," *Journal of Music Theory* 20/2 (1976): 189–214.
- Carl Schachter, "Counterpoint and Chromaticism in Chopin's Mazurka in C-Sharp Minor, Opus 50, Number 3," *Ostinato rigore: Revue internationale d'études musicales* 15 (2000): 121–34.
- Deborah Stein, "Schubert's 'Die Liebe hat gelogen': The Deception of Mode and Mixture," *Journal of Musicological Research* 9/2–3 (1989): 109–31.
- Nicol Viljoen, "The Motivic, Structural, and Formal Implications of Mixture for Chopin's Mazurka Op. 30, No. 3," *South African Journal of Musicology* 11 (1991): 143–52.
- Channan Willner, "Chromaticism and the Mediant in Four Late Haydn Works," *Theory and Practice* 13 (1988): 79–114.

IV.

A. Rhythmic Theory: General

- Robert P. Morgan, "The Theory and Analysis of Tonal Rhythm," *Musical Quarterly* 64/4 (1978): 435–73.
- Frank Samarotto, "Strange Dimensions: Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reduction," *Schenker Studies* 2 (1999): 222–38.
- Carl Schachter, "Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study," *Music Forum* 4 (1976): 281–334.
- , "Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction," *Music Forum* 5 (1980): 197–232.
- , "Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter," *Music Forum* 6/1 (1987): 1–60.
- Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm* (New Haven, CT: Yale Univ. Press, 1976).

B. Phrase Aspects and Hypermeter

- David W. Beach, "Phrase Expansion: Three Analytical Studies," *Music Analysis* 14/1 (1995): 27–47.
- Mauro Botelho, "Meter and the Play of Ambiguity in the Third Brandenburg Concerto," *In Theory Only* 11/4 (1990): 1–35.
- William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer, 1989).

- Eric Wen, "Illusory Cadences and Apparent Tonics: The Effect of Motivic Enlargement upon Phrase Structures," *Trends in Schenkerian Research* (1990): 133–44.
- Norman L. Wick, "Transformations of Middleground Hypermeasures in Selected Mozart Keyboard Sonatas," *Theory and Practice* 16 (1991): 79–102.
- Channan Willner, "Sequential Expansion and Handelian Phrase Rhythm," *Schenker Studies* 2 (1999): 192–221.

C. Other Rhythmic and Metric Considerations

- Howard Cinnamon, "Durational Reduction and Bach's C-Major Invention: An Alternative View," *In Theory Only* 7/4 (1983): 25–35.
- , "New Observations on Voice Leading, Hemiola, and Their Roles in Tonal and Rhythmic Structures in Chopin's Prelude in B Minor, Op. 28, No. 6," *Intégral* 6 (1992): 66–106.
- Gabe Fankhauser, "Rhythmic Dissonance as Motion Propellant in Brahms's Intermezzo in A-Flat Major," *GAMUT: Journal of the Georgia Association of Music Theorists* 8 (1998): 53–64.
- Roger Kamien, "Conflicting Metrical Patterns in Accompaniment and Melody in Works by Mozart and Beethoven: A Preliminary Study," *Journal of Music Theory* 37/2 (1993): 311–48.
- Steve Larson, "On Analysis and Performance: The Contribution of Durational Reduction to the Performance of J.S. Bach's Two-Part Invention in C Major," *In Theory Only* 7/1 (1983): 31–45.
- Patrick McCreless, "Schubert's *Moment Musical* No. 2: The Interaction of Rhythmic and Tonal Structures," *In Theory Only* 3/4 (1977): 3–11.
- William Rothstein, "Rhythmic Displacement and Rhythmic Normalization," *Trends in Schenkerian Research* (1990): 87–114.
- Peter H. Smith, "Brahms and the Shifting Barline: Metric Displacement and Formal Process in the Trios with Wind Instruments," in David Brodbeck (ed.), *Brahms Studies* 3 (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2001): 191–229.
- Channan Willner, "The Two-Length Bar Revisited: Handel and the Hemiola," *Göttinger Händel-Beiträge* 4 (1991): 208–31.
- , "More on Handel and the Hemiola: Overlapping Hemiolas," *Music Theory Online* 2/3 (1996).
- , "Stress and Counterstress: Accentual Conflict and Reconciliation in J.S. Bach's Instrumental Works," *Music Theory Spectrum* 20/2 (1998): 280–304.

V.

A. Form: General

- Allen Cadwallader, "Form and Tonal Process: The Design of Different Structural Levels," *Trends in Schenkerian Research* (1990): 1–22.
- William Drabkin, "Chopin, Schenker, and 'Musical Form,'" *Ostinato rigore: Revue internationale d'études musicales* 15 (2000): 173–86.
- Joel Galand, "Formenlehre Revived," *Intégral* 13 (1999): 143–200.
- Eric McKee, "Auxiliary Progressions as a Source of Conflict between Tonal Structure and Phrase Structure," *Music Theory Spectrum* 18/1 (1996): 51–76.
- Janet Schmalfeldt, "Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form," *Music Analysis* 10/3 (1991): 233–87.
- Charles J. Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's *Formenlehre*," *Music Analysis* 15/2–3 (1996): 191–297.

B. Form: Specific Types: Sonata

- Jack Adrian, "The Ternary-Sonata Form," *Journal of Music Theory* 34/1 (1990): 57–80.
- David W. Beach, "Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure," *Music Theory Spectrum* 15/1 (1993): 1–18.
- Timothy L. Jackson, "The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition," *Journal of Music Theory* 40/1 (1996): 61–111.
- Deborah Kessler, "Motive and Motivation in Schubert's Three-Key Expositions," in L. Poundie Burstein and David Gagné (eds.), *Structure and Meaning in Tonal Music: A Festschrift for Carl Schachter* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, forthcoming).
- Edward Laufer, "Voice-Leading Procedures in Development Sections," *Studies in Music from the University of Western Ontario* 13 (1991): 69–120.
- Gordon Sly, "Schubert's Innovations in Sonata Form: Compositional Logic and Structural Interpretation," *Journal of Music Theory* 45/1 (2001): 119–50.
- Peter H. Smith, "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form," *Music Theory Spectrum* 16/1 (1994): 77–103.
- David H. Smyth, "'Balanced Interruption' and the Formal Repeat," *Music Theory Spectrum* 15/1 (1993): 76–88.
- John L. Snyder, "Schenker and the First Movement of Mozart's Sonata K. 545: An Uninterrupted Sonata-Form Movement?," *Theory and Practice* 16 (1991): 51–78.
- Lauri Suurpää, "Continuous Exposition and Tonal Structure in Three Late Haydn Works," *Music Theory Spectrum* 21/2 (1999): 174–99.
- , "The Undivided *Ursatz* and the Omission of the Tonic *Stufe* at the Beginning of the Recapitulation," *Journal of Schenkerian Studies* (forthcoming).

C. *Form: Multi-Component Coherence*

- V. Kofi Agawu, "Mahler's Tonal Strategies: A Study of the Song Cycles," *Journal of Musicological Research* 6/1 (1986): 1–47.
- Walter Everett, "Grief in *Winterreise*: A Schenkerian Perspective," *Music Analysis* 9/2 (1990): 157–75.
- Peter Kaminsky, "Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles," *Music Theory Spectrum* 11/2 (1989): 207–25.
- Arthur J. Komar, "The Music of *Dichterliebe*: The Whole and the Parts," in Robert Schumann, *Dichterliebe*, ed. Arthur J. Komar, Norton Critical Scores series (New York: Norton, 1971): 63–94.
- David Lawton, "Tonal Systems in *Aida*, Act III," in Carolyn Abbate and Roger Parker (eds.), *Analyzing Opera* (Berkeley: Univ. of California Press, 1989): 262–75.
- David Neumeyer, "Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's *Dichterliebe*," *Music Theory Spectrum* 4 (1982): 92–105.
- , "Synthesis and Association, Structure and Design in Multi-Movement Compositions," in James M. Baker, David W. Beach, and Jonathan W. Bernard (eds.), *Music Theory in Concept and Practice* (Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 1997): 197–216.
- George Parish, "Multi-Level Unification in Mozart's Piano Sonata, K. 333 (315c)," *Mozart-Kongreß: Bericht über den internationalen Mozart-Kongreß, Salzburg 1991* (Kassel, Germany: Bärenreiter, 1992): vol. 2, pp. 1039–49.
- Wayne C. Petty, "Cyclic Integration in Haydn's E-Flat Piano Sonata Hob. XVI:38," *Theory and Practice* 19 (1994): 31–55.
- , "Brahms, Adolf Jensen and the Problem of the Multi-Movement Work," *Music Analysis* 22/1–2 (2003): 105–37.

VI.

A. *Approaches to Modal / "Pre-Tonal" Music*

- Naomi Joy Barker, "In Search of Mannerism: A New Approach to an Old Problem," *South African Journal of Musicology* 12 (1992): 10–19.
- Frederick Bashour, "Towards a More Rigorous Methodology for the Analysis of the Pre-Tonal Repertory," *College Music Symposium* 19/2 (1978): 140–53.
- Peter Bergquist, "Mode and Polyphony around 1500: Theory and Practice," *Music Forum* 1 (1967): 99–161.
- Lori Burns, *Bach's Modal Chorales* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995).
- Sarah Fuller, "On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections," *Journal of Music Theory* 30/1 (1986): 35–70.
- Cristle Collins Judd, "Some Problems of Pre-Baroque Analysis: An Examination of Josquin's *Ave Maria ... virgo serena*," *Music Analysis* 4/3 (1985): 201–39.

- , "Modal Types and 'Ut,' 'Re,' 'Mi' Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500," *Journal of the American Musicological Society* 45/3 (1992): 428–67.
- Saul Novack, "The Analysis of Pre-Baroque Music," *Aspects of Schenkerian Theory* (1983): 113–33.
- Dolores Pesce, "A Case for Coherent Pitch Organization in the Thirteenth-Century Double Motet," *Music Analysis* 9/3 (1990): 287–318.
- Felix Salzer, "Tonality in Early Medieval Polyphony: Towards a History of Tonality," *Music Forum* 1 (1967): 35–98.
- David Stern, "Schenkerian Theory and the Analysis of Renaissance Music," *Schenker Studies* (1990): 45–59.

B. Approaches to "Chromatic Tonality" in the Nineteenth Century

- V. Kofi Agawu, "Extended Tonality in Mahler and Strauss," in Bryan Gilliam (ed.), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work* (Durham, NC: Duke Univ. Press, 1992): 55–75.
- William E. Benjamin, "Tonal Dualism in Bruckner's Eighth Symphony," *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996): 237–58.
- Kevin Korsyn, "Directional Tonality and Intertextuality: Brahms's Quintet Op. 88 and Chopin's Ballade Op. 38," *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996): 45–83.
- Harald Krebs, "Alternatives to Monotonicity in Early Nineteenth-Century Music," *Journal of Music Theory* 25/1 (1981): 1–16.
- , "The Background Level in Some Tonally Deviating Works of Franz Schubert," *In Theory Only* 8/8 (1985): 5–18.
- , "Some Early Examples of Tonal Pairing: Schubert's 'Meeres Stille' and 'Der Wanderer,'" *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996): 17–33.
- David Loeb, "Dual-Key Movements," *Schenker Studies* (1990): 76–83.
- Patrick McCreless, "An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations," *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996): 87–113.
- Robert P. Morgan, "Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents," *Journal of Music Theory* 20/1 (1976): 49–91.
- John C. Nelson, "Progressive Tonality in the Finale of the Piano Quintet, Op. 44 of Robert Schumann," *Indiana Theory Review* 13/1 (1992): 41–51.
- Carl Schachter, "Chopin's Fantasy Op. 49: The Two-Key Scheme," in Jim Samson (ed.), *Chopin Studies* (New York: Cambridge Univ. Press, 1988 [rpt. 1991]): 221–53.
- Deborah Stein, *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985).

C. Approaches to "Post-Tonal" Music (of the Twentieth Century and Afterward)

- James M. Baker, "Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music," *Aspects of Schenkerian Theory* (1983): 153–86.
- , "Voice-Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker's Theory," *Music Analysis* 9/2 (1990): 177–200.
- , "Post-Tonal Voice-Leading," in Jonathan Dunsby (ed.), *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music* (Oxford: Blackwell, 1993): 20–41.
- Fred Lerdahl, "Atonal Prolongational Structure," *Contemporary Music Review* 4 (1989): 65–88.
- , "Spatial and Psychoacoustic Factors in Atonal Prolongation," *Current Musicology* 63 (1999): 7–26.
- Charles D. Morrison, "Prolongation in the Final Movement of Bartók's String Quartet No. 4," *Music Theory Spectrum* 13/2 (1991): 179–96.
- Edward R. Pearsall, "Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music," *Music Analysis* 10/3 (1991): 345–55.
- Joseph N. Straus, "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music," *Journal of Music Theory* 31/1 (1987): 1–21.
- Olli Väisälä, "Concepts of Harmony and Prolongation in Schoenberg's Op. 19/2," *Music Theory Spectrum* 21/2 (1999): 230–59.
- , "Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music," *Journal of Music Theory* 46/1–2 (2002): 207–83.
- Paul Wilson, "Concepts of Prolongation and Bartók's Opus 20," *Music Theory Spectrum* 6 (1984): 79–89.

D. Approaches to Popular and Rock Music

- David Carson Berry, "The Popular Songwriter as Composer: Mannerisms and Design in the Music of Jimmy Van Heusen," *Indiana Theory Review* 21 (2000): 1–51.
- Lori Burns, "Analytic Methodologies for Rock Music: Harmonic and Voice-Leading Strategies in Tori Amos's 'Crucify,'" in Walter Everett (ed.), *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays* (New York: Garland, 2000): 213–46.
- Walter Everett, "Voice Leading and Harmony as Expressive Devices in Early Music of The Beatles: 'She Loves You,'" *College Music Symposium* 32 (1992): 19–37.
- , "Swallowed by a Song: Paul Simon's Crisis of Chromaticism," in John Covach and Graeme M. Boone (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis* (New York: Oxford Univ. Press, 1997): 113–53.
- , "The Learned vs. The Vernacular in the Songs of Billy Joel," *Contemporary Music Review* 18/4 (2000): 105–29.
- Allen Forte, "Secrets of Melody: Line and Design in the Songs of Cole Porter," *Musical Quarterly* 77/4 (1993): 607–47.

- , *The American Popular Ballad of the Golden Era: 1924–1950* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1995).
- Steven E. Gilbert, “Reflections on a Few Good Tunes: Linear Progressions and Intervallic Patterns in Popular Song and Jazz,” in James M. Baker, David W. Beach, and Jonathan W. Bernard (eds.), *Music Theory in Concept and Practice* (Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 1997): 377–92.
- Steve Larson, “What Makes a Good Bridge?,” *Tijdschrift voor Muziektheorie* 8/1 (2003): 1–15.
- Naphtali Wagner, “‘Domestication’ of Blue Notes in the Beatles’ Songs,” *Music Theory Spectrum* 25/2 (2003): 353–65.

E. Approaches to Jazz

- Steve Larson, “Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions about Method,” *Music Theory Spectrum* 20/2 (1998): 209–41.
- , “Swing and Motive in Three Performances by Oscar Peterson,” *Journal of Music Theory* 43/2 (1999): 283–314.
- , “Musical Forces, Melodic Expectation, and Jazz Melody,” *Music Perception* 19/3 (2002): 351–85.
- Henry Martin, “Jazz Harmony: A Syntactic Background,” *Annual Review of Jazz Studies* 4 (1988): 9–30.
- , *Charlie Parker and Thematic Improvisation* (Lanham, MD: Institute of Jazz Studies [Rutgers Univ.] and Scarecrow Press, 1996).
- Milton L. Stewart, “Structural Development in the Jazz Improvisational Technique of Clifford Brown,” *Jazzforschung/Jazz Research* 6–7 (1975): 141–273.
- Steven Strunk, “The Harmony of Early Bop: A Layered Approach,” *Journal of Jazz Studies* 6/1 (1979): 4–53.
- , “Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics,” *Annual Review of Jazz Studies* 3 (1985): 97–120.
- , “Linear Intervallic Patterns in Jazz Repertory,” *Annual Review of Jazz Studies* 8 (1996): 63–115.

VII.

A. Synthetic (and Comparative) Studies: Schenker and Schoenberg

- Gianmario Borio, “Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation,” *Journal of the Royal Musical Association* 126/2 (2001): 250–74.
- Jack F. Boss, “‘Schenkerian-Schoenbergian Analysis’ and Hidden Repetition in the Opening Movement of Beethoven’s Piano Sonata Op. 10, No. 1,” *Music Theory Online* 5/1 (1999).

- Howard Cinnamon, "Some Elements of Tonal and Motivic Structure in 'In diesen Winter-tagen,' Op. 14, No. 2, by Arnold Schoenberg: A Schoenbergian-Schenkerian Study," *In Theory Only* 7/7–8 (1984): 23–49.
- Michael Mathis, "Arnold Schoenberg's *Grundgestalt* and Gustav Mahler's 'Urlicht,'" *International Journal of Musicology* 5 (1996): 239–59.
- Kip Montgomery, "Schenker and Schoenberg on Harmonic Tonality," *Indiana Theory Review* 15/1 (1994): 53–68.
- Jairo Moreno, "Schenker's Parallelisms, Schoenberg's Motive, and Referential Motives: Notes on Pluralistic Analysis," *College Music Symposium* 41 (2001): 91–111.
- Graham H. Phipps, "A Response to Schenker's Analysis of Chopin's Etude Opus 10, No. 12, Using Schoenberg's *Grundgestalt* Concept," *Musical Quarterly* 69/4 (1983): 543–69.
- Pieter C. van den Toorn, "What's in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered," *Journal of Musicology* 14/3 (1996): 370–99.
- Lawrence Whiffin, "Schenker versus Schoenberg—A Composer's Dilemma," in Brenton Broadstock et al. (eds.), *Aflame with Music: 100 Years of Music at the University of Melbourne* (Parkville, Victoria [Australia]: Centre for Studies in Australian Music, Univ. of Melbourne, 1996): 343–54.

B. Synthetic Studies: Schenker and Drama, Narrative, and Literary Theory

- Ira Braus, "Poetic-Musical Rhetoric in Brahms's 'Auf dem Kirchhofe,' Op. 105, No. 4," *Theory and Practice* 13 (1988): 15–30.
- Matthew Brown and Roger Parker, "Motivic and Tonal Interaction in Verdi's *Un ballo in maschera*," *Journal of the American Musicological Society* 36/2 (1983): 243–65.
- Ted Conner, "Cherubino Rediscovered: Text, Music, and Narrative in Mozart's Trio," *Theory and Practice* 25 (2000): 27–64.
- Stephen Downes, "Musical Pleasures and Amorous Passions: Stendhal, the Crystallization Process, and Listening to Rossini and Beethoven," *19th Century Music* 26/3 (2003): 235–57.
- John S. Ellis, "A Narrative Analysis of Schumann's *Kinderszenen*," in Eero Tarasti, Paul Forsell, and Richard Littlefield (eds.), *Musical Semiotics Revisited* (Imatra, Finland: Intl. Semiotics Institute, 2003): 303–19.
- Henry Martin, "Syntax in Music and Drama," *In Theory Only* 10/1–2 (1987): 65–78.
- Patrick McCreless, "Roland Barthes's *S/Z* from a Musical Point of View," *In Theory Only* 10/7 (1988): 1–29.
- , "The Hermeneutic Sentence and Other Literary Models for Tonal Closure," *Indiana Theory Review* 12 (1991): 35–73.
- David Neumeyer, "Tonal Design and Narrative in Film Music: Bernard Herrmann's *A Portrait of Hitch* and *The Trouble with Harry*," *Indiana Theory Review* 19/1–2 (1998): 87–123.

- Carl Schachter, "The Adventures of an F-Sharp: Tonal Narration and Exhortation in Donna Anna's First-Act Recitative and Aria," *Theory and Practice* 16 (1991): 5–20.
- Lauri Suurpää, *Music and Drama in Six Beethoven Overtures: Interaction between Programmatic Tensions and Tonal Structure*, Studia musica series (Helsinki: Hakapaino Oy for the Sibelius Academy, 1997).
- , "Programmatic Aspects of the Second Sonata of Haydn's *Seven Last Words*," *Theory and Practice* 24 (1999): 29–55.

VIII.

A. Sketch and Manuscript Studies

- Kevin Bazzana, "The First Movement of Beethoven's Opus 109: Compositional Genesis and Structural Dialectic," *Canadian University Music Review* 12/1 (1992): 1–36.
- Stephen E. Hefling, "The Composition of [Mahler's] 'Ich bin der Welt abhanden gekommen,'" in Hermann Danuser (ed.), *Gustav Mahler* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992): 96–158.
- , "'Ihm in die Lieder zu blicken ': Mahler's Seventh Symphony Sketchbook," in Stephen E. Hefling (ed.), *Mahler Studies* (New York: Cambridge Univ. Press, 1997): 169–216.
- Timothy L. Jackson, "Compositional Revisions in Strauss's 'Waldseligkeit' and a New Source," *Richard Strauss-Blätter* 21 (1989): 55–82.
- , "The Metamorphosis of the *Metamorphosen*: New Analytical and Source-Critical Discoveries," in Bryan Gilliam (ed.), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work* (Durham, NC: Duke Univ. Press, 1992): 193–241.
- Larry Laskowski, "Voice Leading and Meter: An Unusual Mozart Autograph," *Trends in Schenkerian Research* (1990): 41–50.
- David Lawton, "A New Sketch for Verdi's *I due Foscari*," *Verdi Newsletter* 22 (1993): 4–16.
- Nicholas Marston, "Schenker and Forte Reconsidered: Beethoven's Sketches for the Piano Sonata in E, Op. 109," *19th Century Music* 10/1 (1986): 24–42.
- John Rothgeb, "Schenkerian Theory and Manuscript Studies: Modes of Interaction," *Schenker Studies* (1990): 4–14.
- Jim Samson, "The Composition-Draft of the *Polonaise-Fantasy*: The Issue of Tonality," in Jim Samson (ed.), *Chopin Studies* (New York: Cambridge Univ. Press, 1988 [rpt. 1991]): 41–58.
- Carl Schachter, "The Prelude in E Minor Op. 28 No. 4: Autograph Sources and Interpretation," in John S. Rink and Jim Samson (eds.), *Chopin Studies* 2 (New York: Cambridge Univ. Press, 1994): 161–82.
- , "The Sketches for the Sonata for Piano and Violin, Op. 24 [by Beethoven]," in Christopher Reynolds (ed.-in-chief), and Lewis Lockwood and James Webster (eds.), *Beethoven Forum* 3 (1994): 107–25.

B. Performance Practice

- David W. Beach, "The First Movement of Mozart's Piano Sonata in A Minor, K. 310: Some Thoughts on Structure and Performance," *Journal of Musicological Research* 7/2–3 (1987): 157–79 (score appended, pp. 180–86).
- Nicholas Cook, "The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony," *The Practice of Performance* (1995): 105–25
- Cynthia Folio, "Analysis and Performance of the Flute Sonatas of J.S. Bach: A Sample Lesson Plan," *Journal of Music Theory Pedagogy* 5/2 (1991): 133–60.
- Roger Kamien, "Analysis and Performance: Some Preliminary Observations," *Israel Studies in Musicology* 3 (1983): 156–70.
- Joel Lester, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation," *The Practice of Performance* (1995): 197–216.
- Deborah Mawer, "Bridging the Divide: Embedding Voice-Leading Analysis in String Pedagogy and Performance," *British Journal of Music Education* 16/2 (1999): 179–95.
- Catherine Nolan, "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance," *College Music Symposium* 33–34 (1993–94): 112–39.
- William Rothstein, "Analysis and the Act of Performance," *The Practice of Performance* (1995): 217–40.
- Carl Schachter, "Playing What the Composer Didn't Write," in Bruce Brubaker and Jane Gottlieb (eds.), *Pianist, Scholar, Connoisseur: Essays in Honor of Jacob Lateiner* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 2000): 47–68.
- , "Taking Care of the Sense: A Schenkerian Pedagogy for Performers," *Tijdschrift voor Muziektheorie* 6/3 (2001): 159–70.
- Janet Schmalfeldt, "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5," *Journal of Music Theory* 29/1 (1985): 1–31.
- Faun S. Tanenbaum, "The Sarabande of J.S. Bach's Suite No. 2 for Unaccompanied Violoncello, BWV 1008: Analysis and Interpretation," *Theory and Practice* 5/1 (1980): 40–56.

IX.

A. Schenker's Writing: Philosophical Investigations

- Byron Almén, "Prophets of the Decline: The Worldviews of Heinrich Schenker and Oswald Spengler," *Indiana Theory Review* 17/1 (1996): 1–24.
- Michael Cherlin, "Hauptmann and Schenker: Two Adaptations of Hegelian Dialectics," *Theory and Practice* 13 (1988): 115–31.
- Nicholas Cook, "Schenker's Theory of Music as Ethics," *Journal of Musicology* 7/4 (1989): 415–39.
- Gary W. Don, "Goethe and Schenker," *In Theory Only* 10/8 (1988): 1–14.

- Nadine Hubbs, "Schenker's Organicism," *Theory and Practice* 16 (1991): 143–62.
- Jamie Croy Kassler, "Heinrich Schenker's Epistemology and Philosophy of Music: An Essay on the Relations between Evolutionary Theory and Music Theory," in D. Oldroyd and I. Langham (eds.), *The Wider Domain of Evolutionary Thought* (Dordrecht, The Netherlands: R. Reidel, 1983): 221–60.
- Kevin Korsyn, "Schenker and Kantian Epistemology," *Theoria* 3 (1988): 1–58.
- , "Schenker's Organicism Reexamined," *Intégral* 7 (1993): 82–118.
- William Pastille, "Heinrich Schenker: Anti-Organicist," *19th Century Music* 8/1 (1984): 29–36.
- , "Music and Morphology: Goethe's Influence on Schenker's Thought," *Schenker Studies* (1990): 29–44.
- , "Schenker's Value Judgments," *Music Theory Online* 1/6 (1995).

B. Schenker's Writing: Conceptual and Ideological Backgrounds.

- Wayne Alpern, "Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq.," *Cardozo Law Review* 20/5–6 (1999): 1459–1511.
- Leslie D. Blasius, *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory* (New York: Cambridge Univ. Press, 1996).
- Nicholas Cook, "Heinrich Schenker, Anti-Historicist," *Revista de musicologia* 16/1 (1993): 420–32 [24–36].
- , "Heinrich Schenker, Modernist: Detail, Difference, and Analysis," *Theory and Practice* 24 (1999): 91–106.
- Allan R. Keiler, "The Origins of Schenker's Thought: How Man is Musical," *Journal of Music Theory* 33/2 (1989): 273–98.
- Robert P. Morgan, "Schenker and the Twentieth Century: A Modernist Perspective," in Andreas Giger and Thomas J. Mathiesen (eds.), *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the Twenty-First Century* (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2002): 247–74.
- Janna K. Saslaw, "Life Forces: Conceptual Structures in Schenker's *Free Composition* and Schoenberg's *The Musical Idea*," *Theory and Practice* 22–23 (1997–98): 17–33.
- Carl Schachter, "Elephants, Crocodiles, and Beethoven: Schenker's Politics and the Pedagogy of Schenkerian Analysis," *Theory and Practice* 26 (2001): 1–20.
- Robert Snarrenberg, "Schenker's Senses of Concealment," *Theoria* 6 (1992): 97–134.
- , *Schenker's Interpretive Practice* (New York: Cambridge Univ. Press, 1997).

References

- Aldwell, Edward and Carl Schachter. 1979. *Harmony and Voice Leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 3rd edn., Belmont, CA: Schirmer/Wadsworth Group/Thomson Learning, 2003.
- Babbitt, Milton. 1985. "I Remember Roger." *Perspectives of New Music* 23/2: 112–16.
- Baker, James M. 1977. *Alexander Scriabin: The Transition from Tonality to Atonality*. Ph.D. thesis, Yale University.
- Bashour, Frederick. 1975. *A Model for the Analysis of Structural Levels and Tonal Movement of Compositions of the Fifteenth Century*. Ph.D. thesis, Yale University.
- Bauman, Alvin. 1947. *Elementary Musicianship*. New York: Prentice-Hall.
- Beach, David W. 1967. "The Functions of the Six-Four Chord in Tonal Music." *Journal of Music Theory* 11/1: 2–31.
- . 1969. "Analysis Symposium [on Beethoven, Piano Sonata in C, Op. 53 ('Waldstein,' 1803–04): Introduzione]." *Journal of Music Theory* 13/2: 188–203.
- Benjamin, William E. 1978. "Analysis Symposium: Debussy, Etude 'pour les Sixtes' [Twelve Etudes, vol. 1, no. 4 (1915)]." *Journal of Music Theory* 22/2: 253–90.
- Bergquist, Peter. 1967. "Mode and Polyphony around 1500: Theory and Practice," *Music Forum* 1: 99–161.
- Berry, David Carson. 2002. "The Role of Adele T. Katz in the Early Expansion of the New York 'Schenker School.'" *Current Musicology* 74: 103–51.
- . 2003. "Hans Weisse and the Dawn of American Schenkerism." *Journal of Musicology* 20/1: 104–56.
- . 2004. *A Topical Guide to Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- . Forthcoming-a. "Early Schenker Reception through English-Language Writings Prior to the Mid-1950s." *Journal of Music Theory*.
- . Forthcoming-b. "Verborgene Wiederholungen? Schenker's (Hidden?) Influence in America before the Mannes Vanguard." *Theory and Practice*.
- . Forthcoming-c. "Victor Vaughn Lytle and the Early Proselytism of Schenkerian Ideas in the U.S." *Journal of Schenkerian Studies*.
- Blasius, Leslie David. 1997. *The Music Theory of Godfrey Winham*. Princeton, NJ: Department of Music, Princeton University.
- Boretz, Benjamin. 1970. *Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought*. Ph.D. thesis, Princeton University.
- . 1971. "In Quest of the Rhythmic Genius." *Perspectives of New Music* 9/2–10/1: 149–55.
- Bricken, Carl. 1937. "Some Analytical Approaches to Musical Criticism." *Volume of Proceedings of the Music Teachers National Association* [for the Meeting of Dec. 1936]: 262–68.

- Clarkson, Austin. 1971. "Analysis Symposium: Brahms Op. 105/1 ['Wie Melodien zieht es mir,' 1886]." *Journal of Music Theory* 15/1–2: 2–57.
- Cone, Edward T. 1960. "Analysis Today." *Musical Quarterly* 46/2: 172–88.
- . 1965. "On the Structure of 'Ich folge dir.'" *College Music Symposium* 5: 77–87.
- . 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton.
- Dale, Frank Knight. 1943. "Heinrich Schenker and Musical Form." *Bulletin of the American Musicological Society* 7: 12–13. Reprinted in *Theory and Practice* 10/1–2 (1985): 23.
- Davies, Peter Maxwell. 1965. "The Young Composer in America." *Tempo* 72: 2–6. Reprinted from *The American Scholar* 33/4 (1964): 620–28 [even pages only].
- Forte, Allen. 1955. *Contemporary Tone-Structures*. New York: Bureau of Publications, Columbia University Teachers College.
- . 1959. "Schenker's Conception of Musical Structure." *Journal of Music Theory* 3/1: 1–30.
- and Steven E. Gilbert. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis: Form and Content in Tonal Music*. New York: Norton.
- Gauldin, Robert. 1978. "Analysis Symposium: Debussy, Etude 'pour les Sixtes' [Twelve Etudes, vol. 1, no. 4 (1915)]." *Journal of Music Theory* 22/2: 241–51.
- Hager, Nancy Barnes. 1978. *Rhythm and Voice-Leading as a Facet of Style: Keyboard Works of J.S. Bach, C.P.E. Bach, and Mozart*. Ph.D. thesis, City University of New York.
- Hinton, Stephen. 1998. "Die Musiktheorie Heinrich Schenkers und ihre Übertragung ins Englische." In *Musik als Text*, ed. by Hermann Danuser and Tobias Pleblich. Kassel, Germany: Bärenreiter, vol. 1, 185–89.
- Jonas, Oswald. 1934. *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Vienna: Saturn-Verlag. Also 2nd edn., Vienna: Universal, 1972. Translated and ed. by John Rothgeb as *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art* (New York: Longman, 1982).
- Kassler, Michael. 1967. *A Trinity of Essays: Toward a Theory That is the Twelve-Note Class System, Toward Development of a Constructive Tonality Theory Based on Writings by Heinrich Schenker, Toward a Simple Programming Language for Musical Information Retrieval*. Ph.D. thesis, Princeton University.
- Katz, Adele T. 1945. *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*. New York: Knopf.
- Komar, Arthur J. 1968. *Theory of Suspensions*. Ph.D. thesis, Princeton University.
- Krueger, Theodore Howard. 1960. *Der Freie Satz by Heinrich Schenker: A Complete Translation and Re-Editing*. Ph.D. thesis, State University of Iowa (now University of Iowa).
- Laufer, Edward. 1971. "Analysis Symposium: Brahms Op. 105/1 ['Wie Melodien zieht es mir,' 1886]." *Journal of Music Theory* 15/1–2: 34–57.

- Lester, Joel. 1970. *A Theory of Atonal Prolongations, as Used in an Analysis of the Sere-nade, Op. 24, by Arnold Schoenberg*. Ph.D. thesis, Princeton University.
- . 1982. *Harmony in Tonal Music*. New York: Knopf.
- Mitchell, William J. 1939. *Elementary Harmony*. New York: Prentice-Hall.
- . 1946. "Heinrich Schenker's Approach to Detail." *Musicology* 1/2: 117–28.
- . 1962. "The Study of Chromaticism." *Journal of Music Theory* 6/1: 2–31.
- . 1970. "The Prologue to Orlando di Lasso's *Prophetiae Sibyllarum*." *Music Forum* 2: 264–73.
- Morgan, Robert P. 1969. *The Delayed Structural Downbeat and Its Effect on the Tonal and Rhythmic Structure of Sonata Form Recapitulation*. Ph.D. thesis, Princeton University.
- Narmour, Eugene. 1977. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Novack, Saul. 1970. "Fusion of Design and Tonal Order in Mass and Motet: Josquin Desprez and Heinrich Isaac." *Music Forum* 2: 187–263.
- Oster, Ernst. 1947. "The Fantasie-Improptu: A Tribute to Beethoven." *Musicology* 1/4: 407–29.
- . 1949. "The Dramatic Character of the Egmont Overture." *Musicology* 2/3: 269–85.
- . 1960. "Re: A New Concept of Tonality (?)." *Journal of Music Theory* 4/1: 85–101.
- . 1961. "Register and the Large-Scale Connection." *Journal of Music Theory* 5/1: 54–71.
- . 1966. "Analysis Symposium [on Mozart, Menuetto in D for Piano, K. 355 (?1786–87)]." *Journal of Music Theory* 10/1: 32–52.
- Piston, Walter. 1978. *Harmony*. 4th edn., rev. and expanded by Mark DeVoto. New York: Norton.
- Porter, Steven. 1969. *Concepts of Development in the String Quartets of Joseph Haydn: A Comparative Study of the Sonata-Allegro First Movements of Opus 20 with Those of Opus 76*. M.A. thesis, Queens College, City University of New York.
- . 1979. *Rhythm and Harmony in the Music of The Beatles*. Ph.D. thesis, City University of New York, 1979.
- Proctor, Gregory. 1968. *Schoenberg's Opus 11, No. 1 and Opus 19: A Structural Analysis*. M.A. thesis, Queens College, City University of New York.
- Regener, Eric. 1967. "Layered Music-Theoretic Systems." *Perspectives of New Music* 6/1: 52–62.
- Rothgeb, John. 1969. "Another View on Schubert's Moment Musical, Op. 94/1." *Journal of Music Theory* 13/1: 128–39.
- Rothstein, William. 1990. "The Americanization of Heinrich Schenker." In *Schenker Studies*, ed. Hedi Siegel. New York: Cambridge University Press, 193–203.

- . 2002. "Conservatory Schenker vs. University Schenker." *Tijdschrift voor Muziektheorie* 7/3: 239–41.
- Sabbeth, Daniel Paul. 1976. *Principles of Tonal and Dramatic Organization in Verdi's Falstaff*. Ph.D. thesis, City University of New York.
- Salzer, Felix. 1935. *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*. Vienna: Saturn-Verlag.
- . 1950. "Directed Motion—The Basic Factor of Musical Coherence." *Journal of the American Musicological Society* 3/2: 157.
- . 1952. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni.
- . 1967. "Tonality in Early Medieval Polyphony: Towards a History of Tonality." *Music Forum* 1: 35–98.
- and Carl Schachter. 1969. *Counterpoint in Composition: The Study of Voice Leading*. New York: McGraw-Hill. Reprinted New York: Columbia Univ. Press, 1989.
- Schachter, Carl. 1968. "Analysis Symposium [on Schubert, Moments Musicaux, Op. 94/1 (publ. 1828)]." *Journal of Music Theory* 12/2: 222–39.
- . 1969. "More about Schubert's Op. 94/1." *Journal of Music Theory* 13/2: 218–29.
- . 1970. "Landini's Treatment of Consonance and Dissonance: A Study of Fourteenth-Century Counterpoint." *Music Forum* 2: 130–86.
- Schenker, Heinrich. 1906. *Harmonielehre*. Stuttgart, Germany: Cotta. Trans. by Elisabeth Mann Borgese as *Harmony*, ed. Oswald Jonas (Chicago: University of Chicago Press, 1954).
- . 1921. "Von der Sendung des deutschen Genies." *Der Tonwille* 1: 3–21.
- . 1930. "Vermischtes: Gedanken über die Kunst und ihre Zusammenhänge im Allgemeinen." *Das Meisterwerk in der Musik* 3.
- . 1932. *Fünf Urlinie-Tafeln / Five Analyses in Sketchform*. Vienna: Universal; and New York: David Mannes Music School.
- . 1935. *Der Freie Satz*. Vienna: Universal, 1935. Translated and ed. by Ernst Oster as *Free Composition (Der Freie Satz)* (New York: Longman, 1979).
- Schweiger, Hertha. 1940. "Changing Trends in Musicology." *Bulletin of the American Musicological Society* 4: 9.
- Sessions, Roger. 1935. "Heinrich Schenker's Contribution." *Modern Music* 12/4: 170–78.
- . 1938a. [Review of Schenker, *Der Freie Satz*]. *Modern Music* 15/3: 192–97.
- . 1938b. "The Function of Theory." *Modern Music* 15/4: 257–62.
- Silberman, Israel. 1949. *A Comparative Study of Four Theories of Chord Function*. Ph.D. thesis, Columbia University.
- Slatin, Sonia. 1967. *The Theories of Heinrich Schenker in Perspective*. Ph.D. thesis, Columbia University.
- Travis, Roy. 1959. "Toward[s] a New Concept of Tonality?" *Journal of Music Theory* 3/2: 257–84.

- . 1966. "Directed Motion in [Two Brief Piano Pieces by] Schoenberg and Webern." *Perspectives of New Music* 4/2: 85–89.
- . 1974. "Analysis Symposium: Webern, Orchestral Pieces (1913), Movement I ('Bewegt')." *Journal of Music Theory* 18/1: 6–12.
- Weisse, Hans. 1936. "The Music Teacher's Dilemma." *Volume of Proceedings of the Music Teachers National Association* [for the Meeting of Dec. 1935]: 122–37. Reprinted in *Theory and Practice* 10/1–2 (1985): 29–48.
- Westergaard, Peter. 1962. "Some Problems in Rhythmic Theory and Analysis." *Perspectives of New Music* 1/1: 180–91.
- . 1975. *An Introduction to Tonal Theory*. New York: Norton.
- Yeston, Maury. 1974. *The Stratification of Musical Rhythm*. Ph.D. thesis, Yale University.
- Zuckerkandl, Victor. 1945. "Theoretical Harmony and the Understanding of Music." *Bulletin of the American Musicological Society* 8: 17–18.

North American Approaches to Musical Form

William E. Caplin

Until recent years, the North American music-theoretical community has paid scant attention to the theory of musical form. In the early days of the Society for Music Theory (1970s–80s), speculative work on form was not only ignored by most theorists, but many developed a markedly antipathetic attitude toward the subject, most likely influenced in that respect by Heinrich Schenker's critique of the traditional "Formenlehre". As well, the two most popular textbooks used in music schools throughout the second half of the century – those by Douglass Green and Wallace Berry – broke little new theoretical ground.

In effect, theorists largely left research into musical form to historical musicologists, whose contributions can be roughly organized around three main lines of inquiry: (1) the "critical" writings of Charles Rosen, who builds upon Donald Francis Tovey's highly influential studies, while also incorporating key ideas from Edward Cone (one of the few early North American music theorists to address issues of form); (2) Jan LaRue's "descriptive" approach, which influenced studies by Eugene K. Wolf, Bathia Churgin, and others; and (3) the "historicist" views of Leonard G. Ratner, whose turning back to eighteenth-century theorists of form and phrase structure, especially H. C. Koch, inspired significant research by scholars such as Elaine Sisman, Janet Levy, Jane R. Stevens, Mark Evan Bonds, and Karol Berger. Though not so clearly associated with these three traditions, mention must also be made of contributions to nineteenth-century form by the historians James Webster and Anthony Newcomb.

A revival of interest in musical form among theorists of recent decades has been stimulated by a number of research initiatives. In the first instance, some new approaches to musical rhythm and meter have yielded significant insights into matters of form and phrase structure, especially in the writings of William Rothstein, David Beach, and Joel Lester. Second, whereas Schenker's acerbic remarks on the traditional theories of form were a major source of antagonism to the topic, a number of younger Schenkerians – including Charles Smith, Joel Galand, Wayne Petty, Peter Smith, and Poundie Burstein – have begun to reexamine Schenker's own views and analytical approach, with the goal of stimulating new research into matters of musical form. Third, the development and extension of the formal theories of Arnold Schönberg and his students (especially Erwin Ratz), recently espoused by William Caplin, along with studies by Janet Schmalfeldt, has brought a "theory of formal functions" to the attention of the theoretical community. Caplin proposes a wide range of categories (and an attendant terminology) for analyzing

formal functionality at all levels in the hierarchy of a work in the classical style, giving special attention to the role of cadence in articulating form. Fourth, the collaborative efforts of James Hepokoski and Warren Darcy have resulted in a new genre-based “sonata theory” for the analysis of classical and romantic forms. Key elements of their theory include defining a “medial caesura” within a sonata-form exposition, the notion of “rotational” form, and processes of formal “deformation”. In addition to the main developments just outlined, many other theorists in the past several decades have contributed individual studies to the theory and analysis of musical form, including those by Scott Burnham, Ethan Haimo, Jonathan Kramer, Robert Morgan, and David Smyth, to name but a few.

In light of the extraordinary flourishing of formal theory in recent years, the lacuna of research into form that existed at the very time when North American music theory was developing into a distinct academic discipline must be seen as a historical aberration, one that is now in the process of correction. As we begin the twenty-first century, a substantial segment of the theory community is reengaging the topic, often in productive dialogue with music historians. That the 2004 Mannes Institute on Advanced Theoretical Studies would be devoted exclusively to theories of musical form bears witness to the enormous progress that has been achieved in restoring this subject to its rightful place as a legitimate field of music-theoretical reflection.

Bibliography

- Beach, David. 1995. “Phrase Expansion: Three Analytical Studies.” *Music Analysis* 14: 27–47.
- Berger, Karol. 1996. “The First-Movement Punctuation Form in Mozart’s Piano Concertos.” In *Mozart’s Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, edited by Neal Zaslaw. Ann Arbor: University of Michigan Press, 239–59.
- Berry, Wallace. 1966. *Form in Music*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall; ²1986.
- Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press.
- Burnham, Scott. 2001. “The Second Nature of Sonata Form.” In *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, edited by Suzannah Clark and Alexander Rehding. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burstein, L. Poundie. 1998. “Surprising Returns: The VII-sharp in Beethoven’s op. 18, no. 3, and its Antecedents in Haydn.” *Music Analysis* 17: 295–312.
- Caplin, William E. 1986. “Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz.” *Musiktheorie* 1: 239–60.
- . 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- . 2004. “The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions.” *Journal of the American Musicological Society* 57: 51–117.

- Churgin, Bathia. 1992. "Harmonic and Tonal Instability in the Second Key Area of Classic Sonata Form." In *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, edited by Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy, and William P. Mahrt. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon, 23–57.
- Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton.
- Darcy, Warren. 2001. "Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony." *19th-Century Music* 25: 49–74.
- and James Hepokoski. 1997. "The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition." *Music Theory Spectrum* 19: 115–54.
- and James Hepokoski. *Sonata Theory*. New York: Oxford University Press, forthcoming.
- Galand, Joel. 2000. "The Large-Scale Formal Role of the Solo Entry Theme in the Eighteenth-Century Concerto." *Journal of Music Theory* 44: 381–450.
- Green, Douglass M. 1965. *Form in Tonal Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston; ²1979.
- Haimo, Ethan. 1995. *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*. Oxford: Clarendon Press.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer.
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton; ²1992.
- Lester, Joel. 1986. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Levy, Janet M. 1981. "Gesture, Form, and Syntax in Haydn's Music." In *Haydn Studies*, edited by Jens Peter Larsen, Howard Serwer, and James Webster. New York: W. W. Norton, 355–62.
- Morgan, Robert P. 2000. "Circular Form in the Tristan Prelude." *Journal of the American Musicological Society* 53: 69–103.
- Newcomb, Anthony. 1987–88. "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies." *19th-Century Music* 11: 164–74.
- Petty, Wayne C. 1999. "Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C. P. E. Bach." *Music Theory Spectrum* 21: 151–173.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
- Rosen, Charles. 1972. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.
- . 1980. *Sonata Forms*. Rev. ed. New York: W. W. Norton; ²1988.
- Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer.
- Schmalfeldt, Janet. 1991. "Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form." *Music Analysis* 10: 233–87.

- . 1995. "Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata." *Beethoven Forum* 4: 37–71.
- Sisman, Elaine R. 1982. "Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music." *Musical Quarterly* 68: 444–75.
- Smith, Charles. 1996. "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'." *Music Analysis* 15: 191–297.
- Smith, Peter H. 1994. "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form." *Music Theory Spectrum* 16: 77–103.
- Smyth, David. 1993. "'Balanced Interruption' and the Formal Repeat." *Music Theory Spectrum* 15: 76–88.
- Stevens, Jane R. 1992. "Patterns of Recapitulation in the First Movements of Mozart's Piano Concertos." In *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude Palisca*, edited by Nancy Kovaleff Baker and Barbara Russano Hanning. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon, 397–418.
- Tovey, Donald Francis. 1935–39. *Essays in Musical Analysis*. 7 vols. London: Oxford University Press.
- . 1956. *The Forms of Music*. New York: Meridian Books.
- Webster, James. 1978–79 / 1979–80. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity." *19th-Century Music* 2: 18–35; 3: 52–57.
- Wolf, Eugene K. 1981. *The Symphonies of Johann Stamitz*. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.

The History of Music Theory

Thomas Christensen

Until fairly recently, the history of music theory in the United States was a subject that lay largely in the domain of historical musicology rather than music theory. Historical texts of music theory seemed of interest less, perhaps, for any intrinsic intellectual or aesthetic value than as practical resources to aid musicologists, particularly for the decipherment, transcription or performance of early music. Given the positivistic bias of American music theory in the third quarter of the twentieth century that emphasized the development of autonomous models of analysis and theorizing, the study of historical texts of music theory was rarely given a high priority.

With the maturation of music theory as an academic discipline in American universities over the past twenty five years or so, however, there has been a virtual renaissance in the historiography of music theory among American music theorists, with a growing concern to understand the genealogy of our profession and the work we carry on. Indeed, the study of historical music theory texts can arguably be credited in a few cases with having spawned a number of original research programs (particularly so with the case of Neo-Riemannian theory). No longer simply a sub-component of musicological research to aid in the transcription of, say, Medieval mensuration or Baroque ornamentation, the study of historical music theory has come into its own as a scholarly discipline vital to understanding the origins and ontological basis of music theory as practiced today. Recent research can also be seen as an effort to bring music theory within the broader field of cultural and intellectual history.

It is of course impossible to list in this short essay—let alone to offer any summary—the vast literature on historical music theory published by Anglo-American authors in the past few decades. The following can only suggest some examples and point to resources for further bibliography.

Until recently, there was no single overview that English-speaking theorists could turn to for a history of music theory except a translation of Riemann's 1898 *Geschichte der Musiktheorie* (which was translated into English in two parts by Haggh, 1962, and Mickelsen, 1977). However, in 2002, a comprehensive history of music theory finally appeared in English: the *Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Drawing together individual essays by 32 largely American or British scholars, "CHWMT" offers a synoptic survey of topics in Western music theory organized less chronologically than conceptually around a triad of theoretical traditions first outlined by Carl Dahlhaus: "speculative," "regulative" and "analytic." While obviously unable to

compete in either depth or breadth with the multi-volumed *Geschichte der Musiktheorie* that will be familiar to German readers (sponsored by the Berlin-based *Staatliches Institut für Musikforschung*, and still on-going after 11 volumes in print), the *Cambridge History of Western Music Theory* does contain an up-to-date and comprehensive bibliography of primary and secondary writings on music theory that readers of this essay might wish to consult on any given subject, and offer essays on a number of topics that do not appear within the volumes of the Berlin project.

The editor of this essay has also written a kind of philosophical prolegomenon detailing many of the philosophical and historiographical problems that the writing of any history of theory entails suggesting a hermeneutic solution (much of it an elaboration and response to the writings of Carl Dahlhaus) (Christensen, 1993). The same author's introduction to CHWMT (and partly reprinted in Giger and Mathiesen, 2002) picks up on this topic and attempts to explain the contents and organization of the ensuing history within this hermeneutic framework.

A still useful bibliographic contribution to the topic of historical theory, if somewhat outdated, is Damschroder and Williams, 1990, offering exhaustive listings of both primary and secondary literature on music theorists from the 16th through early 20th centuries, with many useful cross references. (A planned companion volume of bibliography covering earlier Renaissance and Medieval music theorists is presently being completed by Matthew Bensuala, and should be available shortly.) Finally, American scholars have contributed to the growing use of the internet to help make available scholarly editions of historical music theory texts in searchable electronic data bases. The pre-eminent such institution in America is the "Center for the History of Music Theory and Literature" at Indiana University under the leadership of Thomas J. Mathiesen. So far, "CHMTL" has made available over a hundred carefully-edited Medieval and Renaissance Latin texts available on line, and their ever-growing inventory of texts is now expanding to include theory treatises in French, Italian, and English.

For music theory of antiquity and the Middle Ages, a large number of translations and commentaries of classical texts have been produced recently in English that are of such high quality and with such elaborate scholarly apparatus, that they would be of value even to scholars fluent in Greek or Latin. Towering above all others is the work of Andrew Barker and his monumental translations and copious annotations of virtually all the most important surviving Greek texts on music theory (Barker, 1984–87). Thomas Mathiesen's general survey of Greek theoretical writings (Mathiesen, 1999) is the best single source now available for that topic. Also of value are the translations of Aristides Quintilianus (Mathiesen, 1983), Boethius (Bower, 1989), and a trio of important early Medieval treatises (Babb, 1978). (Each of these volumes, incidentally, appeared under the editorship of the late Claude Palisca of Yale University, who was one of the leading pioneers of historical music theory in the United States.) Individual studies of Medieval music theory that might be singled out for their sophisticated analysis of theoretical issues embedded within cultural and intellectual contexts are Cohen (2001), Fuller (1981), and Berger (2005).

The complex problem of mode has received extensive treatment by Harry Powers, whose monumental, panoptic entry on “Mode” in the *New Grove Dictionary of Music* remains the most thorough and authoritative study of that topic in any language, although a forthcoming study by Charles Atkinson offers a more focused discussion of mode as understood and practiced in the Middle Ages (Atkinson, forthcoming).

In the field of Renaissance music theory, there are again a large number of translations and monographs which might be recommended. Cristle Collins Judd’s book on Renaissance modal theory (Judd, 2000) is noteworthy, for among other reasons, as one of the first attempts to analyze music theory texts as a part of broader print culture. (More specifically, Judd shows how the incorporation of printed examples in a text often complicates—and even undermines—the theoretical arguments of the author by intruding auralty within a visual medium.) Peter Schubert’s study of Renaissance compositional theory also offers valuable scholarship with an innovative pedagogical aim (Schubert, 1999). And in Palisca 1994, one finds a collection of that scholar’s most famous and influential articles on a variety of topics related to Renaissance music theory. Finally of note is the valuable translation of Gaffurio’s *Theorica Musice* by Walter Kreyzig (1993), as well as individual articles by Sarah Fuller (1996) on Glarean and Harry Powers (1992) on Aron, the latter work responding to a well-known polemic between Carl Dahlhaus and Gustav Meier on the problem of reifying mode in Renaissance polyphony.

Concerning music theory of the Baroque and Classical periods, a number of excellent monographs on individual theorists have appeared, including studies of Lippius (Rivera, 1974), Rameau (Christensen, 1993), and Vogler (Grave, 1987). Aside from the biographical monograph, there are a large number of recent studies that focus more on particular theoretical issues or delimited historical periods. Among these might be singled out Penelope Gouk’s brilliant study of magic and natural science in 17th-century English music theory (Gouk, 1999), Paul Walker’s comprehensive history of fugal theory (Walker, 2000), Joel Lester’s user-friendly survey of 18th-century compositional theory (Lester, 1992), and the same author’s pioneering study tracing the emergence of the tonal (transposable) major/minor key system (Lester, 1989). This last topic was also the focus of a valuable article by Harry Powers (Powers, 1998), which he offers as a “supplement” to his famous “Mode” entry in the *New Grove*.

Issues of melodic theory and form in 18th-century theoretical thought have received considerable attention in some American literature. Notable are the writings of Stefan Eckert on Riepel (Eckert, 2000) and Robert Gjerdingen on the analysis of galant music (Gjerdingen, forthcoming), the latter drawing from a panoply of mid 18th-century theoretical sources. Leonard Ratner’s book, while somewhat outdated now (Ratner, 1980) still is of value for the historically-sensitive analysis of late 18th-century music, and it has inspired a generation of newer scholars considering the rhetoric and semiotic codes of the classical style using terminology and concepts drawn from coterminous literature.

Music theory from the 19th and early 20th centuries has enjoyed particular attention by Anglo-American scholars in recent decades. Arguably the first theorist to receive extensive historical treatment on these shores was Heinrich Schenker. This should not be surprising given his importance to the development of American music theory. Pre-

dictably, these first studies consisted of translations and commentary on his sophisticated analytic theory. But beginning with Slatin (1967), Morgan (1978), and Pastille (1985), closer attention was paid to the roots of Schenker's ideas, locally within the intellectual context of fin-de-siècle Vienna, and more broadly, in traditions of musical analysis and harmonic reduction. More recently, research has focused on the language and rhetoric of Schenker's writings (Keiler, 1989; Cook, 1995; and Snarrenberg, 1997), the epistemological basis of Schenkerian theory (Korsyn, 1988; and Blasius, 1996), and even the ideological aims of his publication projects (Bent, 2005). This suggests that the same kinds of cultural hermeneutics that have so characterized much Anglo-American musicological research in recent years is also being applied to texts of historical music theory. It is in this vein that one may read Jairo Moreno's recent study of the language and epistemological conceits of four major theorists—Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber—using models drawn from Foucault's archeology of knowledge project (Moreno, 2004). Many of the individual articles of Brian Hyer and Thomas Christensen on topics of historical theory likewise attempt deeper cultural excavations of the theory texts they treat (Hyer, 1994; Christensen, 1996). Hyer's brilliant entry on "tonality" for the *New Grove Dictionary* (and reprinted in Christensen, 2002) is one of the most cogent discussions concerning the historical meaning and reification of this elusive concept.

Hugo Riemann—whose theories have enjoyed a remarkable renaissance among more formally-minded music theorists in the United States—has also received renewed attention (Harrison, 1994; Rehding, 2003). Other noteworthy monographs that might be mentioned are Lee Rothfarb's study on Ernst Kurth (Rothfarb, 1988) and Robert Wason's study on Viennese harmonic theory in the long 19th-century (Wason, 1985). Of utmost value are Ian Bent's richly-annotated translations of notable excerpts of 19th-century music analysis (Bent, 1994). These two volumes ought be read in conjunction with Bent's comprehensive survey of historical systems of analysis (Bent, 1987) which was derived from his much praised entry "Analysis" in the *New Grove Dictionary of Music*.

Much of the most innovative and interesting work in American history of music theory is not found in the monograph, but in collections of essays by multiple authors that treat a particular topic in the history of music theory. Among the most important such collections may be mentioned Judd (1998) on tonal organization in early music, Bent (1996) on "Romantic" music theory, and Clark and Rehding (2001) on the historical invocations of "nature" by music theorists. More general collections of essays related by the theme of historical music theory are found in Matthiesen (2002) and Hatch and Bernstein (1993). Special mention might be made of a small annual periodical devoted to topics of historical music theory entitled *Theoria* produced at the University of North Texas. Now in its tenth volume and under the new leadership of Frank Heidelberg, *Theoria* promises to emerge as one of the leading forums for the dissemination of historical research in music theory in the coming years.

References

General histories, bibliographies, and resources

- Bensuala, Matthew. *Music Theory from Antiquity to the Renaissance: A Bibliography and Guide*. Stuyvesant, NY. Forthcoming.
- Christensen, Thomas. 1993. "Music Theory and its Histories." In *Music Theory and the Exploration of the Past*, edited by David Bernstein and Christopher Hatch. Chicago: University of Chicago Press, 23–51.
- . Ed. 2002. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damschroder, David, and David Russel Williams. 1990. *Music Theory From Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Riemann, Hugo. 1962. *History of Music Theory, Books 1 and 2: Polyphonic Theory to the Sixteenth Century*. Trans. Raymond Haggh. Lincoln: University of Nebraska Press.
- . 1977. *Hugo Riemann's Theory of Harmony, with a Translation of Riemann's "History of Music Theory," Book 3*. Trans. William Mickelsen. Lincoln: University of Nebraska Press. "Center for the History of Music Theory and Literature," at Indiana University (Director, Thomas J. Mathiesen). <http://www.music.indiana.edu/chmtl>.

Music Theory of Antiquity and the Middle Ages

- Atkinson, Charles. *The Critical Nexus: Tone System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. New York: Oxford University Press. Forthcoming.
- Babb, W. trans. 1978. *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises*. Ed. Claude Palisca. New Haven: Yale University Press.
- Barker, Andrew. 1984–89. *Greek Musical Writings*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, Anna Maria Busse. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. California: University of California Press.
- Bower, Calvin, trans. 1989. Anicius Manlius Severinus Boethius. *Fundamentals of Music*. New Haven: Yale University Press.
- Cohen, David. 2001. "'The Imperfect Seeks its Perfection': Harmonic Progression, Directed Motion, and Aristotelian Physics," *Music Theory Spectrum* 23/2: 139–169.
- Fuller, Sarah. 1981. "Theoretical Foundations of Early Organum Theory." *Acta Musicologica* 53: 52–84.
- Mathiesen, Thomas. 1999. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- . Trans. 1983. Aristides Quintillianus. *On Music in Three Books*. New Haven: Yale University Press.

Music Theory of the Renaissance

- Fuller, Sarah. 1996. "Defending the Dodecachordon: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory," *JAMS* 49: 191–224.
- Judd, Cristel Collins. 2000. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kreyszig, Walter, ed. 1993. *The Theory of Music by Franchino Gaffurio*. New Haven: Yale University Press.
- Palisca, Claude. 1994. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Powers, Harry. 1992. "Is Mode Real? Peitro Aron, the Octenary System, and Polyphony," *Basler Jahrbuch* 16: 9–53.
- Schubert, Peter. 1999. *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. Oxford: Oxford University Press.

Music Theory in the Baroque and Classical Eras

- Christensen, Thomas. 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eckert, Stefan. 2000. "Ars Combinatoria, Dialogue Structure, and Musical Practice in Joseph Riepel's 'Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst'." Ph.D. Diss., State University of New York at Stony Brook.
- Gjerdingen, Robert. *The Craft of Eighteenth-Century Court Music: A Treatise on Various Schemata Characteristic of the Galant Style*. Aldershot, U.K.: Ashgate Press. Forthcoming.
- Gouk, Penelope. 1999. *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*. New Haven: Yale University Press.
- Grave, Floyd K. and Margaret G. Grave. 1987. *In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé George Joseph Vogler*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lester, Joel. 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 1989. *Between Mode and Keys: German Theory 1592–1802*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Powers, Harry. 1998. "From Psalmody to Tonality." In *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd. New York: Garland Press, 275–340.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classical Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
- Rivera, Benito. 1974. *German Music Theory in the Early 17th Century: the Treatises of Johannes Lippius*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Walker, Paul Walker. 2000. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. Rochester: University of Rochester Press.

Music Theory in the 19th and early 20th Centuries

- Bent, Ian. 1994. *Music Analysis in the Nineteenth Century*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2005. "'That Bright New Light': Schenker, Universal Edition, and the Origins of the Erläuterung Series, 1910–1910." *JAMS* 58/1: 69–138.
- , and William Drabkin. 1987. *Analysis*. London: Macmillan.
- Blasius, Leslie. 1996. *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christensen, Thomas. 1996. "Fétis and Emerging Tonal Consciousness," in *Music Theory in the Age of Romanticism*, edited by Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, 37–56.
- Cook, Nicholas. 1995. "Heinrich Schenker, Polemicist: A Reading of the Ninth Symphony Monograph." *Music Analysis* 14: 89–105.
- Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hyer, Brian. 1994. "'Sighing Branches': Prosopopoeia in Rameau's 'Pigmalion.'" *Music Analysis* 13/1: 7–50.
- Keiler, Allen. 1989. "The Origins of Schenker's Thought: How Man is Musical." *Journal of Music Theory* 33: 273–298.
- Korsyn, Kevin. 1988. "Schenker and Kantian Epistemology." *Theoria* 3: 1–58.
- Moreno, Jairo. 2004. *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau and Weber*. Bloomington: Indiana University Press.
- Morgan, Robert. 1978. "Schenker and the Theoretical Tradition: The Concept of Musical Reduction." *CMS* 18/1: 72–96.
- Pastille, William. 1985. "Ursatz: The Musical Philosophy of Heinrich Schenker." Ph.D. Diss. Cornell University.
- Rehding, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothfarb, Lee. 1988. *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Slatin, Sonia. 1967. "The Theories of Henrich Schenker in Perspective." Ph.D. Diss. Columbia University.
- Snarrenberg, Robert. 1997. *Schenker's Interpretive Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wason, Robert. 1985. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Selected Thematic Volumes on the History of Music Theory

- Bent, Ian, ed. 1996. *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, Suzannah, and Alexander Rehding, eds. 2001. *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collins Judd, Cristle, ed. 1998. *Tonal Structures in Early Music*. New York: Garland.
- Giger, Andreas and Thomas Mathiesen, eds. 2002. *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the Twenty-First Century*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Hatch, Christopher and David Bernstein, eds. 1993. *Music Theory and The Exploration of the Past*, Chicago: University of Chicago Press.

Music Cognition

Robert Gjerdingen

Though it had a share in the long histories of philosophy and psychology, the study of music cognition emerged as a separate academic specialty only in the 1980s. The editing of an important reference, Deutsch's *The Psychology of Music* (1982), the founding of a scholarly journal, *Music Perception* (1983–), and the publication of a collegiate textbook, Dowling and Harwood's *Music Cognition* (1985), helped to focus and coordinate what had been a diverse set of inquiries located in departments of music, psychology, philosophy, neurology, physics, and computer science. This consolidation took place primarily in North America, but the study of music cognition has always been thoroughly international. The very first International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC) was held in Kyoto, Japan (1989), and today seven national or multinational organizations participate in hosting its large biennial meetings.

In the preface to Dowling and Harwood's text, the authors give special praise to three scholars whose work has been foundational to the field: Hermann Helmholtz (1821–1894) for his *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologischer Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), Leonard B. Meyer (1918–) for his *Emotion and Meaning in Music* (1956), and Robert Francès (1919–) for his *La Perception de la musique* (1958). Helmholtz's physiological research showed that understanding how the ear transforms vibrations into the sensation of tones could inform such traditional music-theoretical subjects as consonance and dissonance. Meyer's studies of gestalt principles demonstrated how certain emotional reactions to music could be initiated by the frustration of expectation. Francès's studies of listeners' responses showed how the methods of modern psychological experiments could be adapted to important questions of music theory and aesthetics. The interests of these great pioneers are still important in the field of music cognition. Helmholtz's focus on the physiology of the ear has now been transformed into the study of the entire auditory system, aided by electroencephalographic (EEG) and brain-imaging technologies (e.g., fMRI). Meyer's interest in musical pattern has now been integrated into the larger questions of human pattern recognition, memory, and retrieval. And Francès's adaptations of research paradigms from cognitive psychology were just the first of thousands of controlled studies to follow.

In the main, research in music cognition is judged by the standards of empirical science. In some cases music-cognition research groups are thus eligible for funding from national or multinational science foundations. Such support has been very important in fostering brain research related to musical tasks. As with many publications in science,

one sees the prevalence of multiple authorship. The interdisciplinary nature of “the science of music” leads to the formation of research groups whose members each contribute their special training and expertise to the collective wisdom of the group.

Though researchers in music cognition often use empirical methods, statistics, and computer simulations, they are interested in more than just “averages.” Individual differences are an important area of study in psychology generally, and in music cognition in particular. Researchers study individual differences in music performance, perception, recognition, and recall. Most studies in music cognition show a wide range of individual difference, which may be due to differences in musical training and memory, or possibly also due to different ways in which active listeners help to construct their own experience of a piece of music. Many studies lead to the inevitable questions about the relative roles of “nature versus nurture,” and an important subspecialty in music cognition concerns itself with answering such questions. Obviously that work has implications for music education, and for developmental psychology generally.

Just as Jean-Philippe Rameau relied on the acoustician Saveur for information about overtones, or as Riemann relied on Helmholtz for information about the sensation of simple musical intervals, so today music theoreticians may rely on research in music cognition for information about the human ability to “think” in sound. Research in music cognition thus serves as a lens to project the latest findings in cognitive science onto the interests of scholars with special interests in music.

References

- Deutsch, Diana. 1982. *The Psychology of Music*. New York: Academic Press; 2nd ed. 1999.
- Dowling, W. Jay, and Dane L. Harwood. 1985. *Music Cognition*. Orlando: Academic Press.
- Francès, Robert. 1958. *La Perception de la musique*. Paris: J. Vrin; Eng. trans. 1988.
- Helmholtz, Hermann. 1863. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig; Eng. trans. 1877, reprint ed. 1954.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Music Perception*, ed. Lola Cuddy. Berkeley: Univ. of California Press, 1983–.

Neo-Riemannian Theory

Edward Gollin

Neo-Riemannian Theory (NRT) denotes a range of speculative and analytical studies concerned with the relation of the mathematical structure of tonal pitch materials (e.g. harmonic triads, tertian seventh chords, diatonic collections, and so forth) to the properties and functions of those materials in musical systems and in individual musical works. The name honors the nineteenth-century music theorist Hugo Riemann whose harmonic theories (as well as those of the harmonic dualists Moritz Hauptmann and Arthur von Oettingen) inspired the modern work. NRT arose in response to the failure of traditional theories of tonality to adequately describe as ‘coherent’ certain chromatic repertoires of the late nineteenth century (music of Wagner, Franck, et al.). NRT replaces a notion of coherence in which phrase structure and cadences are organized hierarchically and unified by a single overarching tonic with a notion of coherence that views particular harmonic gestures and voice-leading routines as elements of finite mathematical groups; group structure and group closure offer a means to understand the unity of passages whose gestures manifest and project those group elements. NRT is a sub-discipline of transformational theory, though it also shares certain perspectives and insights with diatonic set theory.

Three features that characterize the neo-Riemannian perspective may be outlined as follows (though all three items listed should not be considered requisite for any individual neo-Riemannian study):

1. The interpretation of triadic relationships as transformations that constitute the formal elements of mathematical groups.

In the earliest neo-Riemannian literature (Lewin, 1982, 1987, 1992; Hyer 1989, 1995), attention was focused largely upon the dualist *Harmonieschritte* that underlie the *Scheinkonsonanzen* of Riemann’s *Funktionstheorie*: the *Leittonwechselschritt*, the *Terzwechselschritt*, and the *Quintwechselschritt* (in the American literature these are generally labeled L, R, and P for “*Leittonwechsel*,” “*Relative*,” and “*Parallel*,” respectively, although they correspond to Riemann’s “*Leittonwechsel*,” “*Parallele*,” and “*Variante*” relations, respectively) as well as the non-dualist transformations that map triads to their dominants or mediants. These relations were considered generators from which other relations could be derived through combination. It was later recognized (Klumpenhouwer, 1994) that all the relations in Riemann’s *Systematik der Harmonieschritte* (Riemann, 1880), with the inclusion of a group identity element and when understood to act on triads in equal temperament, form a group identical to that which arises through the

exhaustive combination of the L, R and P transformations (in the literature, this is called the PLR-group or the *Schritt / Wechsel* group). More recently, Julian Hook has developed a notation and means to categorize all possible uniform triadic transformations (UTTs), dualist and otherwise (Hook, 2002), although the transformations may be defined to act on any asymmetric set class.

2. *The privileging of transformations that maximize common tones while minimizing the displacement of moving voices (known as voice-leading parsimony).*

The transformations P, L, and R are unique among the triadic transformations in that they each preserve two tones of the triads they map while requiring that the remaining tone be displaced by only one or two semitones (e.g. under L, an a-minor triad maps to F-major, retaining the tones A and C while E moves to F; under P, an a-minor triad maps to A-major, retaining the tones A and E while C moves to C#). One of the most astonishing results in the neo-Riemannian literature is the observation by Richard Cohn that the ordinary harmonic triads of tonal music – historically privileged for their acoustic properties – are mathematically unique structures in the 12-tone chromatic universe because they can participate in three distinct parsimonious relationships and hence can progress smoothly in a rich variety of ways in both diatonic and chromatic settings (Cohn, 1997). McCreless (1996) describes this ability of the (historically diatonically-conceived) triad to function so well in chromatic passages using the evolutionary metaphor of pre-adaptation. Subsequent studies have explored parsimonious relationships among members of other set classes, notably sc (0258), the dominant seventh / Tristan chord and the Mystic chord (Lewin, 1996; Childs, 1998; Gollin, 1998; Callender, 1998).

3. *The spatial representation of transformational relationships as formal graphs or networks (i.e. Caley diagrams).*

Such networks impose a metric upon harmonic relationships modelled therein and motions through such graphs can be understood as metaphors for harmonic gestures in music. The relation of Riemann's *Tabelle der Tonverwandtschaft* (or *Tonnetz*) to the network underlying the PLR-group has been observed and discussed by Hyer (1989, 1995) and Mooney (1996). Lewin (1996, 1998) has explored the analytical potential of certain non-triadic spaces.

NRT was the topic of special issue of the *Journal of Music Theory* vol. 42 no. 2 (1998). The introduction to that issue (Cohn, 1998) provides a historical review of the development of NRT, and a union bibliography lists a large number of important articles related to the field.

Bibliography

- Callender, Clifton. 1998. "Voice-leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin." *Journal of Music Theory* 42: 219–233.
- Childs, Adrian. 1998. "Moving Beyond Neo-Riemannian Triads: Exploring a Transformational Model for Seventh Chords." *Journal of Music Theory* 42: 181–193.
- Cohn, Richard. 1996. "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions." *Music Analysis* 15: 9–40.
- . 1997. "Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations." *Journal of Music Theory* 41: 1–66.
- . 1998. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective." *Journal of Music Theory* 42: 167–180.
- Gollin, Edward. 1998. "Some Aspects of Three-dimensional Tonnetze." *Journal of Music Theory* 42: 195–206.
- . 2000. "Representations of Space and Conceptions of Distance in Transformational Theories." Ph.D. Diss., Harvard University.
- Hook, Julian L. 2002. "Uniform Triadic Transformations." Ph.D. Diss., Indiana University.
- Hyer, Brian. 1989. "Tonal Intuitions in 'Tristan and Isolde.'" Ph.D. Diss., Yale University.
- . 1995. "Reimag(in)ing Riemann." *Journal of Music Theory* 39: 101–138.
- Klumpenhouwer, Henry. 1994. "Some Remarks on the Use of Riemann Transformations." *Music Theory Online* 0.
- Lewin, David. 1982. "A Formal Theory of Generalized Tonal Functions." *Journal of Music Theory* 26: 23–60.
- . 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- . 1992. "Some Notes on Analyzing Wagner: The Ring and Parsifal." *19th-Century Music* 16: 49–58.
- . 1996. "Cohn Functions." *Journal of Music Theory* 40: 181–216.
- . 1998. "Notes on the Opening of the F# Minor Fugue from WTC I." *Journal of Music Theory* 42: 235–239.
- McCreless, Partrick. 1996. "An Evolutionary Perspective on Semitone Relations in the Nineteenth Century." In *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, edited by William Kinderman and Harald Krebs. Lincoln: University of Nebraska Press, 87–113.
- Mooney, Michael Kevin. 1996. "The Table of Relations and Music Psychology in Hugo Riemann's Harmonic Theory." Ph.D. Diss., Columbia University.
- Riemann, Hugo. 1880. *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Analysis and Performance Studies

A Summary of Current Research

Edward D. Latham

As a sub-discipline of modern music theory and analysis, analysis and performance studies, or simply “performance studies” as it has occasionally been called by some authors (Dunsby, 1997, 12), is only about forty years old. Although the pioneering contributions of Roger Sessions (Sessions, 1950) have been noted particularly by Edward T. Cone, Erwin Stein’s seminal study of form and phrase structure as they relate to performance (Stein, 1962) is more frequently cited as the foundational study of the discipline in its modern form. Stein’s declaration that “discrepancies between performances are often a matter of different emphases, but often they are caused by misconceptions” (Stein, 1962, 12) ushered in an era of prescriptive writing on the part of music theorists eager to diagnose and cure the performer’s ‘malady’ – making “sound without sense” (13).

Stein identified issues of tempo, dynamics and articulation as the most pressing interpretive concerns of the performer, and declared that, while “structural considerations cannot guarantee a good performance,” they can “help to avoid a faulty one” (21). For Stein, these structural considerations primarily involved form and phrase structure – how music unfolds at different temporal levels in balanced, proportional segments. Though not explicitly stated as central to his book, his implicit emphasis on temporality and structural levels in music set the stage for the next two decades of research in analysis and performance. In his 1968 book *Musical Form and Musical Performance* (a near duplicate of the title of Stein’s book), Edward T. Cone combined the study of temporality and structural levels, introducing the concept of “hypermeter,” a deeper level of meter that groups measures together into “hypermeasures” with a single “structural downbeat.” While many readers may be more familiar with the concept of hypermeter from the later writings of Schenkerian theorists such as Carl Schachter and William Rothstein, for Cone hypermeter was integrally linked to performance, since “valid performance depends primarily on the perception and communication of the rhythmic life of a composition” (Cone, 1968, 38). Continuing the prescriptive trend begun by Stein, he advocated “accidental adjustment” to bring out the groupings revealed by hypermetric analysis.

Unlike Stein, who, as reported by Benjamin Britten in his foreword, enjoyed a career as a German opera conductor (Stein, 1962, 7) and therefore intended his book to cover “all types of music, vocal as well as instrumental” (19), Cone separated the study of instrumental and vocal music, writing a second book focused more on the latter that addressed “persona” and dramatic narrative in place of hypermeter (Cone, 1974). In

addition, in both books he selected the majority of his musical examples from the common-practice period, with a particular emphasis on solo keyboard works and orchestral literature in the earlier book.¹ This narrow focus, reinforced by a vast majority of the subsequent contributors to the field, prompted a group of subsequent authors to offer studies that dealt with alternative repertoires, including twentieth-century chamber music (Hermann, 1981; Folio, 1993) and orchestral repertoire (Wintle, 1982), vocal music (Rolf and Marvin, 1990; Rosenwald, 1993; Stein and Spillman, 1996), solo instrumental works (Lester, 1999) and popular music (Cook, 1996).

Cone's work proved influential in that it served as both touchstone and foil for Wallace Berry's 1989 book, *Musical Structure and Performance*, one of the most widely known and controversial works in the field. In his review of Cone's 1968 book (Berry, 1971), Berry criticized the lack of specific recommendations to the performer regarding dynamics, tempo and articulation (271) and worried that Cone's higher rhythms, particularly the "terminal downbeat" may lead to "insensitive mechanical articulation" (282). In a subsequent article (Berry, 1988) and in his book, he addressed many of the issues that had preoccupied Stein – an emphasis on tempo and articulation as interpretive tools, a plea for restraint with regard to artistic license, the privileging of form – but went a great deal further in detailing what "interpretive interventions" the performer(s) should undertake to highlight the musical structures revealed by analysis.

Musical Structure and Performance remains one of the most ambitious analysis and performance studies to date, yet its impact will likely be measured by the negative reactions it provoked, some of which accelerated the offshoot of entirely new branches within the discipline. The midpoint of the 1980s had brought the simultaneous publication of three important articles: Cone's affirmation and further development of hypermeter (Cone, 1985), Janet Schmalfeldt's dialogue between a performer and an analyst regarding issues of interpretation (Schmalfeldt, 1985), and David Epstein's application of cognitive science to the study of tempo (Epstein, 1985). While Cone's study demonstrated the continuing relevance of hypermeter for performance (cf. Burkhart, 1994), Schmalfeldt and Epstein's articles encouraged the growth of performance analysis (i.e., analysis by / for performers) and analysis of performance itself, respectively.

The fortuitous dialogical format chosen by Schmalfeldt for her article was a thinly veiled reference to her ongoing personal struggle to reconcile the two sides of her own musical persona, and the honesty and integrity with which she pursued that reconciliation – not to mention the keen observations rendered by the pursuit – gradually inspired subsequent authors to abandon the stern, imperative prescriptions of Stein and Berry in favor of an equal consideration of the insights performers and analysts produce through their musical studies. New authors began to advocate a 'separate but equal' philosophy, whereby "performer's analysis" (Rink 1990, 323; Cone, 1994, 734) was associated with specific, local problem solving (Dunsby, 1989, 8) and the means for conveying a given interpretation were left to the performer (Lester, 1992, 79). An effort was made to prob-

1 Cone's published reconsideration of *Musical Form and Musical Performance* (Cone, 1985), though it primarily addresses the piano music of Mozart and Brahms, does contain some examples drawn from Schubert's lieder.

lematize the dichotomy between intuition and reason (Rink, 1990, 320; Kerman, 1996, 95), and compromise approaches such as “informed intuition” (Rink, 1990, 323) were proposed to replace imposed prescriptions by the analyst. Although some reviewers felt that Jonathan Dunsby’s 1995 book *Performing Music: Shared Concerns*, a primary example of the field’s desire to be more inclusive of performers, wound up being a jack-of-all-trades and master of none (Bradshaw, 1995; Rink, 1996), the recent publication of a literal collaborative dialogue between analysts and performers (Clarke, 2005) testifies to the enduring power of Schmalfeldt’s attempted leveling of the playing field.

Given the discipline’s newfound respect for performers’ insights, some authors began to develop the idea of performance itself as analysis in a different medium (Rink, 1990, 328; Lester, 1992, 78), leading to the notion of analyzing performances for the light they might be able to shed on the printed score, and not vice versa (Clarke, 1991; Rink, 1995; Dunsby, 1997). The publication of an entire volume dedicated to the analysis of performance (Campbell, 1996), as well as two important studies by a leading music theorist (Cook, 1999 and Cook, 2001) confirmed the arrival of this new branch of analysis and performance studies, which continues to be one of the fastest-growing areas of the discipline.

When David Epstein, one of the first to advocate the analysis of recorded performance, published *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance* (Epstein, 1995), the temporary equality between performers and analysts was placed in jeopardy. Although he did analyze recordings, he was criticized for returning to the prescriptive, uni-directional (analysis – performance) model (Rothstein, 1998, 126) and for circular reasoning and an inaccessible prose style (Adlington, 1997, 159–60).

And where were the Schenkerians in all of this? As noted by two of his reviewers (Folio and Larson, 1991), Berry’s approach is quasi-Schenkerian in its reliance upon structural levels, yet most Schenkerian analysts (Burkhart, 1983; Larson, 1983; Beach, 1987) preferred returning to Schenker’s own, rather limited pronouncements on the topic of performance (Rothstein, 1994; Schenker, 2000), thereby temporarily ceding the development of new analytical methods to music psychology and cognition. Analysis and performance studies continues to grow: the Society for Music Theory, a flagship professional society, sanctioned the creation of a special interest group devoted to the topic in 2004, and the number of conference proposals and presentations related to performance studies is steadily increasing every year. Who knows what the next forty years might hold?

Bibliography

- Adlington, Robert. 1997. Review of *David Epstein, Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. *Music Analysis* 16: 155–71.
- Beach, David. 1987. “The First Movement of Mozart’s Piano Sonata in A Minor, K. 310: Some Thoughts on Structure and Performance.” *Journal of Musicological Research* 7: 157–86.
- Berry, Wallace. 1971. Review of *Edward T. Cone, Musical Form and Musical Performance*. *Perspectives of New Music* 9: 271–90.

- . 1988. "Formal Process and Performance in the 'Eroica' Introductions." *Music Theory Spectrum* 10: 3–18.
- . 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Bradshaw, Susan. 1995. Review of *Jonathan Dunsby, Performing Music: Shared Concerns*. *The Musical Times* 136/1832: 546–7.
- Burkhart, Charles. 1983. "Schenker's Theory of Levels and Musical Performance." In *Aspects of Schenkerian Theory*, edited by David Beach. New Haven: Yale University Press, 95–112.
- . 1994. "Mid-Bar Downbeats in Bach's Keyboard Music." *Journal of Music Theory Pedagogy* 8: 3–26.
- Campbell, Patrick, ed. 1996. *Analyzing Performance*. Manchester: Manchester University Press.
- Clarke, Eric, Nicholas Cook, Bryn Harrison and Philip Thomas. 2005. "Interpretation and Performance in Bryn Harrison's 'être-temps'." *Musicae Scientiae* 9: 31–74.
- Clarke, Eric. 1991. Review of W. Berry, *Musical Structure and Performance*. *Music & Letters* 72: 86–8.
- Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton.
- . 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- . 1985. "Musical Form and Musical Performance Reconsidered." *Music Theory Spectrum* 7: 149–58.
- . 1989. *Music: A View From Delft. Selected Essays*, edited by Robert P. Morgan. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1994. "Guest Editorial." *The Musical Times* 136/1824: 72–7.
- Cook, Nicholas. 1996. "Music Minus One: Rock, Theory, and Performance." *New Formations* 27: 23–41.
- . 1999. "Analyzing Performance and Performing Analysis." In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 239–61.
- . 2001. "Between Process and Product: Music and / as Performance." *Music Theory Online* 7. <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.frames.html>.
- Dunsby, Jonathan. 1989. "Guest Editorial: Performance and Analysis of Music." *Music Analysis* 8: 5–20.
- . 1995. *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- . 1997. "Acts of Recall." *The Musical Times* 138/1847: 12–17.
- Epstein, David. 1985. "Tempo Relations: A Cross-Cultural Study." *Music Theory Spectrum* 7: 34–71.
- . 1995. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer.
- . 1999. "'Shaping Time: Music, the Brain, and Performance,' a Response to William Rothstein." *Journal of Music Theory* 43: 165–90.

- Fisk, Charles. 1996. "Performance, Analysis, and Musical Imagining, Part I: Schumann's Arabeske." *College Music Symposium* 36: 59–72.
- . 1997. "Performance, Analysis, and Musical Imagining, Part II: Schumann's Kreisleriana No. 2." *College Music Symposium* 37: 95–108.
- Fisher, George and Judy Lochhead. 1993. "Analysis, Hearing, and Performance." *Indiana Theory Review* 14: 1–36.
- Folio, Cynthia. 1993. "Analysis and Performance: A Study in Contrasts." *Intégral* 7: 1–37.
- Folio, Cynthia and Steve Larson. 1991. Review of *Wallace Berry, Musical Structure and Performance*. *Journal of Music Theory* 35: 298–309.
- Hermann, Richard. 1981. "Some Uses of Analysis Towards a Performance of Webern's Op. 22, Movement I." *Winds Quarterly* 1 (Spring): 24–38 and (Summer): 19–23.
- Kerman, Joseph. 1996. Review of *Performing Music: Shared Concerns*. *Notes* 53: 94–5.
- Larson, Steve. 1983. "The Contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's Two-Part Invention in C Major." *In Theory Only* 7: 31–45.
- Lester, Joel. 1992. Review of *W. Berry, Musical Structure and Performance*. *Music Theory Spectrum* 14: 75–81.
- . 1995. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation." In *The Practice of Performance*, edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 197–216.
- . 1998. "Music Theory: Practices and Prospects." *Music Theory Online* 4. www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.98.4.2/mto.98.4.2.lester_frames.html.
- . 1999. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Narmour, Eugene. 1987. "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation." In *Explorations of Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, edited by Eugene Narmour and Ruth Solie. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 317–40.
- Rink, John. 1990. Review of *W. Berry, Musical Structure and Performance*. *Music Analysis* 9: 319–39.
- , ed. 1995. *The Practice of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1996. Review of *J. Dunsby, Performing Music: Shared Concerns*. *Music & Letters* 77: 253–7.
- . 2001. "Chopin in Performance: Perahia's Musical Dialogue." *The Musical Times* 142/1877: 9–15.
- , ed. 2002. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2003. "In Respect of Performance: The View From Musicology." *Psychology of Music* 31: 303–23.
- Rolf, Marie and Elizabeth West Marvin. 1990. "Analytical Issues and Interpretive Decisions in Two Songs by Richard Strauss." *Intégral* 4: 67–103.

- Rosenwald, Lawrence. 1993. "Theory, Text-Setting, and Performance." *Journal of Musicology* 11: 52–65.
- Rothstein, William. 1984. "Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas." *19th-Century Music* 8: 3–28.
- . 1998. Review of *D. Epstein, Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. *Journal of Music Theory* 42: 125–44.
- Schachter, Carl. 1994. "Chopin's Prelude in D Major, Op. 28, No. 5: Analysis and Performance." *Journal of Music Theory Pedagogy* 8: 27–46.
- Schenker, Heinrich. 2000. *The Art of Performance*, edited by Herbert Esser and trans. Irene Schreier Scott. Oxford: Oxford University Press.
- Schmalfeldt, Janet. 1985. "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5." *Journal of Music Theory* 29: 1–31.
- . 2002. "On Performance, Analysis, and Schubert." *Per musi: Revista de performance musical* 5–6: 38–54.
- Sessions, Roger. 1950. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton: Princeton University Press.
- Stein, Deborah and Robert Spillman. 1996. *Poetry Into Song*. Oxford: Oxford University Press.
- Stein, Erwin. 1962. *Form and Performance*. New York: Alfred A. Knopf.
- Wintle, Christopher. 1982. "Analysis and Performance: Webern's Concerto Op. 24/ii." *Music Analysis* 1: 73–9.

Recent Rhythmic Research in North American Music Theory

Justin London

As noted in London (2001), much current work in rhythmic theory and analysis can be traced back to Lerdahl and Jackendoff's *A Generative Theory of Tonal Music* (also known as "GTTM", 1983) and / or Carl Schachter's three important articles on rhythm and meter in *The Music Forum* (1976, 1980, 1987). While this is still largely true, several new areas of rhythmic interest have emerged. As is so often the case, these new areas follow the broader trends of current music-theoretic research. Thus, we find rhythmic theory and analysis: (a) allied to Neo-Riemannian theory, as well as other formal (i.e., computational) models, (b) directed to the analysis of non-western and popular music, (c) featured in various studies of the "history of theory", and (d) prominent in various analytical studies, especially with respect to the music of Bartók, Stravinsky, and minimalist composers. Lastly, some recent work, most notably Hasty (1997), draws on philosophical discussions of time and temporality in framing its approach to musical rhythm.

It goes without saying that many works occupy more than one category of rhythmic theory or analysis. Thus, for example, Temperly (2001), while grounded on the GTTM model, also examines popular and non-western musics, musical style and musical schemata, and analyzes a broad range of Western art music. Below I will briefly list contributions in each of these areas; readers interested in more details on each may find abstracts readily available, for the most part, in online sources such as RILM and Dissertation Abstracts Online. I have focused on work published in mainstream English-language music theory journals in the last decade; a more comprehensive survey would also include journals in psychology, computer music, new music / composition, ethnomusicology, aesthetics, and so forth. Overviews of earlier research may be found in London (2001, 2002).

Extensions of the *GTTM* Rhythmic Models

First and foremost here is Lerdahl's own *Tonal Pitch Space* (2001). While mainly interested in aspects of tonal prolongation – the "stability conditions" for tonal relationships – this volume also includes further thoughts on rhythm and meter. Temperly (2001) develops a computational model for various aspects of GTTM's (as well as his own) preference rules, including those for rhythm and meter. Several recent dissertations explore other

aspects of the GTTM project, including Dodson (2002) on hypermetric transformation, Margulis (2003) on melodic expectation, and Ito (2004) on impulse structure. London (2004) is also heavily indebted to the metric well-formedness rules laid out in GTTM.

Rhythm in Schenkerian Theory and Analysis

Schachter himself has not been idle since his last Music Forum publication; his “The Triad as Place and Action” (1995) contains additional observations on rhythm and rhythmic conflict. Likewise many of the discussions of metric “dissonance” noted below have strong affinities with Schenkerian tonal analysis. Willner (1999, 2005) has explored phrase rhythm in Baroque music, especially the music of Händel, while Samarotto (1999a, 1999b) has dealt with rhythmic irregularity and “temporal plasticity”, especially in the music of Beethoven, and both theorists work within a broader Schenkerian framework for formal and tonal structure.

Neo-Riemannian Theory, Formal Models

Richard Cohn’s work has been at the epicenter of the “Neo-Riemannian School” of music theorists. While Neo-Riemannians have been mainly concerned with harmonic and tonal theory, Cohn (2001) uses “ski hill diagrams” to look at the relationships between metric levels, a temporal analog or “zeitnetz” to the “tonnetz” representations of tonal relationships. Formalized accounts of duration have been posited by Agmon (1997) and Pearsall (1995), while Roeder (1995) proposes a formalized “calculus of accent”.

Perception and Cognition

A concern with the psychological aspects of rhythm and meter can be found in many recent studies, as much of work following the GTTM model involves empirical research as a primary or secondary source, as does Hasty (1997). Epstein (1995) is a wide-ranging and highly speculative study of the neurobiological bases for our sense of tempo and tempo preferences. London (2004) explicitly incorporates empirical research in its definitions of metric well-formedness; it also contains many references to recent research in rhythmic perception and cognition.

History of Music Theory

A number of theorists have addressed historical aspects of rhythm and meter, that is, either (a) the theory and analysis of rhythm in pre-tonal music, or (b) the work of theorists who address the rhythm of common-practice period music prior to the 20th century. In the former category, Boone (1999, 2000) has explored mensural time and text-music relationships in Dufay, while Maw (2004) examines meter in Machaut. In the latter

category, Arlin (2000) looks at Fétis's theories of meter and metric change, while Dogantan (1997) considers Lussy's account of musical expression.

Theory and Analysis of Popular and Non-Western Music

One of the most rapidly growing areas of rhythmic theory and analysis involves examination of musical repertoire beyond the canon of Western art music. Agawu (1987, 1995, 2003) has urged for serious consideration of non-western rhythm using all of the analytical tools available, and this has been taken up by McLachlan (2000) and Temperly (2000, 2001), with respect to the metric structure of North African Music, as well as Clayton (2000), with respect to the North Indian Raga. Similarly, Butler (2001, 2003) and Hughes (2003) have given careful scrutiny to the rhythmic and metric structure of electronic dance music and the music of Stevie Wonder, respectively.

Metric Dissonance and other Analytical Projects

Much attention has been paid in recent years to the notion of metric "dissonance," Krebs in his *Fantasy Pieces* (1999) – an examination of metric conflict and dissonance in Schumann – which is an extension of his seminal paper on metric dissonance (Krebs 1987). Krebs's work has inspired Grave's (1995) exploration of metric dissonance in Haydn, analyses by Leong (1999) and Roeder (2001) of Bartók, Smith (2001) on metrical displacement in Brahms, and Malin's recent (2003) dissertation on metric dissonance in the German lied. Rhythmic aspects of twentieth-century music, especially where there is a highly saturated rhythmic / metric texture, has also received attention, as in Horlacher's studies of Bartók and Stravinsky (2001a, 2001b), Callender (2001) on Nancarrow, and Roeder on Reich and Torke (2003a, 2003b).

Temporal Theory

Hasty's *Meter as Rhythm* (1997) is a broad ranging study that encompasses the history of rhythmic and metric theory, research in music perception, and post-tonal meter. Its central topic, though, is a theory of meter as temporal process. Antecedents to Hasty's work include Lochhead (1989–90) and Kramer (1988). Morris (2002) is a reply to Hasty.

Bibliography

- Agawu, V. Kofi. 1987. "The Rhythmic Structure of West African Music." *The Journal of Musicology* 5: 400–418.
- . 1995. *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.
- Agmon, Eyton. 1997. "Musical Durations as Mathematical Intervals: Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm." *Music Analysis* 16: 45–75.
- Arlin, Mary. 2000. "Metric Mutation and Modulation: The Nineteenth-Century Speculations of F.-J. Fétis." *The Journal of Music Theory* 44: 261–322.
- Boone, Graeme M. 1999. *Patterns in Play: A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- . 2000. "Marking Mensural Time." *Music Theory Spectrum* 22: 1–43.
- Butler, Mark J. 2001. "Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music." *Music Theory Online* 7. <http://www.societymusictheory.org:16080/mto/issues/issues.html>.
- . 2003. "Unlocking the Groove: Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music." Ph.D. Diss., Indiana University.
- Callender, Clifton. 2001. "Formalized accelerando: An Extension of Rhythmic Techniques in Nancarrow's Acceleration Canons." *Perspectives of New Music* 39: 188–210.
- Clayton, Martin. 2000. *Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rag Performance*. New York: Oxford University Press.
- Cohn, Richard L. 2001. "Complex Hemiolas, Ski-Hill Graphs and Metric Spaces." *Music Analysis* 20: 295–326.
- Dodson, Alan. 2002. "Performance and Hypermetric Transformation: An Extension of the Lerdahl-Jackendoff Theory." *Music Theory Online* 8. <http://www.societymusictheory.org:16080/mto/issues/issues.html>.
- Dogantan, Mine. 1997. "Mathis Lussy's Theory of Rhythm as a Basis for Musical Expression." Ph.D. Diss., Columbia University.
- Epstein, David. 1995. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer.
- Grave, Floyd. 1995. "Metrical Dissonance in Haydn." *The Journal of Musicology* 12: 168–202.
- Hasty, Christopher. 1997. *Meter as Rhythm*. Oxford: Oxford University Press.
- Horlacher, Gretchen. 2001a. "Bartók's Change of Time: Coming Unfixed." *Music Theory Online* 7. <http://www.societymusictheory.org:16080/mto/issues/issues.html>.
- . 2001b. "Running in Place: Sketches and Superimposition in Stravinsky's Music." *Music Theory Spectrum* 23: 196–216.

- Hughes, Tim. 2003. *The Ever-Changing Same: Repetition, Grooves, and Flow in the Music of Stevie Wonder*. Ph.D. Diss., University of Washington.
- Ito, John P. 2004. *Impulse Structure in Tonal Music: A Theory of the Metrical Coordination of Motor Behavior in Performers*. Ph.D. Diss., Columbia University.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music*. New York: Schirmer.
- Krebs, Harald. 1987. "Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance." *Journal of Music Theory* 31: 99–120.
- . 1999. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press.
- Leong, Daphne. 1999. "Metric Conflict in the First Movement of Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion." *Theory and Practice* 24: 67–90.
- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
- Lerdahl, Fred. 2001. *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.
- Lochhead, Judy. 1989–1990. "The Metaphor of Musical Motion: Is There an Alternative?" *Theory and Practice* 14–15: 83–104.
- London, Justin. 2001. "Rhythm." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, revised edition, ed. J. Tyrrell and S. Sadie, Vol. 21. Oxford University Press: 277–309.
- . 2002. "Musical Time in 20th-Century Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 695–725.
- . 2004. *Hearing in Time*. Oxford: Oxford University Press.
- Malin, Yonatan. 2003. *Metric Dissonance and Music-Text Relations in the German Lied*. Ph.D. Diss., University of Chicago.
- Margulis, Elizabeth Hellmuth. 2003. *Melodic Expectation: A Discussion and Model*. Ph.D. Diss., Columbia University.
- Maw, David. 2004. "Trespasser Measure: Meter in Machaut's Polyphonic Songs." *The Journal of Musicology* 21: 46–126.
- McLachlan, Neil. 2000. "A Spatial Theory of Rhythmic Resolution." *Leonardo* 10: 61–67.
- Morris, Robert D. 2002. "A Footnote to Hasty, Whitehead, and Plato: More Thoughts on Stefan Wolpe's Music." *Perspectives of New Music* 40: 183–188.
- Pearsall, Edward R. 1997. "Interpreting Music Durationally: A Set-Theory Approach to Rhythm." *Perspectives of New Music* 35: 205–230.
- Roeder, John. 1995. "A Calculus of Accent." *Journal of Music Theory* 39: 1–46.
- . 2001. "Pulse Streams and Problems of Grouping and Metrical Dissonance in Bartók's With Drums and Pipes." *Music Theory Online* 7. <http://www.societymusic-theory.org:16080/mto/issues/issues.html>.

- . 2003a. "Beat-Class Modulation in Steve Reich's Music." *Music Theory Spectrum* 25: 275–304.
- . 2003b. "The Craft of Hybrid Composition: Meter, Tonality, and Grouping in Michael Torke's Adjustable Wrench." *Perspectives of New Music* 41: 122–158.
- Samarotto, Frank. 1999a. *A theory of Temporal Plasticity in Tonal Music: An Extension of the Schenkerian Approach to Rhythm with Special Reference to Beethoven's Late Music*. Ph.D. Diss., City University of New York.
- . 1999b. "Strange Dimensions: Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reductions." In *Schenker Studies* 2. ed. C. Schachter and H. Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, 222–38.
- Schachter, Carl. 1995. "The Triad as Place and Action." *Music Theory Spectrum* 17: 149–169.
- . 1976. "Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study." In *The Music Forum* vol. 4, ed. F. Salzer and C. Schachter. New York: Columbia University Press, 281–334.
- . 1980. "Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction." In *The Music Forum* vol. 5, ed. F. Salzer and C. Schachter. New York: Columbia University Press, 197–232.
- . 1987. "Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter." In *The Music Forum* vol. 6.1, ed. F. Salzer and C. Schachter. New York: Columbia University Press, 1–59.
- Smith, Peter H. 2001. "Brahms and the Shifting Barline: Metric Displacement and Formal Process in the Trios with Wind Instruments." *Brahms Studies* 3: 191–229.
- Temperly, David. 2000. "Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory." *Ethnomusicology* 44: 65–96.
- . 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Willner, Channan. 1999. "Sequential Expansion and Handelian Phrase Rhythm." In *Schenker Studies* 2, ed. C. Schachter and H. Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, 192–221.
- . 2005. *Durational Pacing in Händel's Instrumental Works: The Nature of Temporality in the Music of the High Baroque*. Ph.D. Diss., The City University of New York.

Jazz Theory and Analysis

An Introduction and Brief Bibliography

Henry Martin

Jazz theory and analysis concerns itself with the kinds of topics investigated by music theorists more generally, but dealing with jazz. These topics include but are not limited to (1) harmony, with investigation of tonal, modal, and atonal grammars; (2) melody; (3) rhythm; (4) scales and their relationship to harmony; (5) coherence and structure of jazz compositions, improvisations, and popular songs favored by jazz musicians; (6) stylistic features and historical development of players, ensembles, and repertory; (7) pedagogy; (8) cultural interactions and the thought processes involved in learning to play jazz; (9) interrelations and intersections of various cultures (African, European, and Caribbean, for example) in the formation of jazz and its substyles; and (10) relationship of jazz theory to classical Western theory. A brief history of jazz theory and analysis can be found in Martin 1996c (an article that also provides the basic material for this overview). Detailed summaries of jazz harmony and improvisation (and other relevant topics) can be found in the *New Grove Dictionary of Jazz*. The *Annual Review of Jazz Studies* and *Jazzforschung / Jazz Research* are journals with significant coverage of theoretical and analytical topics.

Jazz theory can be traced to the 1920s with the first publications of solo transcriptions – the beginnings of jazz pedagogy. Sargeant 1938 is perhaps the first technical discussion of jazz with music examples and analysis. In the 1950s, speculative work on jazz theory begins with Russell 1959 (2nd ed.), which establishes chord-scale theory. Important pedagogical contributions by Mehegan follow in 1959–1965. Schuller 1958 is a significant analysis of a Sonny Rollins performance, beginning a tradition of the close analysis of improvised solos. Schuller 1968 and Schuller 1989 are historical surveys that contain much analysis.

Owing perhaps to Schuller's influence and the increasing recognition of the importance of music outside the Western classical canon, scholarly work in jazz theory begins to expand rapidly during the 1970s. Owens 1974 and Stewart 1974–75 are the first jazz-theory dissertations of consequence. The *Journal of Jazz Studies* and *Jazzforschung / Jazz Research* begin publication in the 1970s. (The *Journal of Jazz Studies* is now the *Annual Review of Jazz Studies*.) Beginning in the 1990s, books and articles on jazz theory and analysis become more common. Articles may now be found in general-interest journals of musicology, ethnomusicology, and music theory as well as in publications dedicated to jazz scholarship.

Bibliography

- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Block, Steven. 1997. "Bemsha Swing: The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz." *Music Theory Spectrum* 19: 206–31.
- Burbat, Wolf. 1994. *Die Harmonik des Jazz*. München, Kassel, Basel, London, New York: DTV and Bärenreiter. (Unpublished English translation, Robert Wason).
- Coker, Jerry. 1964. *Improvising Jazz*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Demsey, David. 1991. "Chromatic Third Relations in the Music of John Coltrane." *Annual Review of Jazz Studies* 5: 145–80.
- Folio, Cynthia. 1995. "An Analysis of Polyrhythm in Selected Improvised Jazz Solos." In Marvin, Elizabeth West, and Richard Hermann, eds., *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945 – Essays and Analytical Studies*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Forte, Allen. 1995. *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924–1950*. Princeton: Princeton University Press.
- Gushee, Lawrence. 1981. "Lester Young's Shoe Shine Boy." In *International Musicological Society, Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, ed. Daniel Heartz and Bonnie Wade. Kassel: Bärenreiter, 151–69. Reprinted in Lewis Porter, ed., *A Lester Young Reader*. Washington and London: Smithsonian, 1991.
- Jaffe, Andrew. 1983. *Jazz Theory*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown. (2nd edition, Advance Music).
- Kernfeld, Barry. 1991. "Improvisation." In *The New Grove Dictionary of Jazz*. (originally publ. Macmillan, 1988). New York: St. Martin's Press, 554–63.
- Larson, Steve. 1987. *Schenkerian Analysis of Modern Jazz*. (3 vols.). Ph.D. Diss., University of Michigan. (Forthcoming, Pendragon Press).
- . 1998. "Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions About Method." *Music Theory Spectrum* 20: 209–41.
- Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Martin, Henry, ed. 1996a. *Annual Review of Jazz Studies* 8 – Special Edition on Jazz Theory.
- . 1996b. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- . 1996c. "Jazz Theory: An Overview." *Annual Review of Jazz Studies* 8: 1–17.
- Mehegan, John. 1959, 1962, 1964, 1965. *Jazz Improvisation: Vol. 1: Tonal and Rhythmic Principles; Vol. 2: Jazz Rhythm and the Improvised Line; Vol. 3: Swing and Early Progressive Piano Styles; Vol. 4: Contemporary Piano Styles*. New York: Watson-Guption.
- Owens, Thomas. 1974. *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*. Ph.D. Diss., University of California, Los Angeles.

- Russell, George. ²1959. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company.
- Sargeant, Winthrop. 1938. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Da Capo, reprint of 3rd ed., 1946.
- Schuller, Gunther. 1958. "Sonny Rollins and the Challenge of Motivic Improvisation." *The Jazz Review* 1. Reprint Musings, New York: Oxford University Press, 1988.
- . 1968. *Early Jazz*. New York: Oxford University Press.
- . 1989. *The Swing Era*. New York: Oxford University Press.
- Stewart, Milton L. 1974–75. "Structural Development in the Jazz Improvisational Technique of Clifford Brown." *Jazzforschung/Jazz Research* 6: 141–273.
- Strunk, Steven. 1985. "Bebop Melodic Lines: Tonal Characteristics." *Annual Review of Jazz Studies* 3: 97–120.
- . 1979. "Early Bebop Harmony." *Journal of Jazz Studies* 6: 4–53.
- . 1991. "Harmony." *The New Grove Dictionary of Jazz*. (originally publ. Macmillan, 1988). New York: St Martin's Press: 485–96.
- Walser, Robert. 1995. "Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis." In Gabbard, ed., *Jazz Among the Discourses*. Durham and London: Duke University Press.
- Waters, Keith. 1996. "Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock." *Annual Review of Jazz Studies* 8: 19–37.

Popular Music Analysis in American Music Theory

Jocelyn Neal

Introduction

At the 1998 annual conference of the Society for Music Theory, individuals whose research included the analysis of popular music organized an “interest group,” chaired by John Covach. While this Popular Music Interest Group created an important interactive network for scholars with common interests, it was merely one manifestation of a growing sub-discipline within music theory. The “analysis of popular music” brought formal analytic techniques to bear on new repertory, but at the same time opened up compelling avenues for interdisciplinary research to music theorists.

Any discussion of popular music analysis within the field of music theory must consider the definitions of both “popular music” and “analysis.” Scholars from a wide range of disciplines have studied and analyzed popular music for several decades; however, the core music theory community, loosely represented by the Society for Music Theory’s members and their generally adopted analytic approaches, has only been openly engaged in these pursuits for the past fifteen years or so. Thus, how narrowly one defines “analysis” determines how far one can look, both afield and back in time, to find relevant writing.

Similarly, the definitions of “popular music” invoked when discussing music-theoretic disciplines are ambiguous at best. In these contexts, discussants seldom make fine distinctions between folk, popular, and art music, for instance, as are found in scholarly literature. Instead, the idea of “analyzing popular music” carried implications in its early incarnations of a formalist approach to rock music, and even more specifically, the rock music of the 1960s, 1970s, and possibly early 1980s that was canonized within rock histories. In recent years, that focus has expanded to the point that the “analysis of popular music” now engages genres as disparate as rock music, country music, electronic dance music, pop, hip hop, and soul, just to name a few.

Histories within the Discipline

Because popular music analysis by its nature spans multiple methodologies, repertoires, and disciplines, its history within music theory must be examined in part through a history of people and events. One significant point of emergence for popular music analysis was a conference session devoted to the subject at the 1990 joint meeting of the Society

for Music Theory (SMT) and the American Musicological Society (AMS), held in Oakland, California. The five session participants laid claim to the first analytic conference session on popular music analysis at either society's national meetings.¹ Although there existed plenty of literature on the addressed that day, what distinguished their work was their employment of structural and formalist analytic approaches, and an overt attention to "the music itself" as subject.

It is unsurprising that a generation of theorists who grew up with both classical and rock music experiences instinctively applied their expertise to both repertoires.² Such breadth of interests led to a 1996 conference hosted at the Eastman School of Music, titled *Cross(Over) Relations*, and advertised as an opportunity for theorists to present research on music that had previously not been accepted as viable subject matter by the discipline at large.³

Two edited collections appeared during this era that helped establish popular music analysis as a respected area for scholarly publishing. While other contemporaneous texts also analyzed rock music, they had garnered less attention from the American music theory community.⁴ The first of the new arrivals, Elizabeth West Marvin and Richard Hermann's *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945*, caught reviewers' attention with the editors' claims that the book's diversity of contents "celebrates both the increasing pluralism of topics and approaches found in recent music scholarship, and the supposed collapse between 'high' and 'low' culture (and by extension, 'classical' and 'popular' music) noted by some theorists of postmodernism."⁵ The book's juxtaposition of articles on Led Zeppelin, Spinal Tap, and Abbey Road with articles on Stockhausen, Elliott Carter, and Berio's *Sequenza IV* was reminiscent of an approach Robert Gauldin used in "Beethoven, Tristan, and the Beatles," warmly regarded as one of the earliest popular music-analytic articles, where techniques of large-scale formal analysis and consideration of key relations were applied to side by side to canonic art repertory and popular music.⁶

The second edited collection to challenge the lack of popular analysis within the music theoretic literature was John Covach and Graeme Boone's *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, conceived several years earlier from the papers presented at the 1990 Oakland conference session.⁷ In its seven constituent essays, analyses of harmony, voice-leading, form, motive, reference, narrative, and text / music relations led to interpretive conclusions about the music of the Beach Boys, Cream, Paul Simon, the Grateful Dead, and others.

- 1 Covach and Boone 1997, vii. Presenters on that conference session were Graeme Boone, Matthew Brown, John Covach, Walter Everett, and Dave Headlam. Robert Gauldin chaired the Friday evening session.
- 2 Kaminsky pointed this out (Kaminsky 2000), as have several participating theorists in biographical statements.
- 3 The *Cross(Over) Relations* conference was organized by Dave Headlam and Robert Fink.
- 4 See, for instance, Moore 1993. Walser 1993 also includes detailed analyses.
- 5 Brackett 1997, 95.
- 6 Gauldin 1990. The relevant articles from the collection are Headlam 1995, Covach 1995, and Everett 1995.
- 7 Covach and Boone 1997. The authors in the volume are John Covach, Daniel Harrison, Dave Headlam, Lori Burns, Walter Everett, Matthew Brown, and Graeme M. Boone.

At the same time that these texts were appearing, general trends in higher education renewed interest in many music departments toward offering popular music courses. Job descriptions on occasion noted “popular music” as a preferred secondary area of specialization, which fueled interest in the sub-discipline, while undergraduate courses in rock music and related subjects brought large numbers of students into the classroom. Furthermore, music theory as a discipline was undergoing a process of self-examination that began to challenge the hegemony of core methodologies such as Schenkerian analysis and post-tonal analysis.

These processes allowed room, metaphorically speaking, for popular music analysis. Robert Fink made a compelling case for musicologists’ and theorists’ voices in the analysis of popular music by that the hierarchy of “classical” over “popular” music had indeed collapsed, rendering the study of popular musics essential.⁸ Fink’s model for such study included formal analysis as one necessary component. This type of work has slowly but surely moved into wide-scale acceptance within the discipline: evidence is found in the recent publication of two popular music analyses in *Music Theory Spectrum*, as well as frequent sessions on popular music analysis at SMT and AMS.⁹

Methodological Issues

In defining their ideological domains, music theorists writing on popular music have frequently referenced Philip Tagg’s early article, “Analysing Popular Music: Theory Method and Practice,” which outlined an approach that included formal analysis as one component within a broadly interdisciplinary paradigm for analysis.¹⁰ In spite of the generally accepted call for interdisciplinary approaches, however, some authors working outside music theory challenged the usefulness of formal musical analysis in any role. Richard Middleton’s *Studying Popular Music* included a chapter titled “‘Change Gonna Come’? Popular Music and Musicology,” which discounted the approach entirely and warned of the “musicological problem” of adopting established analytic methodologies to popular music.¹¹ Susan McClary and Robert Walser contributed to the polemic debate over the role of formal analysis, arguing that music theorists “find themselves burdened with the hidden ideological claptrap of their ... training.”¹² Although they, too, call for an interdisciplinary approach to analyzing popular music, they dismiss overly formal music-

8 Fink 1998, esp. pp. 136, 138, and 164–165.

9 Capuzzo 2004 and Everett 2004a. Similar acceptances of the scholarship of popular music are in evidence in other scholarly disciplines; see, for instance, the *Journal of the American Musicological Society*’s recent publication on Bob Dylan and Jimi Hendrix (Zak 2004). Many theorists have casually remarked on the appearance of popular music analysis in the flagship journals.

10 Tagg 1982, 45–46.

11 Middleton 1990, 103–105. Regarding Middleton’s stance, Allen Forte comments, “Middleton’s confusion... of analytical approaches and his evident need to satisfy the pressures of the new musicologists is documented, including yet one more derogatory reference by Middleton to ‘formalist music theory,’ a tiresome, but apparently obligatory gesture” (Forte 2000).

12 McClary and Walser 1988, 281.

theoretic approaches as missing the point and obscuring listeners' understanding of the music's visceral power.

"Writers in popular-music scholarship sometimes set up the theorist... as a straw man, as a caricature that serves as a foil to their own ideas. It is as if these writers were against the idea of theorists examining popular music as a matter of principle," responded John Covach.¹³ Fundamental questions underscoring this debate include whether or not popular music is structurally "interesting," and therefore, worthy of formal analytical examination, and whether or not the resulting analyses are informative when considered within the music's social and cultural contexts. Detractors claim that the specialized notation employed in structural analysis, and even the use of conventional transcription, can obfuscate the subject matter.¹⁴ Furthermore, those authors argue, while the apparent objectivity of "formalist analytical methods" and "an inferiority complex" held by musicologists have tempted scholars toward these techniques, they produce flawed results.¹⁵ Theorists counter that analytic attempts which eschew more sophisticated music-theoretic systems are extremely limited in what they can accomplish, and thus, these arguments have not dissuaded theorists from their work.¹⁶

What has persisted in recent years is a profound interest from both music theorists and their readership in the close examination and analysis of the musical substance. Music theorists brought the established methodologies of close readings and formal analysis to bear on these repertoires, but at the same time, began to move increasingly toward interdisciplinary approaches toward reasoning within those analyses. Schenkerian and voice-leading analyses formed the foundation for many of the early analyses of popular music, as did the study of harmony, form, and text / music relations.¹⁷ However, current music-analytic literature draws just as readily from source studies, examination of recording studio techniques, musical semiotics, timbral studies, neo-Riemannian techniques, and rhythmic and metric analytical theories.¹⁸ Studies of hook, groove, rhythm, meter, and phrase structure in particular have emerged with frequency in recent years.¹⁹ As the larger discipline of music theory has embraced a wider array of sub-disciplines, music theorists working on popular music have similarly broadened their own definitions of "analysis," leading to work that is as at home in critical theory and cultural studies as in music theory.²⁰ Cultural, semiotic, and narrative readings are merging with formal analyses. Perhaps as a result, some of the tensions from the polemic debates have dissipated. Ironically, these expansions and overlaps in methodologies have resurrected the question of what constitutes a specifically music-theoretic analysis of popular music.

13 Covach 1997a, 130–131; emphasis in the original text.

14 McClary 1990, 279.

15 Walser 2003, 18.

16 For consideration, Walser 2003 offers four analyses that skirt the use of music-theoretical models, with subsequently limited results.

17 See, for instance, Everett 1987, Everett 1992, Burns 1997, Ricci 2000, Spicer 2004.

18 Zak 2001 in particular focused on the recording studio and the processes of analyzing sound.

19 See, for instance, Butler 2001 and Neal 2000.

20 See, for instance, Krims 2000 and individual articles in Holm-Hudson 2000a.

What is “Popular Music”?

Recent music-theoretic work has also broadened the understood definitions of the term “popular music.” Early writings carried a strong bias toward rock, and specifically rock of the 1960s and 1970s, as its core repertory. Comments by some writers asserted that not all “popular” music would hold up to structural analysis; Kaminsky even suggested that a title such as “The Backstreet Boys as Musicians” would only function as parody of a respectable work, “The Beatles as Musicians.”²¹ Certainly, structural analysis of selected rock and pop repertory has revealed complex harmonic languages and sophisticated pitch-based compositional techniques that engage the readership.²² But the outdated, tacit assumption that the analysis of popular music was loosely limited to rock music or music of notable harmonic sophistication has been eliminated in recent years as representations of other genres have taken root in the sub-discipline.

Analyses of popular song, specifically from the Tin Pan Alley tradition, appear within the conversation with some regularity.²³ Recent dissertations on country music, electronic dance music, and pop, all drawing on rigorous, formal analytic techniques, illustrate the increasing breadth of the sub-discipline.²⁴ Not all genres that fit under the most inclusive definitions of popular music have been brought to the table, however. Jazz, for instance, had previously established its own SMT interest group and academic space. Film music, likewise, has preserved its separate domain.

Just what constitutes analysis of popular music from a music-theoretic perspective remains difficult, if not impossible, to define. Insightful close readings of music have appeared in outlets not generally associated with music theory, while self-identified music theorists readily adopt analytic approaches from cultural studies and other disciplines. What unifies this sub-discipline of popular music analysis is a deep and rigorous attention to the specifically musical elements of its subject matter. The over-used assertion that popular music analyses address “the music itself” remains accurate, although in current practice, the methodological contexts in which that research takes place are richly informed by neighboring disciplines. Neither methodological approach nor repertory is constrained, leaving perhaps only the scholar’s ideological persuasion as definitive.

Selected Bibliography and Reference List

- Berry, David Carson. 2001. “Gambling with Chromaticism? Extra-Diatonic Melodic Expression in the Songs of Irving Berlin.” *Theory and Practice* 26: 21–85.
- Boone, Graeme M. 1997. “Tonal and Expressive Ambiguity in ‘Dark Star’.” In *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by John Covach and Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press, 171–210.

21 Kaminsky 2000, commenting favorably on Everett 1999.

22 Everett 2004a is a prime example.

23 See, for instance, Forte 1995 and Berry 2001.

24 See Neal 2002, Butler 2003, and Hughes 2003.

- Bowman, Rob. 1995. "The Stax Sound: A Musicological Analysis." *Popular Music* 14: 285–320.
- Brackett, David. 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1997. Review of *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, edited by Elizabeth West Marvin and Richard Hermann. *American Music* 15: 95–99.
- Brown, Matthew. 1997. "'Little Wing': A Study in Musical Cognition." In *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by John Covach and Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press, 155–196.
- Burns, Lori. 1997. "'Joanie' Get Angry: k.d. lang's Feminist Revision." In *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by John Covach and Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press, 93–112.
- and Alyssa Woods. 2004. "Authenticity, Appropriation, Signification: Tori Amos on Gender, Race, and Violence in Covers of Billie Holiday and Eminem." *Music Theory Online* 10. http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.04.10.2/mto.04.10.2.burns_woods_frames.html.
- Butler, Mark J. 2001. "Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music." *Music Theory Online* 7. http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.6/mto.01.7.6.butler_frames.html.
- . 2003. "Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music." Ph.D. Diss., Indiana University.
- Capuzzo, Guy. 2004. "Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music." *Music Theory Spectrum* 26: 177–199.
- Covach, John. 1995. "Stylistic Competencies, Musical Satire, and 'This Is Spinal Tap'." In *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, edited by Elizabeth West Marvin and Richard Hermann. Rochester, NY: University of Rochester Press, 399–421.
- . 1997a. "Analysis: What Is It Good For? We Won't Get Fooled Again – Rock Music and Musical Analysis." *In Theory Only* 13: 117–142.
- . 1997b. "'Close to the Edge,' and the Boundaries of Style." In *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by John Covach and Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press, 3–31.
- and Graeme M. Boone, eds. 1997. *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Everett, Walter. 1986. "Fantastic Remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia." *Musical Quarterly* 72: 360–393.
- . 1987. "Text-Painting in the Foreground and Middleground of Paul McCartney's Beatle Song, 'She's Leaving Home': A Musical Study of Psychological Conflict." *In Theory Only* 9: 5–21.
- . 1992. "Voice Leading and Harmony as Expressive Devices in *Early Music of the Beatles: 'She Loves You'.*" *College Music Symposium* 32: 19–37.

- . 1995. "Beatles as Composers: The Genesis of Abbey Road, Side Two." In *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, edited by Elizabeth West Marvin and Richard Hermann. Rochester, NY: University of Rochester Press, 172–228.
- . 1997. "Swallowed by a Song: Paul Simon's Crisis of Chromaticism." In *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by John Covach and Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press, 113–153.
- . 1999. *The Beatles as Musicians: "Revolver" through the "Anthology."* Oxford: Oxford University Press.
- . Ed. 2000. *Expressions in Pop-Rock Music*. New York: Garland Publishing, Inc.
- . 2004a. "A Royal Scam: The Abstruse and Ironic Pop-Rock Harmony of Steely Dan." *Music Theory Spectrum* 26: 201–235.
- . 2004b. "Making Sense of Rock's Tonal Systems." *Music Theory Online* 10. http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett_frames.html.
- Fink, Robert. 1998. "Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon." *American Music* 16: 135–179.
- Forte, Allen. 1995. *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924–1950*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2000. "Responses to Plenary Session Papers, NECMT 2000 (With Replies from Some Presenters)." *Music Theory Online* 6. http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.00.6.3/mto.00.6.3.forte_frames.html.
- Gauldin, Robert. 1990. "Beethoven, Tristan, and the Beatles." *College Music Symposium* 30: 142–152.
- Harrison, Daniel. 1997. "After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music." In *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by John Covach and Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press, 33–57.
- Headlam, Dave. 1995. "Does the Song Remain the Same?: Questions of Authorship and Identification in the Music of Led Zeppelin." In *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, edited by Elizabeth West Marvin and Richard Hermann. Rochester, NY: University of Rochester Press, 313–363.
- . 1997. "Blues Transformations in the Music of Cream." In *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by John Covach and Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press, 59–92.
- Holm-Hudson, Kevin, ed. 2002a. *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge.
- . 2002b. "Your Guitar, It Sounds So Sweet and Clear: Semiosis in Two Versions of 'Superstar'." *Music Theory Online* 8. http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.holm-hudson_frames.html.
- Hughes, Timothy S. 2003. "Groove and Flow: Six Analytical Essays on the Music of Stevie Wonder." Ph.D. Diss., University of Washington.
- Kaminsky, Peter. 1992. "The Pop Album as Song Cycle: Paul Simon's Still Crazy After All These Years." *College Music Symposium* 32: 38–54.

- . 2000. "Revenge of the Boomers: Notes on the Analysis of Rock Music." *Music Theory Online* 6. http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.00.6.3/mto.00.6.3.kaminsky_frames.html.
- Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marvin, Elizabeth West and Richard Hermann, eds. 1995. *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- McClary, Susan and Robert Walser. 1988. "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock." In *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, edited by Simon Frith and Andrew Goodwin. New York: Pantheon Books, 1990.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- . 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." *Popular Music* 12: 177–190.
- Moore, Allan F. 1992. "Patterns of Harmony." *Popular Music* 11: 73–106.
- . 1993. *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham, England, and Philadelphia: Open University Press.
- . 1995. "The So-Called 'Flattened Seventh' in Rock." *Popular Music* 14: 185–201.
- Neal, Jocelyn R. 2000. "Songwriter's Signature, Artist's Imprint: The Metric Structure of a Country Song." *Country Music Annual* 1: 112–140.
- . 2002. "Song Structure Determinants: Poetic Narrative, Phrase Structure, and Hypermeter in the Music of Jimmie Rodgers." Ph.D. Diss., Eastman School of Music, University of Rochester.
- Ricci, Adam. 2000. "A Hard Habit to Break: The Integration of Harmonic Cycles and Voice-Leading Structure in Two Songs by Chicago." *Indiana Theory Review* 21: 129–146.
- Spicer, Mark S. 2001. "British Pop-Rock Music in the Post-Beatles Era: Three Analytical Studies." Ph.D. Diss., Yale University.
- . 2004. "(Ac)cumulativeForm in Pop-Rock Music." *Twentieth-Century Music* 1: 29–64.
- Tagg, Philip. 1982. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." *Popular Music* 2: 37–67.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: University Press of New England.
- . 2003. "Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances." In *Analyzing Popular Music*, ed. Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zak, Albin. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.
- . 2004. "Bob Dylan and Jimi Hendrix: Juxtaposition and Transformation – All Along the Watchtower." *Journal of the American Musicological Society* 57: 599–644.

Zur amerikanischen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers

Patrick Boenke

Die Vertreibungspolitik der Nazis hatte zur Folge, daß der überwiegende Teil der europäischen Schenkeristen nach Nordamerika flüchtete. Der an der renommierten ›Mannes School‹ in New York lehrende Hans Weisse und sein Nachfolger Felix Salzer beeinflussten die Grundrichtung der frühen Schenker-Rezeption in Amerika maßgeblich. Sie unterzogen die Schichtentheorie Schenkers einer weitreichenden Revision, insbesondere um sie den akademischen Erfordernissen in Amerika anzupassen. Orthodoxe Schenkerianer wie Oswald Jonas und Ernst Oster dagegen verbreiteten die Schichtenlehre vornehmlich auf dem Wege des Privatunterrichts. Sowohl die Reformer als auch die orthodoxen Kräfte lösten eine nachhaltige Rezeption der Theorie Schenkers in Nordamerika aus. In der Folge etablierte sich die Schichtenlehre als die vorherrschende Theorie für die Analyse tonaler Musik. Mit dem Vorrücken amerikanischer Verfechter der Schichtenlehre – unter ihnen Allen Forte und Carl Schachter – auf einflußreiche akademische Lehrpositionen entwickelte sich die Schenker-Analyse zu einem eigenständigen Forschungsgebiet der amerikanischen ›music theory‹.

Die besondere Situation, daß die Schichtenlehre Heinrich Schenkers in Nordamerika eine herausragende Stellung einnimmt, hingegen im europäischen Raum nur vereinzelt aufgenommen wurde, ist zu einem wesentlichen Teil der Vertreibungspolitik der Nazis in den 1930er Jahren zuzuschreiben¹, die die meisten Mitglieder des europäischen Schenker-Kreises – unter ihnen Moritz Violin, Felix Salzer, Oswald Jonas und Ernst Oster – in das Exil zwang. Allein Hans Weisse, der bereits 1931 an der ›David Mannes Music School‹ in New York zu unterrichten begann (Grünzweig 1993), war ohne äußeren Druck emigriert. Seine Einstellung zur Lehre Schenkers prägte die Grundhaltung der frühen Schenker-Rezeption in den USA maßgeblich. Bereits in den 1930er Jahren polarisierte ein grundsätzlicher Richtungsstreit den europäischen Schenkerismus. Vertraten Moritz Violin und Oswald Jonas eine orthodoxe Position, die Schenkers Lehre allenfalls von Polemik und politischem Ballast zu befreien suchte, so strebten Hans Weisse und Felix Salzer eine Neuformulierung an. Schenkers posthum veröffentlichtes Hauptwerk *Der Freie Satz* (1935) erschien ihnen aus pädagogischen und systematischen Gesichtspunkten ungeeignet, einen größeren Interessentenkreis für die Schichtenlehre zu gewinnen. Nach ersten Lehrerfahrungen in New York empfahl Weisse denn auch dem auf der Flucht befindlichen Jonas in einem Brief vom 17. 7. 1938: »Lassen Sie die absolut konzes-

1 Vgl. Schwab-Felisch 2005, 373f.

sionslose und zu polemische Seite der Schenkerlehre fallen und bringen Sie Ihr Wissen ohne den Fehdehandschuh herüber.«² Weisse spürte, daß Schenkers Dogmatismus und reaktionäre Polemik unter den akademischen Bedingungen, die er in Amerika vorfand, nicht auf fruchtbaren Boden stoßen konnten. Schenkers Theorie in der Konsequenz zu »säkularisieren« und in systematischer Gliederung zu lehren hieß jedoch, sie aus dem elitären Zirkel der Eingeweihten herauszuheben und einem größeren Kreis zu öffnen. Dies mußte orthodoxe Schenkerianer wie Jonas oder Oster zum Widerstand aufrufen³, denn es war zu befürchten, daß Schenkers Kunstlehre unter den Reformbestrebungen als systematisch lehrbare Methode mißdeutet wurde. Da sowohl Jonas als auch Oster über Jahre hinweg eine akademische Karriere verwehrt blieb, konnten sie nur auf dem Wege des Privatunterrichts versuchen, die Schichtenlehre in unangetasteter Form zu bewahren.⁴

Nach Weisses Tod im Jahre 1940 wurde Felix Salzer als sein Nachfolger bestellt. Er teilte die Bedenken seines Vorgängers, daß die Schichtenlehre nur in modifizierter Form, nicht aber in der Darstellung von *Der Freie Satz* den ihr gebührenden Platz in der akademischen Ausbildung finden könnte. Schenkers schwer zugänglicher Sprachstil, die unvollständige, bisweilen sogar widersprüchliche Entwicklung seiner Ideen und das Fehlen einer pädagogischen Systematik machten in Salzers Augen eine tiefgehende Revision der Schichtenlehre unumgänglich.⁵ Auch der wiederholt erhobenen Forderung, die Schriften Schenkers in englischen Übersetzungen bereitzustellen, begegnete Salzer mit begründetem Zweifel. Wie vor ihm schon Weisse befürchtete er, daß Schenkers apodiktischer Tonfall im Umfeld der aufstrebenden amerikanischen Musiktheorie, die mit positivistischen Idealen gerade zur Verwissenschaftlichung drängte, mehr zu seiner Ablehnung denn zu seiner Annahme und Verbreitung beitrüge.⁶ In seiner Lehrtätigkeit an der »Mannes School« dagegen war es Salzers Verdienst, die Theorie Schenkers im Curriculum fest zu verankern.⁷ Sein 1952 veröffentlichtes Lehrbuch *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music* (1952) – Resultat seiner langjährigen Unterrichtserfahrung – avancierte zu einer weithin anerkannten Einführung in die Theorie Schenkers. Über Jahre hinweg blieb es eine wichtige Quelle, die eine breitere Auseinandersetzung mit der

2 Zit. nach Kurth 1985, 113.

3 Die Korrespondenz insbesondere mit Salzer belegt heftige Auseinandersetzungen. Diese führten letztlich zum endgültigen Zerwürfnis.

4 Insbesondere Oster prägte die ersten Generationen amerikanischer Schenkerianer nachhaltig. Zeitweilige Lehrverpflichtungen führten ihn auch an die »Mannes School. Oswald Jonas unterrichtete bis in die Mitte der 1960er Jahre an der »Roosevelt University« in Chicago und wechselte anschließend an die »University of California«, Riverside.

5 Bereits 1935 fragte Weisse: »(S)oll nach Schenker gelehrt werden – stellt die jetzige Gestalt des freien Satzes alles in allem sich einem solchen Zwecke zur Verfügung? Oder bedarf es noch der Erklärung und Erläuterung, und in manchen Fällen, besonders was die präzise Abgrenzung der Begriffe anlangt, sogar auch der Richtigstellung?« (Zit. nach Kurth 1985, 101).

6 Erst verhältnismäßig spät – seit den 1970er Jahren – wurden größere Teile der Schriften Schenkers in englischer Übertragung zugänglich gemacht.

7 Mit einer Vielzahl herausragender Lehrer und Absolventen – unter ihnen Allen Forte und Carl Schachter – blieb »Mannes« über Jahre hinweg ein Zentrum des nordamerikanischen Schenkerismus.

Schichtenlehre ermöglichte und beförderte, zugleich aber die Rezeption der originalen Schriften erschwerte, da Salzers Text nicht explizit erkennen ließ, an welchen Punkten er von Schenkers Darstellung abwich und seine Ideen modifizierte, erweiterte oder gar korrigierte. Erst im Jahre 1979 erschien dann die lang ersehnte englische Übersetzung *Free Composition*, die Oster über Jahre hinweg vorbereitet hatte. Doch auch sie ermöglichte nur bedingt einen authentischen Zugang zu Schenkers Schichtenlehre, da sich Oster – wie vor ihm schon Jonas in der zweiten deutschsprachigen Auflage von *Der Freie Satz*⁸ – für eine weitgehende Zensur entschied, die den originalen Text von allen politisch verfügbaren Passagen befreite.⁹

Dem Komponisten Milton Babbitt sowie dem Theoretiker Allen Forte¹⁰ war es zu verdanken, daß die Theorie Schenkers Einzug in die universitären Curricula der ›Ivy League‹ hielt. Babbitt trat entschieden für die Fortsetzung des von Weisse und Salzer eingeschlagenen Weges der Versachlichung ein. In seiner Rezension von Salzers *Structural Hearing* pointierte er seine Haltung mit der Forderung, Schenkers politische und gesellschaftliche Äußerungen und sein verzerrtes Geschichtsbild vollends vom eigentlichen Korpus der Theorie zu lösen.¹¹ Andere – beispielsweise Michael Mann (1949) – sahen sich dagegen außerstande, von den ideologischen Zügen der Theorie abzusehen. Bis in die gegenwärtige Zeit hinein erschwert Schenkers kultur- und gesellschaftspolitische Weltsicht¹² die unbefangene Aufnahme seiner Theorie.¹³

Beschränkte sich Babbitt auf einige wenige schriftliche Äußerungen zur Theorie Schenkers, so entfaltete Allen Forte eine rege Publikationstätigkeit.¹⁴ Sein früher Aufsatz »Schenker's Conception of Musical Structure« (1959) geht in den einleitenden Bemerkungen auf viele Vorbehalte und Mißverständnisse ein, welche die Schenker-Rezeption der 1950er Jahre grundsätzlich charakterisierten. Den Kritikern der Schichtenlehre versuchte Forte in der Folge mit größtmöglicher Neutralität und Sachlichkeit zu begegnen. Als richtungsweisend erwies sich eine den Aufsatz abschließende Zusammenstellung fünf ungelöster Probleme der Musiktheorie. Das letzte unter ihnen – »understanding the structure of problematic modern works«¹⁵ – erscheint insofern bemerkenswert, als Forte dort den Versuch unternimmt, die Schichtenlehre außerhalb der von Schenker selbst gesetzten historischen Grenzen anzuwenden. Die Überlegung, bestimmte ihrer

8 Die von Oswald Jonas herausgegebene und bearbeitete zweite Auflage erschien 1956.

9 Zur Problematik der Eingriffe vgl. Rothstein 1990a, 195f.

10 Mit Allen Forte gewann der amerikanische Schenkerismus einen seiner einflußreichsten Lehrer. Forte wurde zu Beginn der 1950er Jahre durch Alvin Baumann, einen Schüler von Weisse, in die Theorie Schenkers eingeführt. Unter Fortes Schülern befinden sich mit David Beach, David Carson Berry, William Caplin, Janet Schmalfeldt und William Rothstein eine Reihe prominenter Theoretiker (ich danke Sigrun Heinzelmann für diese Informationen, die sie in persönlichen Gesprächen mit amerikanischen Schenkeristen zusammengetragen hat).

11 Babbitt 1952, 264.

12 Siehe hierzu das erste Kapitel in Eybl 1995.

13 Vgl. Rothstein 1990a.

14 Mit Steven E. Gilbert verfaßte er 1982 ein Lehrbuch zur Schenker-Analyse. Insbesondere wandte sich Forte auch Fragen der Analyse atonalen Musik des 20. Jahrhunderts zu.

15 Ebd., 25ff.

Teilstücke auch für Musik vor 1700 bzw. nach 1900 in Anspruch zu nehmen, war indes nicht neu.¹⁶ In Fortes spezifischem Zugang jedoch geriet die Schenker-Analyse zunehmend unter den Einfluß analytischer Methodiken der atonalen Musik des 20. Jahrhunderts. Seine späteren Analysen demonstrieren einen »hybriden« Ansatz¹⁷, in welchem er Schenkers hierarchisches Schichtenmodell mit seiner in den 1970er Jahren entwickelten »pitch-class-set«-Theorie¹⁸ verband.

Überlegungen, den Geltungsbereich der Schenker-Theorie durch Modifikationen zu erweitern, blieben ein bestimmendes, wenngleich kontrovers diskutiertes Motiv in der Auseinandersetzung mit Schenker. In dem Maße, wie Teilstücke seiner Theorie – beispielsweise das Konzept hierarchisch bezogener Schichten oder aber die Vorstellung der »Auskomponierung« von Klängen – auf Werke außerhalb der von Schenker betrachteten Zeitspanne angewendet wurden, mußten andere zentrale Aspekte, insbesondere die Theorie des »Ursatzes«, abgeschwächt oder gar ganz aufgegeben werden. Je weiter das Zeitfenster geöffnet wurde, um so stärker konnten einzelne Ideen Schenkers allgemeine und epochenübergreifende Gültigkeit beweisen. Als Kehrseite dessen wurde jedoch die Theorie in ihren Fundamenten ausgehöhlt.

Neben Versuchen der Erweiterung orientierte sich eine große Anzahl insbesondere werkanalytischer Beiträge weiterhin an dem von Schenker abgesteckten historischen Rahmen. Die besondere Stellung analytischer Werkstudien in der amerikanischen Musiktheorie mag – aus europäischer Sicht – zunächst befremden. Verständlich wird sie, führt man sich die gänzlich anders gelagerten Rahmenbedingungen vor Augen, unter denen sich in Amerika eine »music theory« akademischer Prägung entwickelte. blieb der Theorie, und mit ihr der Analyse, im Fächerkanon der europäischen Musikwissenschaft ein wissenschaftlicher Status versagt, so konnte sie sich umgekehrt in Amerika unter dem vorherrschenden Wissenschaftsideal der 1950er und 1960er Jahre als eigenständige Disziplin behaupten. Schenkers werkanalytische Tradition, die sich neben seinen Monographien und Erläuterungsausgaben in den zahllosen Analysen des Periodikums *Der Tonwille* und der drei Jahrbücher *Das Meisterwerk in der Musik* niederschlug, konnte unter diesen Umständen ungehindert ihre Fortsetzung finden.

Mit zunehmender Akzeptanz und Verbreitung differenzierten sich die Arbeitsfelder der amerikanischen Schenker-Forschung.¹⁹ Neben Fragen der Methodologie und päd-

16 Siehe neben Salzer 1952 auch Katz 1945. – Bezeichnenderweise wurden ähnliche Gedanken auch in den nur vereinzelt Ansätzen der deutschsprachigen Rezeption aufgeworfen: Hellmut Federhofer – bedeutender Vertreter der Theorien Schenkers im deutschsprachigen Raum – verwies im besonderen darauf, daß die »Reduktionstechnik« zur Aufdeckung der musikalischen »Verlaufs-gestalt« nicht allein in den von Schenker gezogenen historischen Grenzen anwendbar sei – siehe »Reduktionstechnik und Gestaltanalyse«, in: Federhofer 1950, 1–5.

17 Vgl. etwa Forte 1987. Die Tatsache, daß die Schichtenlehre Einzug in die Lehrpläne der »Undergraduate«-Ausbildung hielt, gab nachhaltige Impulse für einen pädagogischen Diskurs.

18 Forte 1973. – Vgl. auch Scheideler 2005.

19 Die schrittweise aktualisierten Bibliographien von David Beach dokumentieren umfassend diesen Prozeß (Beach 1969, 1979, 1985, 1989). Vgl. des weiteren Berry 2004.

agogischen Vermittlung²⁰ wandte man sich nun auch den spezielleren Aspekten der Theorie und ihrer geistesgeschichtlichen Entwicklung zu: Die Evolution des Ursatzmodells in den Schriften Schenker (Pastille 1990a), ihre ideengeschichtliche Verwurzelung in der Goetheschen Morphologie (Pastille 1990b) und die wiederholt von Schenker bemühte Metaphorik des ›Organischen‹²¹ bildeten den Ausgangspunkt umfassender Forschungen. Weiterhin rückten all jene Bereiche in das Blickfeld, die Schenker in seinem theoretischen Œuvre nur skizzenhaft hinterließ.²²

So erwiesen sich Schenkers knappe Ausführungen zur Rhythmik und Metrik in *Der Freie Satz* als tragfähiges Fundament, das Carl Schachter in seiner Trilogie »Rhythm and Linear Analysis«²³ und William Rothstein in seiner Dissertation »Rhythm and the Theory of Structural Levels«²⁴ zu einer konsistenten Theorie ausbauten. Bereits in den 1950er Jahren hatte Allen Forte die Entwicklung einer rhythmischen Theorie der tonalen Musik als eine der dringlichsten Fragestellungen der Musiktheorie ausgerufen.²⁵

Weiterhin versuchte man, Schenkers versprengte Äußerungen zur Motivik zu einem schlüssigen Bild zusammenzufügen. Charles Burkharts richtungsweisende Studie »Schenker's ›Motivic Parallelisms‹«²⁶ legte den Grundstein für die Ausarbeitung einer Motivtheorie in der Perspektive Schenkers. Bereits der sparsame Gebrauch des Terminus ›Motiv‹ in Schenkers eigenen Analysen ließ auf die Bedenken schließen, die er den landläufigen Motivauffassungen seiner Zeit entgegenbrachte. Sein Interesse galt weniger dem Motivgeflecht der musikalischen Oberfläche als den ›verborgenen Wiederholungen‹, die sich insbesondere auch zwischen hierarchisch differenten Schichten einstellen konnten.²⁷ Erste Prolongationen des ›Ursatzes‹, auf die Allen Cadwallader (1988) seinen Blick richtete, wirken somit nicht allein in die schichtweise organisierte tonale Struktur des einzelnen Werkes hinein, sondern können zugleich als Motive erster Ordnung maßgeblich die motivischen Entfaltungen hierarchisch niedrigerer Schichten beeinflussen. Die Einsicht, daß Motivik in der tonalen Musik in vergleichbarer Weise hierarchisch strukturiert sein kann wie Tonalität, lenkte das analytische Interesse auf eine weitere Tiefendimension des tonalen Satzes und deckte ein von den flachen Bezügen der musikalischen Oberfläche zu unterscheidendes Beziehungsnetz auf.

Ein drittes Forschungsfeld betraf Schenkers Ausarbeitungen zur Form.²⁸ Wurde in traditionellen Zugängen Form primär als Segmentierung der musikalischen Oberfläche

20 Die Tatsache, daß die Schichtenlehre Einzug in die Lehrpläne der ›Undergraduate‹-Ausbildung hielt, gab nachhaltige Impulse für einen pädagogischen Diskurs.

21 Solie 1980 und Kassler 1983.

22 Vgl. Schwab-Felisch 2005, 354–66.

23 Schachter 1976, 1980, 1987.

24 Rothstein 1981, vgl. auch Rothstein 1990b. Als Weiterführung dieser Studien vgl. Rothstein 1989.

25 Vgl. Forte 1959, 20f.

26 Burkhart 1978. Vgl. auch Rothgeb 1983.

27 Motive höherer Ordnung sind einer tieferen Schicht zugehörig und entziehen sich allein schon dadurch weitgehend einem tradierten Motivbegriff, da sie zumeist auf einfachsten Tonkonstellationen beruhen und rhythmisch unkonturiert bleiben.

28 Siehe das letzte Kapitel in Schenker 1935.

verstanden, so entwickelte Schenker – vom musikalischen ›Hintergrund‹ geleitet – ein abweichendes Verständnis, in dem Form als Resultat der über die Schichten hinweg zunehmend komplexeren Ausdifferenzierung des ›Ursatzes‹ begriffen wurde. Der unterschiedliche Blickwinkel beider Perspektiven offenbarte sich mitunter im oftmals spannungsvollen Verhältnis von äußerer und innerer Form, d. h. von oberflächlicher Tektonik und ihr unterliegender tonaler Struktur im Sinne Schenkers.²⁹ Einen wichtigen Schritt hin zur Entwicklung einer Formtheorie in den Bahnen Schenkers unternahm Allen Cadwallader (1990), indem er die strukturkonstituierenden Merkmale einer einzelnen Schicht von Merkmalen des ›Designs‹ der ihr nachfolgenden unterschied. Mag beispielsweise eine Nebennote in einer tieferen Schicht zunächst als individuelle Ausgestaltung eines Gerüsttones und damit als Merkmal des ›Designs‹ erscheinen, so kann sie sich in einer späteren Schicht zu einer formkonstituierenden Komponente wandeln, indem sie sich im weiteren Verlauf der Auskomponierung etwa zu einem tonartlich kontrastierenden Teil der äußeren Gesamtform auswächst. In dieser Sichtweise konstituiert letztlich jede einzelne Schicht ihre eigene Form.

Angesichts der seit den 1980er Jahren immens angewachsenen Zahl an Publikationen, die sich der Theorie Schenkers widmen, können die vorhergehenden Anmerkungen nur als Schlaglichter auf einzelne Aspekte und Themenfelder angesehen werden. Der Überblick wird dadurch zusätzlich erschwert, daß Ideen Schenkers im Zuge des für die jüngere Rezeption charakteristischen Öffnungsprozesses verstärkt auch in interdisziplinär gelagerte Diskussionen eingebracht wurden. In der Folge wurden neue Arbeitsfelder erschlossen, die oft nur noch partiell jene Gebiete berührten, die Schenker in den Mittelpunkt seines Schaffens rückte: Analyse der Meisterwerke, Quellenstudium und Interpretation. So konnte die Schenker-Analyse unter dem Einfluß ›formalistischer‹ Tendenzen³⁰ – als deren folgenreichste Entwicklung darf die ›Generative Theory of Tonal Music‹ des Komponisten Fred Lerdahl und des Linguisten Ray Jackendoff angesehen werden – bis hin zu automatisierten Verfahren der computergestützten Analyse vordringen. Ihr Gegengewicht fanden diese Entwicklungen in einer poststrukturalistisch geprägten Kritik, die ihr Wort nicht allein gegen Schenker erhob, sondern allgemein gegen eine primär an der Strukturanalyse interessierte Theoriebildung.

Literatur

- Babbitt, Milton (1952), Rezension von Felix Salzer: *Structural Hearing*, *Journal of the American Musicological Society* 5, 260–65.
- Beach, David (1969), »A Schenker Bibliography«, *Journal of Music Theory* 13, 2–37.
- (1979), »A Schenker Bibliography: 1969–1979«, *Journal of Music Theory* 23, 275–86.
- (1985), »The Current State of Schenkerian Research«, *Acta Musicologica* 57, 275–307.

29 Die Begriffe »outer« und »inner form« prägte Felix Salzer (1952, 223f.).

30 Vgl. Schwab-Felisch 2005, 372.

- (1989), »Schenkerian Theory«, *Music Theory Spectrum* 11, 3–14.
- Berry, David Carson (2004), *A Topical Guide to Schenkerian Literature*, Hillsdale: Pendragon Press.
- Burkhart, Charles (1978), »Schenker's ›Motivic Parallelisms‹«, *Journal of Music Theory* 22, 145–75.
- Cadwallader, Allen (1988), »Prolegomena to a General Description of Motivic Relationships in Tonal Music«, *Intégral* 2, 1–35.
- (1990), »Form and Tonal Process. The Design of Different Structural Levels«, in: *Trends in Schenkerian Research*, hg. von Allen Cadwallader, New York: Schirmer, 1–21.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Hans Schneider.
- Federhofer, Hellmut (1950), *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Forte, Allen (1959), »Schenker's Conception of Musical Structure«, *Journal of Music Theory* 3, 1–30.
- (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven und London: Yale University Press.
- (1987), »Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century«, *19th-Century Music* 10, 209–28.
- / Steven E. Gilbert (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York und London: W. W. Norton.
- Grünzweig, Werner (1993), »Vom ›Schenkerismus‹ zum ›Dahlhaus-Projekt‹«, *Österreichische Musikzeitschrift* 48, 161–70.
- Kassler, Jamie Croy (1983), »Heinrich Schenker's Epistemology and Philosophy of Music. An Essay on the Relations between Evolutionary Theory and Music Theory«, in: *The Wider Domain of Evolutionary Thought*, hg. von David Oldroyd und Ian Langham, Dordrecht: D. Reidel, 221–60.
- Katz, Adele (1945), *Challenge to Musical Tradition. A New Concept of Tonality*, New York: Alfred A. Knopf.
- Kurth, Ulrich (1985), »Die Auswirkungen der Lehre Heinrich Schenkers und seiner Schüler in den USA«, Schlußbericht des Projektes der Deutschen Forschungsgemeinschaft Exilforschung. Wiener Schulen in den USA, Kiel (masch.).
- Mann, Michael (1949), »Schenker's Contribution to Music Theory«, *The Music Review* 10, 3–26.
- Pastille, William (1990a), »The Development of the Ursatz in Schenker's Published Works«, in: *Trends in Schenkerian Research*, hg. von Allen Cadwallader, New York: Schirmer, 71–85.

- (1990b), »Music and Morphology. Goethe's Influence on Schenker's Thought«, in: *Schenker Studies*, hg. von Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press, 29–44.
- Rothgeb, John (1983), »Thematic Content. A Schenkerian View«, in: *Aspects of Schenkerian Theory*, hg. von David Beach, New Haven und London: Yale University Press, 39–60.
- Rothstein, William (1981), »Rhythm and the Theory of Structural Levels«, diss., Yale University.
- (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York: Schirmer.
- (1990a), »The Americanization of Heinrich Schenker«, in: *Schenker Studies*, hg. von Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press, 193–203.
- (1990b), »Rhythmic Displacement and Rhythmic Normalization«, in: *Trends in Schenkerian Research*, hg. von Allen Cadwallader, New York: Schirmer, 87–113.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Charles Boni. Dt. als *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, Wilhelms-haven: Heinrichshofen 1977.
- Schachter, Carl (1976), »Rhythm and Linear Analysis. A Preliminary Study«, *The Music Forum* 4, 281–334.
- (1980), »Rhythm and Linear Analysis. Durational Reduction«, *The Music Forum* 5, 197–232.
- (1987), »Rhythm and Linear Analysis. Aspects of Meter«, *The Music Forum* 6, 1–59.
- Scheideler, Ullrich (2005), »Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes Pitch-Class-Set-System«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Band 2: Musiktheorie, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 391–408.
- Schenker, Heinrich (1935), *Neue musikalische Theorien und Phantasien. 3. Der Freie Satz*, Wien: Universal Edition.
- (1979), *Free Composition*, hg. und übersetzt von Ernst Oster, New York: Longman.
- Solie, Ruth (1980), »The Living Work: Organicism and Musical Analysis«, *19th-Century Music* 4, 147–56.
- Schwab-Felisch, Oliver (2005), »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Band 2: Musiktheorie, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 337–76.

Satztechnische Topoi

Hartmut Fladt

Gegenstand meiner Ausführungen sind Klangfortschreitungs-Modelle, deren substantielle Bedeutung für die Kompositionsgeschichte bisher entweder zu wenig erkannt oder zu sehr vernachlässigt wurde. Sie bezeichnen, quer durch die Musikgeschichte und in fast allen Gattungen und Stilen, eine unauflösbare Einheit von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien, denen immer auch zugleich geschichtlich gewachsene Semantik anhaftet – daher, bei aller Problematik, die Bevorzugung des Topos-Begriffs.¹ Daß bestimmte Modelle in bestimmten Gattungen, an bestimmten formal-dramaturgischen Positionen oder in Kontexten genau definierbarer Semantik immer wieder – kaum modifiziert oder individualisiert – von den Komponierenden abgerufen werden, ist wesentlicher Bestandteil ihres Topos-Charakters und begründet auch grundlegende musikalische Verknüpfungsweisen. ›Modell‹ ist primär Struktur, ›Topos‹ die Einheit von Struktur und geschichtlich definierter Bedeutung / Funktion.

Alle Topoi / Modelle sind dicht untereinander vernetzt. Jeder einzelne Topos hat zahlreiche Erscheinungsformen: von gedrängtester Knappheit bis hin zum Strukturgerüst für expansive Entfaltungen. Die Topoi sind nur ein Teilmoment von umfassender musikalischer Zusammenhangsbildung, das aber für die kontinuierliche Herausbildung dessen, was mit einer vernünftigen Metapher ›Musiksprache‹ genannt wurde und wird, sehr wesentlich war. An der Vielzahl der Topoi sei umrissen, wie die Einheit von systematischen, historischen und kritisch-hermeneutischen Aspekten in der Musiktheorie gedacht und fruchtbar gemacht werden kann. Die musikwissenschaftlich fundierte ›Berliner Musiktheorie‹, schon lange nicht mehr nur in Berlin angesiedelt, beruft sich dabei primär auf Carl Dahlhaus (viele ihrer Vertreter, darunter der Autor, haben bei ihm promoviert, bzw. sie wurden zu ›Enkelschülern‹), entwickelt aber – das kritische Selbstverständnis verlangt das – Erkenntnisse und Methoden weiter und korrigiert sie da, wo es notwendig ist.

Basis der Argumentationen ist die Skepsis gegenüber der schlechten Abstraktion von ›großen‹ musiktheoretischen Systemen, die sich auf eine ›Natur der Sache‹ berufen und dabei häufig ideologisch werden. Die schein-objektive Anwendung musiktheoretischer Kategorien aus Geschichte und Gegenwart tendiert zur Intentionalität des Konstruierens ihres jeweiligen Gegenstandes. Methoden haben sich als heuristische am Gegenstand

1 Zur Anwendung des ›Topos‹-Begriffs, der bisher primär in Kontexten von Literaturwissenschaften und Romanistik, sehr viel seltener in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen auftauchte, auf musikalische Sachverhalte vgl. besonders Jeßulat 2001. Auch bei Carl Dahlhaus wird der Topos-Begriff für satztechnische Sachverhalte verwendet, vgl. Dahlhaus 1968.

zu bewähren, und wenn sie ihm nicht genügen, muß auf sie verzichtet werden, nicht auf ihren Gegenstand. Begriffe und begrifflich-kategoriales Denken aber sind – weil in ihnen und durch sie auch musikalisch gedacht wurde und wird – Teil der geschichtlich gewordenen Substanz der Werke. Die Bedingungen der Möglichkeit ihres Entstehens prägen diese Substanz. Jedes musikalische Phänomen in der hier zur Debatte stehenden Musikkultur ist notwendig gekoppelt an Begrifflichkeiten – und zwar an solche, die sogar dann, wenn sie nur musikspezifisch scheinen, immer zugleich die musikalische Immanenz überschreiten. In jeder musikalischen Figur, in jeder Klangfolge ist Geschichte gespeichert, und damit auch die begrifflich vermittelte Bedeutung, derer sich die Komponierenden bedienen und die sie individualisierten.

In der folgenden – immer ergänzbaren – Modell- / Topos-Systematik sind wesentliche Momente des Geschichtsverlaufs abgebildet: von den Intervallprogressions-Regeln zur ausgeprägten Contrapunctus-Lehre und den in der harmonischen Tonalität aufgehobenen Stimmführungs-Prinzipien und schließlich zu neuen Denkweisen im 20. Jahrhundert. Die Systematik geht von den konkreten Topoi / Modellen aus und versucht, über ihre historischen und systematischen Fundierungen hinaus auch die oft überraschenden Momente ihres Fortlebens über Jahrhunderte zu artikulieren. Exemplarisch sei das an den Parallelismen, darunter am ›Folia-Topos‹, wenigstens andeutungsweise entfaltet. Eine ausführliche Version dieses Beitrags über satztechnische Topoi erscheint 2006.

Tabellarische Zusammenstellung:

Ia. Parallelführungs- und Parallelismus-Modelle / -Topoi

1. Terzen- und Sexten- und Dezimen-Fortschreitungen
2. Dur-Moll-Parallelismen
3. Moll-Dur-Parallelismen
4. Parallelismen mit chiastisch vertauschten Gliedern
5. Dur-Dur-Parallelismen und Moll-Moll-Parallelismen (vgl. IV.).

Ib. Syncopatio-Ketten als Varianten der Parallelismen

1. 2/3- bzw. 7/6-Ketten abwärts, mit Prolongierungs-Varianten
2. 2/3- bzw. 7/6-Ketten aufwärts.

II. Skalen-Modelle / Topoi. Es sind dies primär Baß-Modelle, die aber auch als abgeleitete Ober- oder Mittelstimmen-Phänomene in Erscheinung treten können (vgl. I., III. und IV.).

1. Regola dell'ottava
2. Tetrachord-Modelle
3. Fauxbourdon-Sätze, diatonisch, chromatisiert und real (Mixturen identischer Klangtypen)
4. Andere Mixtur-Typen, tonale bzw. modale und reale
5. Die 5–6-Consecutive / 5–6-Synkope (seltener 6–5-Synkope), aufwärts wie abwärts, diatonisch wie chromatisiert (vgl. II.3)

6. Lamento-Bässe:
 - a. diatonisch
 - b. chromatisiert (vgl. auch II.3, II.5 und II.7; III.1b, III.4 etc.)
7. Passus-duriusculus-Modelle
8. ›Teufelsmühle‹
9. Chromatische Spiegelbewegungen.

III. Fundamentschritt-Modelle / -Topoi

1. Quintfallsequenzen, diatonische wie die Diatonik transzendierende Modelle
2. Quintfälle, mit anderen Intervallen kombiniert
3. Quintstiege
4. Quintstiege, mit anderen Intervallen kombiniert
5. Terzfälle und –stiege:
 - a. diatonisch / diatonisch-chromatisch
 - b. Klein- und Großterzzirkel
6. Pendelharmonik
7. Bewegungen über Orgelpunkten.

IV. Modelle / Topoi symmetrischer Oktavteilung

1. Ganzton-Zirkel:
 - a. bei chromatischer Baßbewegung
 - b. bei realen Quintfallsequenzen
 - c. mit ›B-A-C-H‹-Folgen im Baß
 - d. reale Sequenz der phrygischen Klausel etc.
2. Kleinterz-Zirkel:
 - a. Moll-Moll-Parallelismen (vgl. I.5)
 - b. ›Teufelsmühle‹ (vgl. II.8)
 - c. über Ganzton-Halbtton-Skalen im Baß-, auf- wie abwärts
3. Großterz-Zirkel:
 - a. Dur-Dur-Parallelismen (vgl. I.5)
 - b. terzversetzte Quintstiege (vgl. III.4)
 - c. Ganztonskalen im Baß.

Alle diese Modelle werden im 20. Jahrhundert durch chromatische bzw. polymodale Modi neu definiert.

V. Eröffnungs-Topoi

1. Exordiale ›Minimalkadenz‹ (primär kontrapunktisch, aus der Sekundsyncopatio abgeleitet)
2. Orgelpunkt-Modelle
3. Pendel-Harmonik
4. Chiastische Modelle
5. Anapher-Modelle
6. Trugschlüssige Wendungen
7. Stehende Harmonik, Flächenbildung

8. Diatonische und chromatische Tonleitermodelle (vgl. auch II.)
9. Nicht-tonikale Beginne.

VI. Modelle / Topoi des Schließens

1. Einschnitte
2. Kommata verschiedener Gewichtung
3. Parenthesen
4. Appositionen
5. Semikola
6. Kola
7. Punkte
8. Ausrufezeichen
9. Fragezeichen
- 10 ›Fuggite‹-Kadenzen.

Zu I.a.: Grundlage für die Terzen-, Sexten- und Dezimen-Parallelismen ist die Improvisations-Anleitung des ›gymel‹ (lat. ›gemelli‹; also ›Zwillingsgesang‹) mit zusätzlicher dritter Stimme; vgl. Traktate des 15. Jhdts., besonders bei Guilielmus Monachus.² Daraus resultierend Faburden und Fauxbourdon; Dezimen-Außenstimmen-Sätze, von Ockeghem³ bis hin zu Mixturen des modalen Jazz. Aus Terzen- und Sexten-Parallelführungen abgeleitet: ›Dur-Moll-Parallelismen‹ mit abwärts geführten Terzen oder Sexten (obwohl sehr einengend, hat sich der Begriff seit den *Untersuchungen* von Dahlhaus⁴ etabliert; Dahlhaus beschreibt diesen Topos primär als einen zweigliedrigen, rhetorisch fundierten ›Parallelismus membrorum‹ und vernachlässigt die intervallische Parallelführung). Gymel-charakteristische Baßbewegung Quartfall-Sekundstieg; ›Moll-Dur-Parallelismen‹ (Quartstieg-Sekundfall im Baß bei Aufwärtsführung der Parallelen).

In der Vierstimmigkeit wird der Tenor-Diskant-Gerüstsatz beibehalten (er wird jetzt ausschließlich in Sexten geführt, die an den entsprechenden formalen Punkten zur Oktave klausulieren): Die in Lexika bis heute übliche Klassifizierung als ›Baß-Modelle‹ ist demnach historisch falsch. Parallelismen sind zweigliedrige, bisweilen mehrgliedrige Sequenzmodelle. Sie finden sich bei Dufay, Josquin oder Tanzliedern des 15./16. Jahrhunderts (Romanesca, La Folia, Passamezzo antico), J. S. Bach⁵, in der Wiener Klassik,

- 2 Guilielmus Monachus 1965. Vgl. dazu besonders Sachs 1984. Sachs beschreibt auch die Vorläufer in den Hexachord- / Skalen-Modellen der Improvisationspraxis der Gradus- und der Sight-Lehre. Vgl. ebenfalls Kaiser 1998; bes. Band 2.
- 3 Dezimenfortschreitungen können, so im dreistimmigen Requiem-Introitus, noch so nahe an der Improvisationspraxis sein, daß partiell zwischen den Oberstimmen sogar die charakteristischen Quintparallelen entstehen.
- 4 Dahlhaus 1968, 92ff.
- 5 Die im Bach-Umfeld zu Lehrzwecken entstandenen *Kleinen Präludien und Fughetten* sind eine Fundgrube für Topoi / Modelle. Wie Bach selbst Modelle unterrichtet hat, zeigt die Mitschrift von Johann Peter Kellner, in: Spitta 1880, Anhang; hier besonders wichtig die »Grundsätze zum En-quatre-Spielen« (942ff.), wo neben den Möglichkeiten der »5.6.Consecutive« auch Fauxbourdon-Varianten (»6.Consecutive, 7.6.Consecutive«) und zahlreiche Consecutiven als Varianten von Quintfallsequenzen aufgeführt sind. Während hier durchaus noch ein ›Grundkurs-Niveau‹ ausgeprägt

sehr häufig bei Wagner, Bruckner, Brahms, Bartók und noch in Berios Folk Songs. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts emanzipiert sich der Baß allmählich von seiner Funktion als nichtsubstanzialer Klangzusatz. Daß Topoi wie der »Passamezzo moderno« oder der »Ruggiero-Baß« bereits als explizite Baßmodelle gemeint sind, wird drastisch dadurch verdeutlicht, daß es keine Anbindung mehr an einen Sext-Oktav-Gerüstszatz zwischen Tenor und Diskant gibt. Der »Parallelismus membrorum« wird im 17. Jahrhundert zum Verknüpfungsprinzip harmonischer Stufen, ja harmonischer Funktionen, und auch die Parallelführung imperfekter Konsonanzen ist nur noch eine Möglichkeit unter vielen.

Zu »La Folia«⁶: Satztechnische Basis sind Sextenparallelen des Tenor-Diskant-Gerüstszatzes; die »Besessenheit« prägt ein doppeltes obsessives In-sich-Kreisen aus: bei den Parallelismus-membrorum-Phänomenen in der Klangfolge (z. B. d-A-d-C-F-C-d-A) und melodisch im engsten Ambitus der quarta deficiens.⁷ In der Frühzeit hat die Folia häufig Sarabanden- oder Pavanencharakteristika; so zitiert und verfremdet George Crumb – um einen Bogen über 500 Jahre Musikgeschichte zu spannen – in seinen *Black Angels* for Electric String Quartet von 1970 eine Folia als *Sarabanda de la Muerte Oscura* aus dem 15. Jhd., die aber noch Klangfortschreitungen der »ars subtilior« aufweist – die charakteristische Baßformel ist nur rudimentär vorhanden. Corelli etabliert mit seinen Folia-Variationen den in seiner Zeit schon zur Modeerscheinung gewordenen Topos, Vorbild für viele spätere Kompositionen. Beethoven ruft im langsamen Satz der siebten Symphonie Folia-Elemente in der Erscheinungsform einer Pavane (als Todes-Schreit-Tanz) in Erinnerung, und im langsamen Satz der fünften Symphonie taucht der Hauptgedanke, der zu Beginn als vollständige Quintfallsequenz erscheint, recht überraschend von T. 166–174 als vollausgeprägte »Folia« auf – im abgründigen as-Moll. Schuberts Heine-Vertonung *Der Doppelgänger* setzt den Folia-Topos (der zu Beginn gleichzeitig Zitat der cis-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, Bd. 1 ist) als ein radikal individualisiertes Zeichen der Obsession, einer Bewußtseinspaltung des Lyrischen Ich ein. Brahms (erstes Sextett, Variationssatz) komponiert die historische Tiefendimension des Topos in der Tradition der Erhabenheits-Ästhetik aus, während Liszt in seiner *Rhapsodie Espagnole* (*Les Folies d'Espagne*) mit dann eher pittoresken historisierenden Tendenzen operiert.

Die historisch fundierte Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen satztechnische Topoi möglich sind, ist eine zwar notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung für ein umfassendes Verstehen von musikalischen Sachverhalten. Selbstverständlich bieten später entstandene Theorien die Chance der Entfaltung von systematisierterem Grundlagen-Wissen, von neuen Erkenntnissen durch Kontextualisierungen, auch durch neue historische Erkenntnisse; problematisch dabei aber ist die Tendenz, schlichte Metho-

ist, wird bei C.Ph.E. Bach 1753 und 1762, Reprint 1994 die gesamte Spannbreite bis hin zu – auch kontrapunktisch – hochkomplexen Fortschreitungen vorgeführt. Zur Fundierung zahlreicher Topoi in Charakteristika der Temperamenten- und Affektenlehre vgl. Dammann ²1984.

6 Das Folia-Modell ist bis in die unmittelbare Gegenwart (z. B. Pop- und Filmmusik, so *The Conquest of Paradise*) offensichtlich so beliebt, daß eine Website existiert, die von Kennern und Liebhabern permanent ergänzt und erweitert wird: Paul Gabler: *La Folia, a musical cathedral*, <http://members.chello.nl/folia/>.

7 Vgl. Johann Mattheson 1739, Reprint 1987, 230.

den zur Ideologie zu verabsolutieren, die Tendenz, eine ›Natur der Sache‹ apodiktisch zu verkünden – was die ›nomothetischen‹ Systeme Riemanns und Schenkers ebenso betrifft wie etwa Hindemiths Unterweisung im Tonsatz oder Lendvais Versuch (1972), Bartóks Kompositionsprinzipien und die daraus resultierenden satztechnischen Topoi auf Fibonacci-Proportionen und das symmetrische ›Achsensystem‹ zu reduzieren. Zahlreiche amerikanische, aber auch englische Musikforscher erliegen der Versuchung, in Igor Stravinskij's Werken nur noch oktagonische Relationen zu finden, und dieser Systemwahn wird gern auch auf Bartók ausgedehnt. Daß und wie eine Verknüpfung der Stimmführungsanalyse in der Schenker-Nachfolge mit den strukturprägenden satztechnischen Modellen aus der Musikgeschichte möglich ist, wird etwa in Martin Eybls Dissertation (1995) gezeigt. Mein Anliegen im vorliegenden Beitrag war es, auf der Basis des Topos-Begriffs satztechnische Sachverhalte aus ihrem schlecht abstrakten Status zu lösen und – auf der Grundlage historischer Argumentation – eine reichere Systematik zu entfalten, in die auch die Aspekte des Semantischen integriert sind und in der den bewahrenswerten Erkenntnissen der großen Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts auf entideologisierte Weise Rechnung getragen wird. Heinrich Poos⁸ verdanke ich zahlreiche Erkenntnisse und Anregungen, die Verflochtenheit von musikalischer Topologie, Ikonographie und Symbolik betreffend. Verwiesen sei abschließend noch auf zwei theoretisch-praktische Konvolute, die bei der Entfaltung dieser Systematik von großer Wichtigkeit waren:

1. In den Attwood-Studien (Hertzmann / Oldman 1965) offenbart W. A. Mozart als Theorie- und Kompositionslehrer eine erstaunliche, fast erschreckende Vielfalt, Weite und Tiefe des Wissens⁹, der künstlerischen und didaktischen Phantasie und der methodischen Pointierung. Bisherige Arbeiten über diese Studien konzentrieren sich in der Regel auf die Studien im ›freien Satz‹, erwähnen die Kontrapunktstudien eher am Rande und verschweigen die basso-fundamentale-Übungen ganz.¹⁰ Die Übungen zum Generalbaß werden zumeist als mechanischer Teil des Konvoluts vernachlässigt. Hier möchte ich neu ansetzen: In den Generalbaß-Übungen versteckt sind eine implizite Harmonielehre und eine implizite Modulationslehre, und, im Kontext dieses Beitrags besonders wichtig, eine Fülle der satztechnischen Topoi, von denen hier die Rede war. Sie werden nicht benannt, und wir wissen nicht, ob im Unterricht die Begriffe Riepels, Rameaus, Matthesons benutzt wurden (bei einem englischen Schüler, der zuvor in Italien studierte, recht unwahrscheinlich); wohl eher wurden die Generalbaß-Fortschreitungs-Modelle als Fundament- und Ziffern-›Consecutiven‹ vorgestellt. Bei der Dechiffrierung dieser Sachverhalte ist noch erheblicher Forschungsbedarf zu konstatieren.

2. Nicht die ›großen‹ Werke Simon Sechters zur Kompositionslehre und zur Harmonielehre, die bisher ausschließlich Gegenstand des Forschungsinteresses waren, sondern seine Generalbaß-Schule (o.J.) soll an dieser Stelle erwähnt sein. Hier wird, mit nüchterner Konsequenzlogik, systematisch eine ungeheure Fülle von satztechnischen Modellen aufgeführt, die (da alle Kontextualisierungen ausgeblendet sind) eher im Vorfeld zum

8 Genannt sei hier, stellvertretend für viele andere Publikationen: Poos 1995.

9 Mozarts theoretische Kenntnisse reichen bis mindestens zu Zarlino zurück.

10 Letzteres ist vor allem in Untersuchungen von Schenkerianern der Fall. – Vgl. Leigh 2001; Grandjean 2006.

Topos-Begriff angesiedelt sind. Aber: Sie alle haben, geschichtlich rückwärts gewandt, das Potential der Topoi in sich, und, was ich besonders bemerkenswert finde, sie sind auch ein direkter Schlüssel für fast alle – dann individualisierten – Modelle bei Anton Bruckner.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753 und 1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint Kassel: Bärenreiter 1994.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel: Bärenreiter.
- Dammann, Rolf (1967), *Der Musikbegriff im Deutschen Barock*, Köln: Arno Volk. ²Laaber: Laaber 1984.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing: Schneider.
- Gabler, Paul, *La Folia, a Musical Cathedral*, <http://members.chello.nl/fofia/>.
- Grandjean, Wolfgang (2006), *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre*, Hildesheim: Olms.
- Hertzmann, Erich / Cecil B. Oldman (Hg.) (1965), *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, Neue Mozart-Ausgabe, Serie X, Band 30/1. Kassel: Bärenreiter.
- Jeßulat, Ariane (2001), *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik Studien 21), Sinzig: Studio.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse*. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Leigh, John (2001), »Die Funktionstheorie und Mozart. Versuch einer Annäherung«, *Musiktheorie* 16/4, 333–340.
- Lendvai, Ernő (1972), »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, in: *Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hg. von Bence Szabolcsi, München und Kassel: dtv / Bärenreiter.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter 1987.
- Monachus, Guilielmus (1965), *De preceptis artis musicae*, CS 11, hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology, 15–59.
- Poos, Heinrich (1995), *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk* (Musik-Konzepte 87), München: Edition Text und Kritik.
- Sachs, Klaus Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Geschichte der Musiktheorie 5), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sechter, Simon (o.J.), *Praktische Generalbaß-Schule op. 49*, Wien: Czerny-Witzendorf.

Seidel, Elmar (1981), »Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik«, in: *Referate des 2. europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, hg. von Serge Gut. München und Salzburg: Katzbichler, 172–206.

Spitta, Philipp (1880), *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Anhang, Leipzig.

Zur Gehörbildung in Deutschland

Ulrich Kaiser

Im Universitäts- und Hochschulalltag Deutschlands haben die Bemühungen um eine Verbesserung des Hörvermögens eine primär propädeutische oder künstlerisch-praktische Ausrichtung (Förderung auditorischer und höranalytischer Fähigkeiten, Musikediktat, Fehler- und Intonationshören, Literaturkenntnisse, Interpretationsvergleich etc.). Abweichend davon ist die Ausbildung im Diplomstudiengang Hörerziehung an Musikhochschulen zu nennen, die der Qualifizierung zukünftiger Gehörbildungslehrerinnen und -lehrer dient. In diesem Studiengang ergänzen sich künstlerisch-praktische und wissenschaftliche Anteile (Diplomarbeit, Geschichte der Gehörbildung, kritische Methodenreflexion, lernpsychologische Grundlagen etc.), werden wechselseitig aufeinander bezogen und in ein konstruktives Verhältnis gesetzt.

Auf die Notwendigkeit der speziellen Übung des Gehörs¹ und eines besonderen Trainings im Aufschreiben von Musik² wurde im deutschsprachigen Schrifttum bereits im 18. Jahrhundert hingewiesen. Gehörbildung blieb jedoch noch für längere Zeit in den Instrumentalunterricht integriert bzw. war eine Sache des musikalischen Elementar- und Singunterrichts für Anfänger.

Die zunehmende Trennung von Hörerziehung und Instrumentalausbildung an den privaten bzw. kommunalen Musikausbildungsstätten (Musikschulen, Konservatorien) spiegelt sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den zahlreichen deutschsprachigen Publikationen zum Musikediktat nach französischem Vorbild. Ein prominenter Verfechter des Musikediktats in dieser Zeit war Hugo Riemann, der sogar von den Schulbehörden forderte, sie sollten »dem Musikediktat die Beachtung schenken, welche es verdient, und es in die Lehrpläne der Schulen« aufnehmen.³ Trotz in den letzten Jahren verschiedentlich geäußerter Kritik⁴ gehört das Musikediktat bis auf den heutigen Tag zum methodischen Repertoire des Gehörbildungsunterrichts an den Musikhochschulen.

Gehörbildung an den Schulen war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts untrennbar mit dem Schulgesang⁵ verbunden. Musikediktate – sie werden bereits 1810 in der

1 Sulzer 1771/1774.

2 Mattheson 1739, 56f.

3 Riemann, 1889, 4.

4 Vgl. Matz 1999, 330 und Kaiser 1998, XVI f.

5 »Die Domäne des Gesangsunterrichts ist zunächst die Gehörbildung; er lehrt hören, und das ist erstes Ziel, das Ohr muß die Töne auffassen und unterscheiden lernen nach Höhe, Dauer und Stärke, also in tonischer, rhythmischer und dynamischer Beziehung. Aus dieser Vorstellung heraus muß der

Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen von Martin Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli für den Elementarschulbereich⁶ erwähnt – blieben dagegen Nebensache, denn der Schwerpunkt musischer Erziehung lag auf dem Singen, und die Fachdiskussion kreiste primär um die Frage nach der pädagogisch sinnvollsten Solmisationsmethode. Sowohl der Umfang der Auseinandersetzung als auch die intensiven Bemühungen um eine Vermittlung zwischen relativer (Hundoegger 1898) und absoluter (Eitz 1911) Methode in dieser Zeit zeigen⁷, wie sehr trotz der Reformversuche durch Leo Kestenberg in der Unterrichtspraxis am Schulgesang alten Zuschnitts festgehalten wurde. Bis 1945 spielten Musikhören und Gehörbildung an den allgemeinbildenden Schulen in Deutschland eine untergeordnete Rolle⁸, und auch nach dem 2. Weltkrieg blieben in den Schulen das Singen und das Musische zunächst von herausragender Bedeutung. Nach der fundamentalen Kritik Theodor W. Adornos (vgl. Adorno 1954), die eine grundlegende Reform des Musikunterrichts bewirkte, lassen sich für die Hörerziehung zwei Grundrichtungen erkennen: in der einen wird der Orientierung am Objekt, dem Werkhören (Alt 1968), Hören nach Noten (Venus 1969) und dem musikalischen Kunstwerk (Richter 1979) breiter Raum gegeben, in der anderen dominiert eine Orientierung am Subjekt, die ihren Niederschlag in der auditiven Wahrnehmungserziehung (Hentig 1972) findet, und ganz allgemein für eine differenziertere Wahrnehmung sensibilisieren sowie zur Kritikfähigkeit gegenüber Musik und Gesellschaft verhelfen möchte.

Die Entwicklungen der Hörerziehung im Bereich der Schulmusik blieben nicht ohne Auswirkungen auf die Ausbildung an den Musikhochschulen. Im Vorwort späterer Auflagen der Gehörbildung von Roland Mackamul wird terminologisch greifbar⁹, was einen nachhaltigen Einfluß auf die Organisation des Fachs an den höheren Musikausbildungsinstituten gehabt hat: Die Trennung von Gehörbildung und Höranalyse im Rahmen einer umfassenden Hörerziehung. An vielen Musikhochschulen werden heute Übungen zur Gehörbildung im Grundstudium und Veranstaltungen zur Höranalyse mit

Schüler die Töne reproduzieren, also singen lernen, er muß sie aber auch für das Auge notieren und wiederum die Notation absingen lernen« (Rolle 1913, zit. nach ²1914, 16). – Vgl. auch Gieseler 1986, 175.

- 6 »Die Tonreihe, die das Kind hört, soll ihm so deutlich vorschweben, daß es einen Moment später, allenfalls eine halbe Minute nachher, die Töne nach ihren Verhältnissen noch geistig um sein Ohr klingen hört und die ihnen entsprechenden Noten vor seinem Auge dastehen sieht, gleich als wenn es sie äußerlich an die Tafel geheftet sähe« (Pfeiffer / Nägeli 1810, 120).
- 7 Von der lebhaften Diskussion um die »wahre« Solmisationsmethode zeugen zahlreiche Zeitschriftenartikel, Gutachten sowie (erfolglose) Vermittlungsversuche (z. B. die »Tonwortkonferenz«, 1927). Vgl. hierzu Heise 1994, 279.
- 8 Günther 1967, 160.
- 9 Neben die »Anleitung zur bewußten Aufnahme und Wiedergabe von Klängen, Klangzusammenhängen und Klangaufzeichnungen ist ein neuer Lehrbereich getreten, der sich mit dem komplexen Hören musikalischer Werke und ihren Teilkomponenten (Formverlauf, Struktur, Typ, Klangfarbe, Interpretation) beschäftigt. [...] Als Dachbegriff für beide bietet sich »Hörerziehung« an; für das zuerst genannte ist seit langem die Bezeichnung »Gehörbildung« üblich. [...] Zur Vermeidung weiterer Mißverständnisse sollten aber die neu hinzugekommenen Aufgaben mit ihrer anderen Zielsetzung, aus der sich auch ein anderer methodischer Weg ergibt, nicht dem Begriff »Gehörbildung« zugeordnet werden. Für dieses Gebiet wird der Terminus »Höranalyse« vorgeschlagen« (Mackamul, *Lehrbuch der Gehörbildung*, 8).

Seminarcharakter im Hauptstudium angeboten. Die Anzahl der Teilnehmenden an einer Übung kann dabei je nach Studiengang und Hochschule stark variieren: Sie schwankt unmittelbar vor der Modularisierung des Unterrichts im Rahmen der neu einzuführenden Bachelor- und Masterstudiengänge (Stand Januar 2005) zwischen zwei Personen (Essen) und 30 Personen (Detmold). Die Gruppengröße wiederum hat unmittelbaren Einfluß auf die Methodik des Fachs: Während der Unterricht mit vielen Studierenden in der Regel auf ›drill-and-practise‹-Konzepten basiert, lassen sich in kleineren Gruppen umfangreichere Vor- und Nachspielübungen und im Einzelunterricht sogar ausgedehnte Improvisationen am Instrument¹⁰ realisieren. Versuche, das traditionelle Solfège als Methode der Gehörbildung an den Musikhochschulen zu etablieren, sind nicht sehr erfolgreich gewesen, eine Übertragbarkeit der Methode französischen Zuschnitts auf deutsche Verhältnisse wird von prominenten Fachvertretern sogar bestritten.¹¹

Seit 1945 erschienen zahlreiche kürzere oder auch umfassendere Publikationen zur Gehörbildung.¹² Stoff und Methodik einiger dieser Lehrwerke können als Dokumentation eines bestimmten Unterrichtskonzepts an einer bestimmten Musikhochschule zu einer bestimmten Zeit angesehen werden, andere Publikationen wie zum Beispiel die *Gehörbildung im Selbststudium* von Clemens Kühn (1983) sind als Propädeutik¹³ konzipiert und auf Grund ihrer Kürze mehr Ideensammlung denn systematische Lehrgänge. Großen Einfluß auf die Musikausbildung in Leipzig zur Zeit des geteilten Deutschland hatte Paul Schenk. Monika Quistorp, die bei Paul Schenk studierte, lehrte später in Detmold und prägte den dortigen Gehörbildungsunterricht entscheidend. Doris Geller studierte bei Monika Quistorp und unterrichtet heute in Mannheim. Sie entwickelte das Konzept von Quistorp weiter und veröffentlichte 1997 eine *Praktische Intonationslehre*, die einen ersten Versuch zeigt, das schwierige und nicht unumstrittene Thema Intonation sowie den Umgang mit musikalischen Temperaturen für den Gehörbildungsunterricht aufzuarbeiten. Eine Öffnung gegenüber dieser Thematik ist in den letzten Jahren auch an anderen Musikhochschulen wie zum Beispiel in Frankfurt und München zu beobachten. Roland Mackamul studierte in Stuttgart, wirkte später an dieser Hochschule als Dozent und überformte die dort praktizierte Gehörbildung zu einem methodisch konsequenten Lehrgang. 1969 erschien seine *Gehörbildung* in zwei Bänden, die seither in zahlreichen Auflagen verlegt worden ist und die durch ihre Verbreitung das gleichnamige Unterrichtsfach nicht unerheblich beeinflußt hat. 1977 wurde Mackamul an die Musikhochschule in München berufen, wobei als Besonderheit angemerkt sei, daß er dort 1978 einen Lehrstuhl erhielt und seine Lehrverpflichtung wie zuvor in Stuttgart nur den

10 Vgl. hierzu die Unterrichtskonzeption der »Klangskizze« bei Matz, »Gehörbildung heute«, 333–334.

11 »Zwangsläufig ergab sich also die Frage, ob Solfège ein sinnvoller Weg zum Blattsingenlernen an einer deutschen Musikhochschule ist. Und diese Frage beantworte ich heute mit einem klaren Nein« (Laclau 2004, 371).

12 Grabner 1950, Schenk 1951, Mackamul 1969/70, Quistorp 1970, Kühn 1983, Zilkens 1993, Marinovici 1997, Kaiser 1998, Bendig 1999, Pöhlert 2004.

13 »Doch gilt es, nicht nur den hochschulischen Unterricht zumindest von der lähmenden Fixierung auf elementare Hörübungen wenn nicht zu befreien, so doch zu entlasten« (Kühn 1983, 7).

Unterricht in Hörerziehung und nicht den der Musiktheorie umfaßte.¹⁴ Seit 1990 unterrichtet Kay Westermann an dieser Hochschule als Professor für Gehörbildung. Er setzte einerseits die von Mackamul begründete Tradition fort, stärkte jedoch andererseits den Bereich der Höranalyse und erweiterte das bestehende Konzept um zeitgemäße Themen und Methoden. Die Erkenntnis der Historizität satztechnischer Modelle, für die in Berlin entscheidende Impulse von Carl Dahlhaus ausgingen, prägte maßgeblich das inhaltliche Profil der Fächer Musiktheorie und Gehörbildung an der Kunsthochschule¹⁵ im Westen der geteilten Stadt. Hier studierte Ulrich Kaiser, dessen zweibändige *Gehörbildung* 1998 erschien und die heute als Nachfolgerin der Gehörbildung Mackamuls vertrieben wird. In dieser Anleitung wird neben einer Fülle von historischen Musikbeispielen erstmalig ein Konzept zur Vernetzung von Improvisation, Gehörbildung, Höranalyse und Musiktheorie vorgelegt sowie eine Methodik zum mehrstimmigen Hören¹⁶ entwickelt, die Mackamuls progressives Voranschreiten von der Ein- zur Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit in Frage stellt. Umgangsweisen mit Neuer Musik werden in dem Lehrwerk überwiegend innerhalb von Höranalysen thematisiert¹⁷, kritisch äußert sich Kaiser dagegen zu Notendiktaten mit atonaler Musik.¹⁸ Für Diktataufgaben und Übungen zum Blattsingen solcher Art ist in Deutschland der *Modus Novus* von Lars Edlund (1963) verbreitet. Eine Gehörbildung in deutscher Sprache, in der wie in dem Lehrgang von Michael L. Friedmann (1990) eine methodisch konsequente Aufarbeitung von Klangphänomenen des 20. Jahrhunderts versucht wird, ist derzeit noch nicht geschrieben. Eine umfangreiche Bibliographie zur deutschsprachigen Gehörbildungsliteratur findet sich im Internet auf der Website von Lutz Felbick.¹⁹ Ob die in den letzten zehn Jahren entwickelten Computerlehrgänge zum Thema wie z. B. Audite, EarMaster, Computerkolleg Musik, MusicTeacher, Auralia etc. mit der herkömmlichen Stoffvermittlung in Konkurrenz treten oder sich als ihre sinnvolle Ergänzung erweisen werden, bleibt abzuwarten. Der Wert entsprechender Software ist umstritten.

Kontrovers diskutiert wird unter Fachvertretern heute die Frage nach dem Verhältnis zwischen Gehörbildung und Musiktheorie. Der Umstand, daß mit dieser Frage Probleme verbunden sind, die in den Forschungsbereich der Wahrnehmungspsychologie fallen, dürfte deren Beantwortung nicht erleichtern. Äußeres Merkmal für die Divergenzen in dieser Frage ist die Tatsache, daß an vielen Hochschulen und Universitäten (z. B. in Halle, Mainz, Detmold, Essen und Mannheim) der Unterricht in Gehörbildung eigenständig und

14 Neben zwei Professuren an der Musikhochschule in München gibt es derzeit nur noch eine weitere Professur in Frankfurt, die ausschließlich dem Unterricht in Hörerziehung vorbehalten ist.

15 1975 erfolgte die Zusammenlegung der Hochschule für Bildende Künste und der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst zur Hochschule der Künste Berlin. Am 1. November 2001 wurde der HdK der Titel Universität verliehen (seither: Universität der Künste Berlin). Der alte Name ist jedoch z.Z. noch verbreitet, das von ihm abgeleitete Kürzel HdK Bestandteil des hauseigenen Logos.

16 Kaiser 1998, 132–209 und 282–405, bietet eine umfassende Systematik zu mehrstimmigen Satzmodellen und eine didaktische Aufarbeitung des Themas.

17 Insbesondere in dem Formkapitel von Hartmut Fladt in Bd. 2.

18 Kaiser 2004, 128–129.

19 <http://members.aol.com/lfelbick/bibli.html>.

unabhängig von Musiktheorie erfolgt, während andernorts (z. B. in Hannover, Köln und Berlin) eine Vernetzung der Fächer angestrebt wird. Hinter der Frage nach dem Verhältnis von Musiktheorie und Gehörbildung steht die nach der Art und Bedeutung des Wissens für die Hörerziehung, denn es macht im Hinblick auf die Methodik einen grundlegenden Unterschied, ob die Hörvorgänge in diesem Fach als ›bottom-up‹- oder ›top-down‹-Prozesse verstanden werden. Da ein wissenschaftlicher Diskurs zum Thema Gehörbildung in Deutschland nur in Ansätzen vorhanden ist, verwundert es nicht, daß sich unter den Lehrenden des Fachs ein breites Spektrum von Ansichten findet: vom Standpunkt, das Fach Gehörbildung müsse von der Dominanz der Musiktheorie befreit werden, bis hin zu der Ansicht, der Gehörbildungsunterricht habe die möglichst enge Vernetzung von Hören und Wissen zum Ziel. Diese Meinungsvielfalt basiert auf Unterrichtserfahrungen, die zum Teil unter sehr verschiedenen formalen Bedingungen gemacht worden sind, könnte aber auch auf ein mangelndes Nachdenken darüber zurückzuführen sein, was das Fach angesichts von sich wandelnden Studienprofilen innerhalb der Musikausbildung heute und zukünftig zu leisten hat. Nicht zuletzt ist den Entwicklungen des Fachs ein Prestigedenken hinderlich, das in Gehörbildung lediglich eine ›unwissenschaftliche‹ Praxis neben einer ›wissenschaftsfähigen‹ Musiktheorie sieht. Ein Forum, um die Probleme des Fachs zu diskutieren und eine Grundlage für deren Lösung zu erarbeiten, wurde 2002 innerhalb der Gesellschaft für Musiktheorie²⁰ gegründet.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1954), »Thesen gegen die musikpädagogische Musik«, *Junge Musik* 4, 111ff. Wieder abgedruckt in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 14, *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1973, 437–440. Vgl. auch die »Vorrede zur dritten Ausgabe«, ebd. 10.
- Alt, Michael (1968), *Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk*, Düsseldorf: Schwann.
- Bendig, Volker (1999), *Elementare Gehörbildung. Von den Anfängen bis zur Aufnahme an einer wissenschaftlichen Hochschule*, Essen: Die Blaue Eule.
- Edlund, Lars (1963), *Modus Novus, Lehrbuch freitonalen Melodielesens*, Stockholm: Edition Wilhelm Hansen.
- Eitz, Carl (1911), *Bausteine zum Schulgesangsunterricht im Sinne der Tonwortmethode*, Leipzig.
- Friedmann, Michael L. (1990), *Ear Training For Twentieth-Century Music*, New Haven und London: Yale University Press.
- Gieseler, Walter (1986), »Orientierung am musikalischen Kunstwerk, oder: Musik als Ernstfall«, in: *Handbuch der Musikpädagogik*, hg. von Hans-Christian Schmidt, Bd. 1, *Geschichte der Musikpädagogik*, Kassel: Bärenreiter, 174–214.

20 Fachgemeinschaft Hörerziehung–Gehörbildung (FGH).

- Grabner, Hermann (1950), *Neue Gehörübung*, Berlin: Deutscher Musikliteratur-Verlag.
- Günther, Ulrich (1967), *Die Schulmusikerziehung von der Kestenbergs-Reform bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt: Luchterhand.
- Heise, Walter (1994), Art. »Tonwort- und Solmisationsmethoden«, in: *Neues Lexikon der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Sachteil, Kassel: Bosse.
- Hentig, Hartmut von (1972), »Das Leben mit der Aisthesis«, in: *Deutscher Bildungsrat, Gutachten und Studien der Bildungskommission*, Bd. 12, Stuttgart.
- Hundoegger, Agnes (1897), *Leitfaden der Tonika Do-Lehre*, Hannover.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, Bd. 1, Grundkurs, Bd. 2, Aufbaukurs, mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt, Kassel: Bärenreiter. Bd. 1 ⁴2004, Bd. 2 ²2000.
- Kühn, Clemens (1983), *Gehörbildung im Selbststudium*, Kassel: Bärenreiter.
- Laclau, Hervé (2003), »Solfège – ein Fach für deutsche Musikhochschulen?«, *Musiktheorie* 18, 361–372.
- Mackamul, Roland (1969/70), *Lehrbuch der Gehörbildung*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter. ⁹2001.
- Marinovici, Cesar (1997), *Gehörbildung, aber wie!?*, Bergisch Gladbach: Leu-Verlag. ²2002.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg. Reprint Kassel: Bärenreiter 1987.
- Matz, Irene (1999), »Gehörbildung heute«, *Musiktheorie* 14, 328–334.
- Pfeiffer, Martin Traugott / Hans Georg Nägeli (1810), *Vollständige und ausführliche Gesangsschule, Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*, Zürich: Hug Verlag.
- Pöhlert, Jochen (2004), *Das Ohren-Buch, Neue Wege der musikalischen Gehörbildung. Auditives Training & Spielen nach Gehör. Ein autodidaktischer Weg zu Komposition & Improvisation (Klassik, Folk, Blues, Jazz & Pop)*, Frankfurt a. M.: Zimmermann-Musikverlag.
- Quistorp, Monika (1970), *Die Gehörbildung. Das Kernfach der musikalischen Erziehung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Christoph (1979), »Höranalyse«, *Musik & Bildung*, 11, 178–181.
- Riemann, Hugo (1889), *Katechismus des Musik-Diktats*, Leipzig: Max Hesse, später als: *Handbuch des Musikediktats (Systematische Gehörsbildung)*, 9. Aufl. o. J.
- Rolle, Georg (1913), *Didaktik und Methodik des Schulgesangsunterrichts*, München: C. H. Beck. ²1914.
- Schenk, Paul (1951), *Gehörbildungslehre (Schule der musikalischen Gehörbildung)*, Trossingen: Matthias Hohner.
- Sulzer, Johann Georg (1771/1774), Art. »Übungen«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig: MG Weidmanns Erben und Reich. Reprint Hildesheim: Olms 1994. Digitale Neuausgabe Digitale Bibliothek, Bd. 67, Berlin: Directmedia 2002.
- Venus, Dankmar (1969), *Unterweisung im Musikhören*, Wuppertal.
- Zilkens, Udo (1993), *Gehörbildung. Übungen zu musikhistorischen Epochen mit zahlreichen Notenbeispielen*, Köln-Rodenkirchen: Tonger.

Form

Theorie, Analyse, Lehre

Clemens Kühn

Gestreng reagierte vor kurzem ein Kollege auf die Frage, an welcher Klaviersonate Beethovens er ›den‹ Sonatensatz erörtern würde: Die gibt es nicht. Natürlich ist die Antwort richtig, weil ›Form‹ in jeder Sonate anders auskomponiert ist. Aber in ihrer Unbedingtheit ist sie auch falsch, weil sie die Schnittmenge von 32 formalen Lösungen leugnet, die sich als Modell und Idee von Sonatensatz abstrahieren lassen; wäre es anders, hätte eine Analyse nichts in Händen, um das Besondere des einzelnen Satzes dingfest zu machen.

Das Problem, zwischen einer abstrakten formalen Theorie und dem konkreten Werk zu vermitteln, stellte sich kaum, solange ›Theorie‹ als vorrangig galt: Die Typisierungen bei Hugo Riemann und Adolf Bernhard Marx waren darauf aus, prinzipiell Grundlegendes von Musik zu fassen. Riemann teilt sein *Handbuch der Kompositionslehre* (Erstauflage 1889 als *Katechismus der Kompositionslehre*) in theoretisch »Allgemeines« und praktisch »Angewandtes«. Marx hatte bereits seine *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–47) in eine »reine« und eine »angewandte« geteilt. Das »Allgemeine« und »Reine« zielt auf »allgemein gültige Gesetze« (Riemann) und ein überzeitliches »Wesen der Kunst« (Marx); das »Angewandte«, das sich dem unterzuordnen hatte, bezieht sich auf konkrete Musik. Getreu seiner Überzeugung, der Typus ›A-B-A‹ sei die »Norm« aller »musikalischen Formbildung«, ist so für Riemann jede Fuge dreiteilig (1890), mit tonikalem Anfang, modulierender Mitte, tonikalem Schluß (eine dogmatische Vorgabe, die seine Analysen zu teilweise grotesken Proportionen führt). Marx hatte, gedanklich nicht unähnlich, im Prinzip ›Ruhe-Bewegung-Ruhe‹ das »Grundgesetz aller musikalischen Konstruktion« gesehen; es prägte sich aus im Gang der Tonleiter, im Triebhaften eines Motivs, in der Form – in der dreiteiligen Liedform ebenso wie in den drei Teilen des Sonatensatzes –, im Harmonischen (mit der Tonika als Ruhe-, der Dominante als Bewegungsakkord).

All das ist nicht abgetane ›Geschichte‹, sondern wirkt, mehr oder minder ausgeprägt und bewußt, in späterem Denken nach. Normative Vorstellungen haben sich – angetrieben von dem faszinierenden Wunsch, jener Formel habhaft zu werden, die Musik ausmacht und im Innersten zusammenhält – nie verloren. Erwin Ratz geht in seiner *Einführung in die musikalische Formenlehre* (1951) von der Vorstellung einer ›Urform‹ aus, die analog »der Urpflanze in der Metamorphosenlehre Goethes« allen musikalischen Formen zugrunde liege. Eine Fuge besteht nach Ratz aus drei durch Zwischenspiele verbundene Durchführungen; daß sich Literaturbeispiele dem kaum fügen, ändere nichts an dieser ›Idee der Fuge‹. Und indem Ratz' *Formenlehre* ausschließlich Bach und

Beethoven aus wechselseitiger Perspektive betrachtet – um nachzuweisen, daß Bachs Inventionen und Beethovens Klaviersonaten auf »gemeinsamen Schaffensgrundlagen« beruhen –, geht es ihm letztlich darum, »Prinzipien zu finden, die allen Formen gemeinsam sind«. Sinnentleert verflacht wird normatives Vorgehen in jenen – bis heute nicht auszurottenden – Unterweisungen, bei denen sich ›Form« in dürftigen äußeren Schemata (beim Beispiel Fuge: in ›Schulfugen‹) erschöpft.

Solche Verzerrung wird gewiß dadurch begünstigt, daß sich das Fach ›Formenlehre« am deutlichsten dem Konflikt zwischen ›systematischer« und ›historischer« Unterweisung ausgesetzt sieht. Jedenfalls hat sich Formenlehre erst spät und zögerlich jenem Wandel geöffnet, der Musiktheorie seit den 1970er Jahren auszeichnet: dem Wandel zu geschichtlicher Differenzierung und individueller Analyse. Wolfgang Buddays *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik* (1983), strikt historisch ausgerichtet, rückte Riepel und Koch in das Bewußtsein, konnte aber, da sozusagen aus zweiter Hand, kein ›Lehrbuch« ausprägen. Und wenn ›Formenlehre« verschiedentlich zu ›Werkanalyse« umgetauft wurde, kann zwar dem sprachlich und historisch Besonderen des Einzelwerkes Genüge getan werden, aber Formen-›Lehre« als Disziplin hebt sich weitestgehend auf. Es gibt, soweit zu sehen, keine allgemein praktizierte Lösung dieser Schwierigkeiten: Formenlehre – im Doppelsinn der fertigen ›Form« und Prinzipien des ›Formens« – sucht irgendwo einen möglichst musiknahen Weg zwischen dem übergeordnet Lehrbaren und dem musikalischen Einzelfall.

Allgemeiner festhalten läßt sich immerhin, welche Lehrbücher und Quellen vorrangig die derzeitige Theorie und Analyse von ›Form« leiten. Von einschlägigen Lehrwerken sind bevorzugt jene von Hugo Leichtentritt (1911, ⁸1971) und Richard Stöhr (1911/1933, ²1954) im Gebrauch, dazu das Buch von Clemens Kühn (1987, ⁷2004), das bei Formungsprinzipien und -ideen ansetzt. Maßgeblich für die syntaktische Terminologie (›Satz«, ›Periode‹) wurde die ›funktionelle‹ Formenlehre von Erwin Ratz. Die polaren Grundkräfte des entwickelnd Offenen (›Satz‹) und des abgerundet Geschlossenen (›Periode‹) bestimmten schon frühere, immer noch gebräuchliche Typologien; eine verbindliche Terminologie hat sich allerdings nicht herausgebildet. Wilhelm Fischer (*Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, 1915) unterschied den »Liedtypus« und, für spätbarocke Syntax inzwischen eingebürgert, den »Fortspinnungstypus«, Ernst Kurth die »Fortspinnung« der Polyphonie und die »Gruppierung« der Klassik (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1916), Friedrich Blumes »Fortspinnung und Entwicklung« (Jb. Peters 36, 1929). Arnold Schönbergs berühmter Aufsatz »Brahms the Progressive« etablierte die Idee »musikalischer Prosa«; wichtig aus seinen Schriften wurden auch die Kategorien »musikalischer Gedanke« und, fundamental für das 20. Jahrhundert, »entwickelnde Variation«.

Selbstverständlich gängige historische Quellen sind Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister* 1739) mit der Vorstellung von Instrumentalmusik als »Klang-Rede«, sowie die bekannten Lehrwerke von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch, für die ›Form« auf metrischen (›Tactordnung‹) und harmonischen – nicht: thematischen – Gegebenheiten (›Tonordnung‹) beruht.

In dem Maße aber, in dem ›Form« als ›Struktur« betrachtet und als ›Prozeß‹ (statt als Resultat) verstanden wird, gewinnen neue Sichtweisen an Bedeutung. Die Preisgabe des

›Werk«-Begriffs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führte Karlheinz Stockhausen zu neuen Formbegriffen (›Momentform« u. a.). Einflußreich für Nachweise im »Subthematischen« (Carl Dahlhaus) wurde Rudolf Réti's Ansatz (*The Thematic Process in Music* 1951). Und die jüngere deutsche Musiktheorie entdeckt derzeit – auch und gerade für Form als ›Vorgang« statt als ›Zustand« – Heinrich Schenker für sich.

Literatur

- Blume, Friedrich (1929), »Fortspinnung und Entwicklung«, *Jahrbuch Peters* 36.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel: Bärenreiter.
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 24–84.
- Koch, Heinrich Christoph (1782–93), *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, 3 Bde., Leipzig, Reprint Hildesheim: Olms, 1964.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter, ⁷2004.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern: Krompholz.
- Leichtentritt, Hugo (1911), *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, ⁸1971.
- Marx, Adolf Bernhard (1837–47), *Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch*, 4 Bde., Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold.
- Ratz, Erwin (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen Johann Sebastian Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Universal Edition, ³1973.
- Réti, Rudolf (1951), *The Thematic Process in Music*, New York: Macmillan.
- Riemann, Hugo (1889), *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*, Leipzig: Hesse.
- Riepel, Joseph (1752ff.), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Bd. 1, *Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst, Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*, hg. von Thomas Emmerig, Wien: Böhlau, 1996.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der Freie Satz*, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1950), »Brahms the Progressive«, in: Ders., *Style and Idea*, hg. von Dika Newlin, New York: Philosophical Library, wieder abgedruckt in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, hg. von Leonard Stein, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1975, 398–441.
- Stockhausen, Karlheinz (1963), *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: DuMont Schauberg.
- Stöhr, Richard (1911/1933), *Musikalische Formenlehre / Formenlehre der Musik*, ²1954.

Twelve-Tone Theory

Christoph Neidhöfer

Im Unterschied zum deutschsprachigen Gebrauch besteht in der amerikanischen (und allgemein angelsächsischen) Musiktheorie keine klare Trennung zwischen den Begriffen Zwölftonmusik (»twelve-tone music«) und serielle Musik (»serial music«). Während jedes – im deutschsprachigen Sinne – zwölftönige Werk als »serial«, »twelve-tone« oder »dodecaphonic« bezeichnet wird, schließen die Begriffe »twelve-tone« und »serial« ebenfalls Musik mit ein, in der das Reihenprinzip auch außerhalb der Tonhöhenstruktur (insbesondere im Bereich des Rhythmus) zur Anwendung kommt. Wo eine klare Unterscheidung zwischen (im deutschsprachigen Sinne) seriellen und zwölftönigen Techniken erforderlich ist, werden erstere in der englischen Terminologie allgemein durch die Begriffe »integral serialism« oder »total serialism« präzisiert. Die englischen Termini »serial« und »serialization« bezeichnen die Konstruktion durch Reihen (»series«) allgemein.

Die Beschäftigung der amerikanischen Musiktheorie mit der Dodekaphonik der Zweiten Wiener Schule setzt in den 1930er Jahren ein. In seinem 1936 publizierten Artikel »Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future« rezipiert Richard S. Hill (1901–1961) die deutsch-, französisch- und englischsprachige Literatur zur atonalen und zwölftönigen Musik, faßt die Zwölftontheorien von Josef Matthias Hauer und Herbert Eimert zusammen und erstellt eine Übersicht über die Verwendung der Zwölftontechnik in Schönbergs bisherigen Werken¹. Bei allem Respekt gegenüber Schönbergs Musik bemängelt Hill, daß es oft schwer sei, Schönbergs Reihenstrukturen hörend nachzuvollziehen. Hill argumentiert, daß das Abspinnen einer Zwölftonreihe in etwa dem Spielen einer (diatonischen) Tonleiter entspricht, deren skalenartige Anordnung der Töne nicht deren gegenseitige funktionale Beziehungen abbildet. Deshalb sei Schönbergs Musik so schwer verständlich. Im diatonischen System hält Hill fest, daß beispielsweise die Anordnung der Töne der C-Dur-Skala als C-G-E-F-A-H-D-C die funktionalen Beziehungen darstellt, welche man häufig in tonaler Musik antrifft. Diese Anordnung nennt er einen »functional mode« und stellt sich vor, daß analoge »functional modes« auch für Zwölftonreihen entwickelt werden könnten. Hill, der selbst nicht Komponist war und deshalb seine Ideen nicht praktisch umsetzen konnte, spekuliert, daß sich im Laufe der Zeit bestimmte Zwölftonreihen als »functional modes« durch so etwas wie eine historische Selektion herauskristallisieren würden, so daß schließlich einer Hauptreihe eine Anzahl untergeordneter Reihen zur Seite stünden. Sobald sich eine Zwölftonreihe als »mode« etabliert hätte, bestünde auch keine Notwendigkeit mehr, daß die Reihe als Ganzes an

1 Op. 23,5 bis op. 35, vgl. Hill 1936.

der musikalischen Oberfläche erkennbar sein müßte. Hill schlägt außerdem vor, daß solche zwölftönigen ›modes‹ in der Art des vortonalen Kontrapunkts kompositorisch umgesetzt werden könnten.

Hills Artikel nimmt eine zentrale Stellung in der Entwicklung der amerikanischen Twelve-Tone Theory ein. Ernst Krenek (1900–1991), 1938 emigriert und mit Hills Artikel seit seinem Erscheinen vertraut², entwickelte ausgehend von Hills Ideen seine Technik (und Theorie) der rotierenden Hexachorde, die er erstmals in seinem Chorwerk *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941–42) anwendete. Die Töne innerhalb jeder der beiden Hälften (Hexachorde) der Zwölftonreihe werden systematisch rotiert, indem sukzessive der jeweils erste Ton ans Ende versetzt wird. Aus dem ersten Hexachord F–G–A–B–Des–Es entstehen G–A–B–Des–Es–F, A–B–Des–Es–F–G usw., aus dem zweiten Hexachord H–C–D–E–Fis–Gis folgen C–D–E–Fis–Gis–H, D–E–Fis–Gis–H–C usw. Die sechs Rotationen eines jeden Hexachords nennt Krenek ›diatonic‹, weil sie alle dieselben sechs Töne enthalten. In einem zweiten Schritt transponiert er alle sechs Rotationen eines Hexachords derart, daß sie alle mit dem ersten Ton des ursprünglichen Hexachords beginnen. Im erwähnten Falle lauten die transponierten Rotationen des ersten Hexachords F–G–A–B–Des–Es (ursprüngliches Hexachord), F–G–As–Ces–Des–Es, F–Fis–A–H–Cis–Dis usw. Diese nennt er ›chromatic‹, weil sie zusammen das chromatische Total produzieren.³ Dadurch, daß die beiden Hexachorde der Zwölftonreihe individuell rotiert und transponiert werden, verschwindet die Reihe als Einheit von der musikalischen Oberfläche; in Kreneks Terminologie ist die Zwölftonreihe nun nicht mehr ›motival‹ (d.h. in ihrer originalen motivischen Struktur) verwendet, sondern ›extra-motival‹ (d.h. aus dem Hintergrund operativ) eingesetzt.

Die Idee, die Reihe ›extra-motival‹ zu verwenden, steht auch im Zentrum der Theorie von George Perle (*1915), der bei Krenek studierte, aber laut eigener Aussage seine Theorie unabhängig von Hills Artikel entwickelte.⁴ Perles Version der ›twelve-tone modality‹ – am ausführlichsten in seinem Buch *Twelve-Tone Tonality* (1977) zusammengefaßt – geht aus von der Überlagerung zweier verschachtelter Zyklen von Quinten. Ein Zyklus absteigender Quinten (im folgenden durch Kleinbuchstaben angedeutet) wird einem Zyklus aufsteigender Quinten (Großbuchstaben) einverleibt: C–c–G–f–D–b–A–es–E–as–H–des–Fis–fis–Cis–h–As–e–Es–a–B–d–F–g–C–c. Das Resultat nennt Perle ein ›cyclic set‹. Dieses ›cyclic set‹ wird dann mit einer Rotation einer der zwölf Transpositionen seiner Umkehrung Note-gegen-Note kombiniert. Eine solche Rotation einer (transponierten) Umkehrung lautet beispielsweise E–c–A–g–D–d–G–a–C–e–F–h–B–fis–Es–cis–As–as–Cis–es–Fis–b–H–f–E.⁵

Perle faßt jeweils drei benachbarte Töne im ›cyclic set‹ und die drei Töne, die an entsprechender Stelle in der zugeordneten Umkehrung auftreten, zusammen. Die einzelnen Töne der resultierenden Sechstongruppe – oft treten dabei auch Tonrepetitionen

2 Krenek 1937, 57–58, 1939, 199, 1943, 82.

3 Krenek 1943, 91, 1962, 74–75.

4 Perle 1941, 275.

5 Diese Tonfolge spiegelt das ›cyclic set‹ um die Achse Cis oder G, mit einer Rotation um vier Positionen nach rechts.

auf – setzt Perle kompositorisch in freier Reihenfolge ein. Die ursprüngliche motivische Struktur des ›cyclic set‹ ist somit in der kompositorischen Realisation nicht mehr direkt erkennbar, sondern nunmehr ›extra-motival‹ wirksam.

Die Erforschung der strukturellen Eigenschaften des Zwölftonsystems mit Blick über die rein melodisch-motivische Struktur der Zwölftonreihe hinaus prägt auch die weitere Entwicklung der amerikanischen Twelve-Tone Theory. In seiner 1946 vollendeten (aber erst 1992 von der Princeton University angenommenen) Dissertation mit dem Titel »The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System« untersucht Milton Babbitt (*1916) das Zwölftonsystem mit Hilfe der mathematischen ›set theory‹ und ›group theory‹. Jeder Ton einer Zwölftonreihe kann als ein Zahlenpaar in der Form $\langle x, y \rangle$ dargestellt werden, in dem x die Position (von 0 bis 11) innerhalb der Reihe und y die Tonhöhenqualität unabhängig von ihrem spezifischen Register (d. h. eine der ›pitch classes‹ $C = 0, C\sharp = 1, \dots, H = 11$) bezeichnet.⁶ Jede Zwölftonoperation (z. B. Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) kann dann als eine auf die zwölf Zahlenpaare einer Reihe anzuwendende Operation definiert werden.⁷

Babbitt erforscht dabei das Zwölftonsystem insbesondere unter zwei Aspekten. Zum einen erörtert er, unter welchen Umständen ein Teil einer Reihe mit Teilen einer oder mehrerer ihrer Zwölftontransformationen so kombiniert werden kann, daß wiederum das chromatische Total ausgeschöpft ist. Diese Eigenschaft nennt er »combinatoriality«. Zum anderen zeigt Babbitt, wie aus einer Zwölftonreihe andere Reihen abgeleitet werden können, die mit der ursprünglichen Reihe gewisse kombinatorische oder motivische Eigenschaften teilen (›secondary sets« und »derived sets«). Ausgangspunkt für Babbitts Fragestellungen ist sein Studium der Musik der Zweiten Wiener Schule, insbesondere der Dodekaphonik Schönbergs, deren System nach seiner Einschätzung bis in die 1940er Jahre hinein nur rudimentär verstanden wurde und in seinem vollen Potential kaum ausgeschöpft war. Babbitt betrachtet das Zwölftonsystem unabhängig von historischen und stilistischen Fragen, die er für das Studium des Systems selbst für irrelevant hält.⁸

›Combinatoriality‹ ist eine Eigenschaft, in der einer Zwölftonreihe eine ihrer Transformationen (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) so zugeordnet wird, daß die Töne der ersten Hälfte der Reihe zusammen mit den Tönen der ersten Hälfte ihrer Transformation das chromatische Total (›aggregate‹) ergeben.⁹ Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß Babbitt die beiden Hälften der Zwölftonreihe – die ›hexachords‹ – als ›unordered sets‹ (also unabhängig von der Reihenfolge der Töne innerhalb der Reihenhälften) betrachtet. Babbitt unterscheidet dabei grundsätzlich zwei Arten von ›combinatoriality‹. Diejenigen ›hexachords‹, die sich entweder mit einer Transposition oder mit einer Umkehrung ihrer selbst zum ›aggregate‹ ergänzen lassen, nennt er ›semi-combinatorial‹.

6 Babbitt 1946, 8.

7 In der Umkehrung bleiben beispielsweise alle x -Werte unverändert, während alle y -Werte durch den Wert $z-y$ ersetzt werden, wobei z eine Konstante ist.

8 Darin liegt der Hauptpunkt seiner Kritik an den Schriften von René Leibowitz zur Zwölftontechnik der Wiener Schule, Babbitt 1950.

9 Aus dieser Eigenschaft folgt, daß dasselbe auch für die zweite Hälfte der Reihe und ihrer Transformation zutrifft.

Letztere Eigenschaft trifft insbesondere auf viele von Schönbergs Reihenhälften zu. Diejenigen »hexachords«, die sich auf ihr »complement« (d.h. die sechs Töne, die das jeweilige »hexachord« zum »aggregate« ergänzen) gleichzeitig durch Transposition und (transponierte) Umkehrung abbilden lassen, nennt er »all-combinatorial«. Diese Eigenschaft ist in nur sechs Fällen erfüllt. Die entsprechenden »hexachords«, auch »source sets« genannt, lauten (so transponiert, daß sie alle mit C beginnen): (1) C–Cis–D–Dis–E–F, das chromatische »hexachord«; (2) C–D–Dis–E–F–G; (3) C–D–E–F–G–A, das diatonische »hexachord«; (4) C–Cis–D–Fis–G–Gis; (5) C–Cis–E–F–Gis–A, mit Bezug auf die Reihe aus Schönbergs op. 41 später in der amerikanischen Musiktheorie oft auch »Ode to Napoleon hexachord« genannt; (6) C–D–E–Fis–Gis–Ais, die Ganztongruppe.

Das Prinzip der »combinatoriality« läßt sich auch auf die Kombination von kürzeren Segmenten einer Reihe anwenden. Beispielsweise ist es möglich, drei der 48 Formen einer (entsprechend ausgewählten) Reihe so zu überlagern, daß die ersten Viertongruppen aus jeder der drei Reihenformen sich zum chromatischen Total ergänzen, während dasselbe Prinzip auch auf die jeweils zweiten und dritten Viertongruppen zutrifft. Eine solche Anordnung mehrerer Reihen – es können auch verschiedene Reihen sein – nennt Babbitt »array«. Die Unterteilung der Reihe in kleinere Segmente nennt er »partitioning«. Die im »array« überlagerten Reihen können auch unregelmäßig segmentiert sein (z. B. als 1+5+3+3 Töne).

Die Idee, aus einer Zwölftonreihe andere Reihen abzuleiten, hängt – abgesehen vom Studium der Bergschen Reihenableitungen – eng mit der Rezeption der Theorien von Hill und Perle zusammen, die die Reihe als ein aus dem Hintergrund wirkendes, nicht unbedingt wörtlich an der musikalischen Oberfläche erscheinendes Element begreifen. Babbitt unterscheidet zwei Arten der Ableitung: (1) Aus einer Zwölftonreihe (»row« oder »set«) läßt sich ein sogenanntes »secondary set« herstellen, indem man den Tonvorrat innerhalb der beiden Reihenhälften (oder in jedem Drittel, den »tetrachords«, jedem Viertel, den »trichords«, oder jedem Sechstel, den »dyads«) neu ordnet. Dadurch entsteht eine neue melodisch-motivische Struktur, aber die kombinatorischen Eigenschaften der ursprünglichen und abgeleiteten Reihe bleiben dieselben (da »combinatoriality« sich auf ungeordnete Gruppen bezieht). (2) Aus einer Zwölftonreihe läßt sich ein sogenanntes »derived set« ableiten, indem aus der ursprünglichen Reihe ein Segment von zwei bis sechs Tönen isoliert wird, welches dann mit Transpositionen und / oder Umkehrungen seiner selbst zu einer neuen Zwölftonreihe ergänzt wird.

Babbitt wendet seine Twelve-Tone Theory im weiteren im Bereich des Rhythmus an. Ausgehend von der Tatsache, daß das chromatische System modular ist – die zwölf Tonhöhenqualitäten (»pitch classes«) wiederholen sich in jeder Oktave –, übersetzt Babbitt die numerische Darstellung einer Tonhöhenstruktur in sogenannte »time points«. In einer metrischen Struktur von zwölf »time points« (z. B. den zwölf Sechzehnteln in einem 3/4-Takt) werden die zwölf Positionen von 0 bis 11 durchnummeriert. Jeder Tonhöhe kann dann die ihrer »pitch-class«-Nummer entsprechende Position zugeordnet werden. Die Art der numerischen Folge ist dabei von zentraler Bedeutung. Folgt nämlich auf eine Zahl eine kleinere Zahl, wird die kleinere Zahl in den nächsten Takt verlegt (da man ja sonst plötzlich rückwärts hören müßte); Babbitts System beinhaltet also nicht eine

Übersetzung der Frequenzverhältnisse im Tonhöhenbereich in rhythmische Dauernproportionen. Babbitts ›time-point‹-System ermöglicht es im weiteren, die traditionellen Zwölftonoperationen (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) im rhythmischen Bereich anzuwenden.

Babbitt kommt auch das Verdienst zu, als einer der ersten die Reihentechnik von Igor Strawinsky theoretisch untersucht zu haben, insbesondere die Technik der rotierenden Hexachorde, welche Strawinsky von Krenek übernommen hatte und auch auf rotierende Tetrachorde übertrug.¹⁰ Babbitts Zwölftontheorien wurden von einer Anzahl jüngerer Theoretiker und Komponisten aufgegriffen und erweitert. In seinem Artikel von 1961, »The Source Set and Its Aggregate Formations«, zeigt Donald Martino (*1931), unter welchen Umständen aus bestimmten Sechstongruppen, Viertongruppen und Dreitongruppen (den ›source sets‹) das chromatische Total generiert werden kann. Die verschiedenen Konstellationen werden als ›mosaics‹ bezeichnet. Brian Alegant, Andrew Mead, Robert Morris und Richard Kurth widmeten, unter anderen, den ›mosaics‹ und ›partitions‹ später weitergehende Studien.¹¹ Babbitts Untersuchungen zu Strawinskys Technik der rotierenden Hexachorde und weitere Studien zu diesem Thema, insbesondere von Claudio Spies und John Rogers, führten schließlich zu Robert Morris' eingehender Studie über allgemeine Systeme rotierender ›arrays‹.¹² Der Artikel »A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music« von David Lewin (1933–2003) und die Dissertation des schwedisch-kanadischen Theoretikers Bo Alphonse (1931–2000) schließen sich an Babbitts theoretische Untersuchungen über ›invariants‹ an.¹³ Ausgehend von Babbitts Theorie der ›hexachords‹ zeigt Lewin in »A Study of Hexachord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy« (1967), wie in Schönbergs Werk die verwendeten Formen der Reihe sich in sogenannte ›areas‹ einteilen lassen. Formen der Reihe, die aus denselben zwei komplementären ›hexachords‹ (unabhängig von ihren internen Ordnungen) bestehen, bilden eine ›area‹. Wie Lewins Analyse aufzeigt, kommt der Folge der verschiedenen ›areas‹ eine formbildende Funktion im Werk zu. Robert Morris greift Babbitts rhythmische Theorien auf und zeigt, wie die traditionellen Zwölftonoperationen auch auf jede beliebige, nicht unbedingt zwölftönige Reihe von ›time points‹ angewendet werden können.¹⁴

Aus der Fülle weiterer Ansätze in der amerikanischen Twelve-Tone Theory seien hier stellvertretend noch folgende herausgegriffen: In ihrem Artikel »The Structure of All-Intervall Series« (1974) haben Robert Morris und Daniel Starr die Strukturen der 3856 (transpositorisch normalisierten) Allintervallreihen auf 267 »source all-interval series« zurückgeführt. In »A Theory of Twelve-Tone Meter« (1984) untersucht Martha Hyde die Beziehungen zwischen der Reihentechnik und der metrischen Struktur in Schönbergs Musik. In seinen späteren Arbeiten – vor allem im Rahmen der von ihm begründeten ›transformational theory‹ – lenkt sich David Lewins Interesse vermehrt auf Strukturen

10 Vgl. Babbitt 1964, 1986, 1987b.

11 Mead 1988, Morris und Alegant 1988, Kurth 1992, 1993, 1999, Alegant 2001.

12 Spies 1965a, 1965b, 1967, Rogers 1968, Morris 1988.

13 Geordnete oder ungeordnete Tongruppen, die unter bestimmten Transformationen unverändert bleiben, Babbitt 1960, Lewin 1962, Alphonse 1974.

14 Morris 1987, 299–312.

außerhalb der eigentlichen Zwölftonfaktur. So untersucht er beispielsweise in seiner Analyse des »Simbolo« aus Luigi Dallapiccolas *Quaderno musicale di Annalibera* (1952) das Zusammenwirken dreier durchweg prominent hörbarer Motive, die aber als solche nicht direkt in der Zwölftonreihe des Werkes auftreten (Lewin 1993). Verschiedene Theoretiker haben Zwölftonstrukturen auch mit Hilfe sogenannter »Klumpenhouwer-networks« (»K-nets«) analysiert.¹⁵ »K-nets« vergleichen die Intervallstrukturen von verschiedenen Tonhöhengruppen (»sets«), indem sie ein Netzwerk von Beziehungen definieren, welche auf jedes der verschiedenen »sets« zutreffen. Dadurch kann beispielsweise gezeigt werden, wie verschiedene Komponenten (unterschiedliche »sets«) innerhalb einer Zwölftonstruktur durch gemeinsame Eigenschaften aufeinander bezogen sind. Gelegentlich ist das Zwölftonsystem auch in Verbindung mit anderen Tonsystemen untersucht worden. Brian Alegant und John Levey haben beispielsweise kürzlich das Zusammenwirken von Oktatonik und Zwölftontechnik anhand von Dallapiccolas Musik systematisch erforscht (Alegant und Levey, in Vorbereitung).

Eine umfassende Darstellung der amerikanischen Twelve-Tone Theory findet sich in Robert Morris' *Buch Composition with Pitch Classes* (1987), das sich auch mit der atonalen Theorie befaßt (siehe Summary zur »Set Theory«). John Rahns *Basic Atonal Theory* (1980) ist ein weiterer »Klassiker« der amerikanischen Twelve-Tone Theory (der sich wiederum auch mit der atonalen Theorie beschäftigt). Wenn es die Darstellung äußerlich auch nicht vermuten läßt, ist Morris' Buch in erster Linie für Komponierende geschrieben. Ebenfalls für Komponierende verfaßt, aber wiederum auch für Theoretiker interessant ist Charles Wuorinens *Simple Composition* (1979), eine Anleitung zur Zwölftonkomposition, die von Babbitts Theorien ausgeht. Joseph N. Straus' *Introduction to Post-Tonal Theory* (2005) vermittelt eine klare Darstellung der Twelve-Tone Theory (und »set theory«) für den Unterricht. Anders als im deutschsprachigen Raum wurde die Zwölftontechnik in den Vereinigten Staaten und Kanada – vor allem im akademischen Umfeld der Universitäten – bis in die 1990er Jahre von Komponisten und Komponistinnen noch sehr häufig verwendet. Wie John Covach in seinem Artikel über die Twelve-Tone Theory in der *Cambridge History of Western Music Theory* festhält, haben sich Komponierende (wohl als Reaktion gegen die Moderne) allerdings von der Twelve-Tone Theory seit den 1990er Jahren zusehends abgewendet.¹⁶ Das Wirkungsfeld der Twelve-Tone Theory liegt deshalb heute vor allem im Bereich der Analyse älteren Repertoires.

15 Z. B. Klumpenhouwer 1991, 1998, Straus 1999.

16 Covach 2002, 625.

Literatur

- Alegant, Brian (1996), »Unveiling Schoenberg's Op. 33b«, *Music Theory Spectrum* 18, 143–66.
- (2001), »Cross-Partitions as Harmony and Voice Leading in Twelve-Tone Music«, *Music Theory Spectrum* 23, 1–40.
- und Robert Morris (1988), »The Even Partitions in Twelve-Tone Music«, *Music Theory Spectrum* 10, 74–101.
- und John Levey, »Six of One and Half a Dozen of the Other: Octatonicism in Dallapiccola's Twelve-Tone Music«, *Music Analysis*, in Vorbereitung.
- Alphonse, Bo (1974), »The Invariance Matrix«, Ph.D.-Dissertation, Yale University.
- Babbitt, Milton (1946), »The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System«, Ph.D.-Dissertation, Princeton University, 1992 angenommen.
- (1950), »Review of Schoenberg et son école and Qu'est-ce que la musique de douze sons? by René Leibowitz«, *Journal of the American Musicological Society* 3, 57–60, und Babbitt 2003, 10–15.
- (1955), »Some Aspects of Twelve-Tone Composition«, *The Score and I.M.A. Magazine* 12, 53–61, und Babbitt 2003, 38–47.
- (1960), »Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants«, *Musical Quarterly* 46, 246–59, auch abgedruckt in: *Problems of Modern Music*, hg. von Paul Henry Lang, New York: W. W. Norton, 1962, 72–94, und Babbitt 2003, 55–69.
- (1961), »Set Structure as a Compositional Determinant«, *Journal of Music Theory* 5, 72–94, Boretz und Cone 1972, 129–47, und Babbitt 2003, 86–108.
- (1962), »Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium«, *Perspectives of New Music* 1, 49–79, Boretz und Cone 1972, 148–79, und Babbitt 2003, 109–140.
- (1964), »Remarks on the Recent Stravinsky«, *Perspectives of New Music* 2, 35–55, Boretz und Cone 1972, 165–85, und Babbitt 2003, 147–71.
- (1968), »Three Essays on Schoenberg: Concerto for Violin and Orchestra, Das Buch der hängenden Gärten, and Moses and Aaron«, in Boretz und Cone 1972, 47–60, und Babbitt 2003, 222–36.
- (1974), »Since Schoenberg«, *Perspectives of New Music* 12, 3–28, und Babbitt 2003, 310–34.
- (1986), »Order, Symmetry, and Centricity in Late Stravinsky«, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von Jann Pasler, Berkeley: University of California Press, 247–61.
- (1987a), *Words About Music*, hg. von Stephen Dembski und Joseph N. Straus, Madison: University of Wisconsin Press.
- (1987b), »Stravinsky's Verticals and Schoenberg's Diagonals: A Twist of Fate«, in: *Stravinsky Retrospectives*, hg. von Ethan Haimo und Paul Johnson, Lincoln: University of Nebraska Press, auch in Babbitt 2003, 404–27.
- (2003), *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles, Stephen

- Dembski, Andrew Mead und Joseph N. Straus, Princeton: Princeton University Press.
- Batstone, Philip N. (1972), »Multiple Order Functions in Twelve-Tone Music«, *Perspectives of New Music* 10, 60–71, 11, 92–111.
- Boretz, Benjamin und Edward T. Cone (Hg.) (1968), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Princeton: Princeton University Press.
- (1972), *Perspectives on Contemporary Music Theory*, New York: W. W. Norton.
- Covach, John (2002), »Twelve-Tone Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 603–27.
- Dubiel, Joseph (1990–92), »Three Essays on Milton Babbitt«, *Perspectives of New Music* 28, 216–61, 29, 90–123, 30, 82–131.
- Eimert, Herbert (1924), *Atonale Musiklehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.
- Haimo, Ethan und Paul Johnson (1984), »Isomorphic Partitioning and Schoenberg's Fourth String Quartet«, *Journal of Music Theory* 28, 47–72.
- Hauer, Josef M. (1923), *Lehrbuch der Zwölftontechnik. Vom Wesen des Musikalischen*, Berlin-Lichterfelde: Schlesinger.
- (1925), *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Wien: Universal Edition.
- (1926), *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*, Wien: Universal Edition.
- Hill, Richard S. (1936), »Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future«, *Musical Quarterly* 22, 14–37.
- Hush, David (1982–83/1983–84), »Asynordinate Twelve-Tone Structures: Milton Babbitt's Composition for Twelve Instruments«, *Perspectives of New Music* 21, 152–208, 22, 103–16.
- Hyde, Martha M. (1984), »A Theory of Twelve-Tone Meter«, *Music Theory Spectrum* 6, 14–51.
- Kassler, Michael (1967), »Toward a Theory That Is the Twelve-Note-Class System«, *Perspectives of New Music* 5, 1–80.
- Klumpenhouwer, Henry (1991), »A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music«, Ph.D.-Dissertation, Harvard University.
- (1998), »The Inner and Outer Automorphisms of Pitch-Class Inversion and Transposition. Some Implications for Analysis with Klumpenhouwer Networks«, *Intégral* 12, 81–93.
- Kowalski, David (1987), »The Construction and Use of Self-Deriving Arrays«, *Perspectives of New Music* 25, 286–361.
- Krenek, Ernst (1937), *Über neue Musik: sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen*, Wien: Ringbuchhandlung.
- (1939), *Music Here and Now*, New York: W. W. Norton.
- (1940), *Studies in Counterpoint*, New York: G. Schirmer.

- (1943), »New Developments of the Twelve-Tone Technique«, *Music Review* 4, 81–97.
- (1962), »Extents and Limits of Serial Techniques«, in: *Problems of Modern Music*, hg. von Paul Henry Lang, New York: W. W. Norton, 72–94.
- Kurth, Richard (1992), »Mosaic Polyphony. Formal Balance, Imbalance, and Phrase Formation in the Prelude of Schoenberg's Suite, op. 25«, *Music Theory Spectrum* 14, 188–208.
- (1993), »Mosaic Isomorphism and Mosaic Polyphony. Balance and Imbalance in Schoenberg's Twelve-Tone Rhetoric«, Ph.D.-Dissertation, Harvard University.
- (1999), »Partition Lattices in Twelve-Tone Music. An Introduction«, *Journal of Music Theory* 43, 21–82.
- Lewin, David (1962), »A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music«, *Perspectives of New Music* 1, 89–116, und Boretz und Cone 1972, 180–207.
- (1966), »On Certain Techniques of Reordering in Serial Music«, *Journal of Music Theory* 10, 276–87.
- (1967), »A Study of Hexachord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy«, *Perspectives of New Music* 6, 18–32, auch abgedruckt in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, hg. von Benjamin Boretz und Edward T. Cone, New York: W. W. Norton, 1972, 78–92.
- (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- (1993), *Musical Form and Transformation*, New Haven: Yale University Press.
- London, Justin (2002), »Rhythm in Twentieth-Century Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 695–725.
- Martino, Donald (1961), »The Source Set and Its Aggregate Formations«, *Journal of Music Theory* 5, 224–71.
- Mead, Andrew (1983), »Detail and the Array in Milton Babbitt's My Complements to Roger«, *Music Theory Spectrum* 5, 89–109.
- (1988), »Some Implications of the Pitch Class / Order Number Isomorphism Inherent in the Twelve-Tone System, Part One«, *Perspectives of New Music* 26, 96–163.
- (1989), »Twelve-Tone Organizational Strategies. An Analytical Sampler«, *Intégral* 3, 93–170.
- (1994), *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*, Princeton: Princeton University Press.
- Morris, Robert (1977), »On the Generation of Multiple Order Function Twelve-Tone Rows«, *Journal of Music Theory* 21, 238–63.
- (1983–84), »Set-Type Saturation among Twelve-Tone Rows«, *Perspectives of New Music* 22, 187–217.
- (1987), *Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design*, New Haven: Yale University Press.

- (1988), »Generalizing Rotational Arrays«, *Journal of Music Theory* 32, 75–132.
- (2003), »Pitch-Class Duplication in Serial Music. Partitions of the Double Aggregate«, *Perspectives of New Music* 41, 96–121.
- Morris, Robert und Daniel Starr (1974), »The Structure of All-Interval-Series«, *Journal of Music Theory* 18, 364–89.
- (1977–78), »A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate«, *Perspectives of New Music* 16, 3–35, 50–84.
- Nolan, Catherine (2002), »Music Theory and Mathematics«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 272–304.
- Peles, Stephen (1998), »Serialism and Complexity«, in: *The Cambridge History of American Music*, hg. von David Nicholls, Cambridge: Cambridge University Press, 496–516.
- Perle, George (1941), »Evolution of the Tone-Row. The Twelve-Tone Modal System«, *Music Review* 2, 273–87.
- (1954), »The Possible Chords in Twelve-Tone Music«, *Score* 9, 54–58.
- (1962), *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, Berkeley: University of California Press.
- (1977), *Twelve-Tone Tonality*, Berkeley: University of California Press.
- (1990), *The Listening Composer*, Berkeley: University of California Press.
- Rahn, John (1980), *Basic Atonal Theory*, New York: G. Schirmer.
- Rogers, John (1967), »Towards a System of Rotational Arrays«, *Proceedings of the American Society of University Composers* 2, 61–84.
- (1968), »Some Properties of Non-Duplicating Rotational Arrays«, *Perspectives of New Music* 7, 80–102.
- Rothgeb, John (1967), »Some Ordering Relationships in the Twelve-Tone System«, *Journal of Music Theory* 11, 176–97.
- Rothstein, William (1980), »Linear Structure in the Twelve-Tone System. An Analysis of Donald Martino's *Pianississimo*«, *Journal of Music Theory* 24, 129–65.
- Schoenberg, Arnold (1936), »Schoenberg's Tone-Rows«, übers. von Leo Black, in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hg. von Leonard Stein, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1984, 213–14.
- (1941), »Composition with Twelve Tones (1)«, übers. von Leo Black, in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hg. von Leonard Stein, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1984, 214–44.
- (ca. 1948), »Composition with Twelve Tones (2)«, übers. von Leo Black, in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hg. von Leonard Stein, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1984, 245–49.
- Schubert, Peter (1994), »A Multidetermined Moment in Milton Babbitt's »Three Cultivated Choruses««, *Theory and Practice* 19, 57–82.
- Spies, Claudio (1965a), »Some Notes on Stravinsky's Abraham and Isaac«, *Perspectives*

- of *New Music* 3, 104–26, und Boretz und Cone 1968, 186–209.
- (1965b), »Some Notes on Stravinsky's Variations«, *Perspectives of New Music* 4, 62–74, und Boretz und Cone 1968, 210–22.
- (1967), »Some Notes on Stravinsky's Requiem Settings«, *Perspectives of New Music* 5, 98–123, und Boretz und Cone 1968, 223–50.
- (1974), »Vortrag / 12 TK / Princeton«, *Perspectives of New Music* 13, 58–136.
- Stanfield, Michael (1984), »Some Exchange Operations in Twelve-Tone Theory. Part One«, *Perspectives of New Music* 23, 258–77.
- Stewart, John L. (1991), *Ernst Krenek. The Man and his Music*, Berkeley: University of California Press.
- Straus, Joseph N. (1999), »Stravinsky's ›Construction of Twelve Verticals‹. An Aspect of Harmony in the Serial Music«, *Music Theory Spectrum* 21, 43–73.
- (2005), *Introduction to Post-Tonal Theory*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Westergaard, Peter (1966), »Toward a Twelve-Tone Polyphony«, *Perspectives of New Music* 4, 90–112, und Boretz und Cone 1972, 238–60.
- Winham, Godfrey (1970), »Composition with Arrays«, *Perspectives of New Music* 9, 43–67, und Boretz und Cone 1972, 261–85.
- Wuorinen, Charles (1979), *Simple Composition*, New York: C. F. Peters.
- Yasser, Joseph (1932), *A Theory of Evolving Tonality*, New York: American Library of Musicology, Nachdruck: New York: Da Capo Press, 1975.

Set Theory

Christoph Neidhöfer

Die musikalische Set Theory untersucht die Eigenschaften von und Beziehungen zwischen Mengen von musikalischen Objekten. In der Mitte des 19. Jahrhunderts vom Mathematiker George Boole (1815–64) initiiert und von Georg Cantor (1845–1918) systematisch entwickelt (vgl. Nolan 2002), wurde die Set Theory erstmals von Milton Babbitt (*1916) in seiner Dissertation von 1946 zum Studium des Zwölftonsystems angewandt. Als Vorläufer der musikalischen Set Theory gelten die Theorien von Josef Matthias Hauer (1883–1959), Alois Hába (1893–1973) und Joseph Schillinger (1895–1943), die die möglichen Tonkonstellationen untersuchen, welche sich in verschiedenen Tonsystemen, inklusive mikrotonaler Systeme, bilden lassen. Auf den Bereich der Tonhöhen angewandt, betrachtet die Set Theory die Tonhöhenqualitäten unabhängig von ihrer Registerlage, indem sie alle Töne, die enharmonisch äquivalent sind, und alle Töne, die eine oder mehrere reine Oktaven auseinanderliegen, zu jeweils einer einzigen ›pitch class‹ zusammenfaßt. Auf atonale oder zwölftönige Musik bezogen, besteht die Menge aller ›pitch classes‹ aus zwölf Elementen (C, Cis = Des, D, Dis = Es usw.); im diatonischen System sind es sieben, im pentatonischen System fünf usw.

Das Total der zwölf chromatischen ›pitch classes‹ wird ›aggregate‹ genannt. Die zwölf ›pitch classes‹ lassen sich auf 4096 (2^{12}) verschiedene Arten kombinieren (unabhängig von der internen Reihenfolge der ›pitch classes‹ einer Gruppierung). Eine Gruppe von ›pitch classes‹ wird ›pitch-class set‹ genannt. Um sich eine Übersicht über die möglichen ›pitch-class sets‹ im chromatischen System zu verschaffen, werden diese in Äquivalenzklassen, die sogenannten ›set classes‹, eingeteilt. ›Pitch-class sets‹, die unter Transposition identisch sind, gehören zur selben ›set class‹. Unter transpositorischer Äquivalenz ergeben sich insgesamt 354 ›set classes‹, auch › T_n -type set classes‹ genannt.¹ › T_n ‹ wird als eine mathematische Funktion verstanden und bezeichnet die Transposition um n Halbtöne, wobei n die Werte 0, 1, 2, und 11 durchläuft. In den Theorien von Howard Hanson (1896–1981), Allen Forte (*1926) und anderen werden alle ›pitch-class sets‹, die unter Transposition und / oder Umkehrung identisch sind, in dieselbe ›set class‹ eingeteilt.² Daraus resultieren 223 ›set classes‹, auch › T_nI -type set classes‹ genannt (›I‹ steht für ›inversion‹).

Zu den charakteristischen Eigenschaften eines ›pitch-class set‹ zählen insbesondere die Anzahl der in ihm enthaltenen ›pitch classes‹ (die sogenannte ›cardinality‹), der intervallische Gehalt (›interval-class content‹), allfällige Symmetrien und die Fähigkeit, sich

1 Vgl. Howe 1965, Rahn 1980.

2 Vgl. Hanson 1960, Forte 1973.

mit Transpositionen und / oder Umkehrungen seiner selbst zum ›aggregate‹ zu ergänzen. Um die ›set class‹ eines ›pitch-class set‹ zu bestimmen, reduziert Forte (1973) dessen intervallische Struktur auf eine Grundform, die ›normal order‹, die die ›pitch classes‹ in engstmöglicher Lage und mit den kleinstmöglichen Intervallen im unteren Bereich darstellt. Diese ›normal order‹ wird dann mit der ›normal order‹ der Umkehrung des ›pitch-class set‹ verglichen. Diejenige der beiden ›normal orders‹, deren unterstes Intervall kleiner ist (oder deren zweitunterstes Intervall kleiner ist, im Falle, daß beide das gleiche unterste Intervall enthalten usw.), wird dann als ›prime form‹ bezeichnet. Die ›prime form‹ wird schließlich numerisch so dargestellt, daß die unterste ›pitch class‹ als 0 und alle anderen ›pitch classes‹ in ihren Halbtonabständen über 0 aufgelistet werden. Zum Beispiel lautet die ›prime form‹ des Dur- und Molldreiklangs – die beiden stehen im gegenseitigen Umkehrungsverhältnis – [0,3,7]; die ›prime form‹ des halbverminderten Septakkordes und des Dominantseptakkordes lautet [0,2,5,8]. Forte führt alle ›prime forms‹ in einer Tabelle auf und numeriert sie gemäß ihrer Position in der Liste.³ ›Prime forms‹, die sich komplementär verhalten – z. B. der verminderte Septakkord und die oktagonische Tongruppe, die sich entsprechend transponiert gegenseitig zum ›aggregate‹ ergänzen – führt Forte auf derselben Zeile auf, da ihnen bestimmte strukturelle Eigenschaften gemein sind. Wenn beispielsweise ein ›pitch-class set‹ in nur vier verschiedenen Transpositionen existiert, wie dies beim übermäßigen Dreiklang [0,4,8] der Fall ist, dann gilt dies auch für das komplementäre ›pitch-class set‹ [0,1,2,4,5,6,8,9,10]. Fortes Tabelle zeigt außerdem für jede ›prime form‹ deren ›interval vector‹.⁴ Dieser berechnet den Intervallgehalt: jedes im ›pitch-class set‹ enthaltene Intervall läßt sich auf eine der sieben ›interval classes‹ in der Größe von 0 bis 6 Halbtonen reduzieren. Fortes ›interval vector‹ zeigt, wie oft jede ›interval class‹ in einem ›pitch-class set‹ auftritt, aufgelistet in der Reihenfolge der ›interval classes‹ 1 bis 6. Beim Dur- und Molldreiklang lautet der ›interval vector‹ beispielsweise [001110] – je eine kleine Terz, große Terz und Quarte (= Quinte).

Obschon aus der mathematischen Perspektive einleuchtend, wurde die Umkehrungsäquivalenz von ›pitch-class sets‹ nicht von allen Theoretikern übernommen, da sie kaum einer klanglichen Äquivalenz entspricht. Der Tristanakkord ist beispielsweise eine ›pitch-class-Umkehrung des ihm folgenden Dominantseptakkordes⁵, klingt aber ganz anders. Howe 1965, Rahn 1980, Pople 1984 und andere definieren deshalb eine ›set class‹ als die Menge aller ›pitch-class sets‹, die nur unter Transposition äquivalent sind (› T_n -type set class‹). Die › T_n -type set classes‹ mit sechs Tönen, die ›hexachords‹, sind bereits aus der Theorie Hauers bekannt.⁶ Seine 44 Tropen zeigen – unter transpositorischer Äquivalenz – alle möglichen Teilungen des chromatischen Totals in zwei (intern ungeordnete) Hälften und enthalten somit alle möglichen (› T_n -type-‹) ›hexachords‹.

Die Analyse von Tonhöhenkonstellationen mit Hilfe der Set Theory ermöglicht es, Eigenschaften zu definieren, die sonst nur schwer zu erkennen wären. Des weiteren kann die Set Theory ein neues Licht auf bereits bekannte Eigenschaften werfen, indem

3 Forte 1973, 179–81.

4 Als Konzept in Martino 1961 eingeführt.

5 Babbitt 2003, 358.

6 Hauer 1925, 12.

sie diese verallgemeinernd darstellt. Dabei wird klar, daß viele historisch bevorzugte Tonsysteme einzigartige Eigenschaften besitzen. Beispielsweise läßt sich mit Hilfe der Set Theory zeigen, daß das chromatische und diatonische ›hexachord‹ die einzigen sechstönigen ›set classes‹ sind, in denen jeweils jede ›interval class‹ in einer einzigartigen Häufigkeit auftritt. Der ›interval vector‹ des chromatischen ›hexachord‹ lautet [543210], derjenige des diatonischen ›hexachord‹ [143250]. Ähnliches gilt für das chromatische und diatonische ›heptachord‹ (mit ›interval vectors‹ [654321] bzw. [254361]).

Unter den vielleicht weniger intuitiv erfaßbaren Eigenschaften wäre die Tatsache zu nennen, daß komplementäre ›hexachords‹, selbst wenn sie verschiedenen ›set classes‹ zugehören, denselben Intervallgehalt haben. Dies läßt sich durch das sogenannte ›Babbitt hexachord theorem‹ beweisen.⁷ Eine verwandte Eigenschaft findet man auch bei ›set classes‹ anderer Größe. So gibt es beispielsweise zwei verschiedene ›all-interval tetrachords‹ mit den ›prime forms‹ [0,1,4,6] und [0,1,3,7]. Obschon sie verschiedenen ›set classes‹ angehören, ist ihr Intervallgehalt identisch, indem jede ›interval class‹ genau einmal auftritt. Der ›interval vector‹ ist in beiden Fällen [11111]. Elliott Carter (*1908), dessen Denken von der Set Theory beeinflusst ist, verwendet die beiden ›all-interval tetrachords‹ – deren Eigenschaften er bereits in den 1950er Jahren entdeckte – regelmäßig in seinen Werken bis heute.⁸ Forte (1973, 21) bezeichnet zwei verschiedene ›set classes‹ mit identischem ›interval vector‹ als ›Z-related‹⁹. ›Z-Relationen‹ treten im chromatischen System immer paarweise auf, d. h. es gibt keine drei oder vier verschiedenen ›set classes‹, die sich denselben ›interval vector‹ teilen. David Lewin (1933–2003) hat gezeigt, daß in anderen Tonsystemen wie z. B. dem Sechzehntonsystem mitunter Drillings von ›set classes‹ mit demselben ›interval vector‹ existieren. Lewin warnt deshalb davor, paarweise ›Z-Relationen‹ in der Analyse überzubewerten.¹⁰

Die Beziehung zwischen zwei beliebigen ›pitch-class sets‹ ist unter anderem durch deren Schnittmenge, d. h. durch die Menge der gemeinsamen ›pitch classes‹ charakterisiert. Je größer der Anteil der gemeinsamen ›pitch classes‹, desto ähnlicher sind sich zwei ›sets‹. Theorien der Ähnlichkeit (›similarity relations‹) wurden von einer Reihe von Theoretikern aufgrund verschiedener Kriterien entwickelt.¹¹ Forte entwickelte eine Theorie der ›set-complexes‹. Ein ›complex K‹ besteht aus einem Paar komplementärer ›set classes‹ und allen ›set classes‹, die in mindestens einem der beiden komplementären ›set classes‹ (durch Transposition und / oder Umkehrung) enthalten sind.¹² Restriktiver ist Fortes ›complex Kh‹, der sich aus einem Paar komplementärer ›set classes‹ und allen ›set classes‹, die in beiden komplementären ›set classes‹ (durch Transposition und / oder Umkehrung) enthalten sind, zusammensetzt.¹³ Forte 1988 entwickelt eine alternative Ka-

7 Regener 1974, 203f., Lewin 1987, 144f.

8 Carter 2002, ix und 364.

9 Der Buchstabe ›Z‹ hat keine spezifische Bedeutung, sondern ist beliebig gewählt.

10 Vgl. Lewin 1982.

11 U. a. Morris 1980 und 1995b, Lord 1981, Isaacson 1990, Scott und Isaacson 1998, Buchler 2000, Quinn 2001.

12 Forte 1973, 93–96.

13 Ebd., 96–97.

tegorisierung, die Familien von ›set classes‹ aufgrund der sie generierenden Dreiklänge (›trichords‹) zwölf ›genera‹ und vier ›supragenera‹ zuordnet.

Weitere grundlegende Untersuchungen zur Set Theory finden sich insbesondere in den 1987 erschienenen Büchern von David Lewin und Robert Morris und in weiteren Arbeiten dieser Autoren sowie in den Schriften von John Clough, Andrew Mead, John Rahn, Eric Regener und Daniel Starr. Eine Gruppe von Theoretikern (insbesondere Richmond Browne, John Clough, Robert Gauldin, Gerald Myerson) hat sich seit den 1970er Jahren mit der diatonischen Set Theory befaßt, die die Eigenschaften derjenigen ›sets‹ untersucht, die im diatonischen System gebildet werden können, oft in ihrer Relation zum chromatischen System. Weitere Fragestellungen der Set Theory haben zur Untersuchung von ›pitch-class sets‹ mit speziellen Eigenschaften geführt, unter denen das siebentönige diatonische ›set‹ eine zentrale Stelle einnimmt.¹⁴ Unter Anwendung der Set Theory haben verschiedene Autoren Akkordformationen in weiteren Tonsystemen untersucht, wie dem oktagonischen System (van den Toorn 1983, 1986, Santa 1999), dem pentatonischen und ganztönigen System (Santa 1999), den modalen Systemen von Olivier Messiaen (Bernard 1986, 1994, Cheong 2002, 2003, Neidhöfer 2005) und im ›double aggregate‹, in dem jeder Ton im chromatischen Total doppelt vertreten ist (Morris 2003).

Die Set Theory eignet sich auch zur Erforschung rhythmischer Strukturen, solange diese als ›sets‹ darstellbar sind. In Analogie zu den ›pitch-class sets‹ definiert Richard Cohn (1992) rhythmische Patterns in der Musik von Steve Reich als ›beat-class sets‹, auf die dieselben abstrakten Operationen wie auf die ›pitch-class sets‹ angewendet werden können. ›Beat-classes‹ entsprechen in etwa Babbitts ›time points‹ (siehe Summary zur ›Twelve-Tone Theory‹). In Analogie zur diatonischen Tonalität definiert John Roeder (2003) ›beat-class modes‹ und ›beat-class modulation‹ in Reichs späteren Kompositionen. Anhand atonaler Werke von Anton Webern zeigt Forte (1980), wie die verschiedenen rhythmischen Unterteilungen einer Zeiteinheit als ›partitions‹ analysiert werden können. Lewin erörtert, wie sich verschiedene rhythmische Ansätze als jeweils andersartige ›rhythmic spaces‹ definieren lassen: Babbitts rhythmisches System erkennt Lewin als ›modular space‹ mit ›beat classes‹, Elliott Carters modulierende Tempi als ›modular space‹ mit ›duration classes‹.¹⁵ Über ›pitch classes‹ und Rhythmus hinaus zeigen Elizabeth West Marvin und Paul Laprade (1987) und Michael Friedmann 1985, wie sich ›sets‹ auch im Bereich der musikalischen Konturen definieren und analysieren lassen.¹⁶

Die Set Theory erfreut sich in der amerikanischen Musiktheorie einer anhaltenden Popularität, weil die möglichen Anwendungen schier unbegrenzt sind. In den letzten Jahren ist die Set Theory auch vermehrt in Verbindung mit anderen interpretatorischen Ansätzen wie der ›cultural theory‹ und ›feminist theory‹ zur Anwendung gekommen.¹⁷ Jenseits der musiktheoretischen Forschung gehören die Basiskonzepte der Set Theory inzwischen zum Grundvokabular des Musiktheorieunterrichts an nordamerikanischen Universitäten und Musikhochschulen.

14 Clough und Douthett 1991, Carey und Clampitt 1989, 1996.

15 Lewin 1987, 23f.

16 Siehe auch Morris 1993, Quinn 1997.

17 Z. B. Hisama 2001.

Literatur

- Babbitt, Milton (1946), »The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System«, Ph.D. Dissertation, Princeton University.
- (1955), »Some Aspects of Twelve-Tone Composition«, *The Score and I.M.A. Magazine* 12, 53–61, und Babbitt 2003, 38–47.
- (1960), »Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants«, *Musical Quarterly* 46, 246–59, auch abgedruckt in: *Problems of Modern Music*, hg. von Paul Henry Lang, New York: W. W. Norton, 1962, 72–94, und Babbitt 2003, 55–69.
- (1961), »Set Structure as a Compositional Determinant«, *Journal of Music Theory* 5, 72–94, Boretz und Cone 1972, 129–47, und Babbitt 2003, 86–108.
- (2003), *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles, Stephen Dembski, Andrew Mead und Joseph N. Straus, Princeton: Princeton University Press.
- Balzano, Gerald (1980), »The Group-Theoretic Description of 12-Fold and Microtonal Pitch Systems«, *Computer Music Journal* 40, 66–84.
- Bernard, Jonathan (1986), »Messiaen's Synaesthesia. The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music«, *Music Perception* 4, 41–68.
- (1994), »Colour«, in: *The Messiaen Companion*, hg. von Peter Hill, Portland: Amadeus Press, 203–19.
- (1997), »Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory«, in: *Music Theory in Concept and Practice*, hg. von James Baker, David Beach und Jonathan Bernard, Rochester: University of Rochester Press, 11–51.
- Browne, Richmond (1981), »Tonal Implications of the Diatonic Set«, *In Theory Only* 5, 3–21.
- Buchler, Michael (2000), »Broken and Unbroken Interval Cycles and their Use in Determining Pitch-Class Set Resemblance«, *Perspectives of New Music* 38, 52–87.
- Carey, Norman / David Clampitt (1989), »Aspects of Well-Formed Scales«, *Music Theory Spectrum* 11, 187–206.
- (1996), »Self-Similar Pitch Structures, Their Duals, and Rhythmic Analogues«, *Perspectives of New Music* 34, 62–87.
- Carter, Elliott (2002), *Harmony Book*, hg. von Nicholas Hopkins und John F. Link, New York: Carl Fischer.
- Cheong, Wai-Ling (2002), »Messiaen's Triadic Colouration. Modes As Interversion«, *Music Analysis* 21, 53–84.
- (2003), »Rediscovering Messiaen's Invented Chords«, *Acta Musicologica* 75, 85–105.
- Chrisman, Richard (1971), »Identification and Correlation of Pitch-Sets«, *Journal of Music Theory* 15, 58–83.
- (1977), »Describing Structural Aspects of Pitch-Class Sets Using Successive Interval Arrays«, *Journal of Music Theory* 21, 1–28.

- Clough, John (1965), »Pitch-Set Equivalence and Inclusion (A Comment on Forte's Theory of Set-Complexes)«, *Journal of Music Theory* 9, 163–71.
- (1979), »Aspects of Diatonic Sets«, *Journal of Music Theory* 23, 45–61.
- (1979–80), »Diatonic Interval Sets and Transformational Structures«, *Perspectives of New Music* 18, 461–82.
- (1994), »Diatonic Interval Cycles and Hierarchical Structure«, *Perspectives of New Music* 32, 228–53.
- Clough, John / Jack Douthett (1991), »Maximally Even Sets«, *Journal of Music Theory* 35, 93–173.
- Clough, John / Nora Engbrechtsen / Jonathan Kochavi (1999), »Scales, Set, and Interval Cycles. A Taxonomy«, *Music Theory Spectrum* 21, 74–104.
- Clough, John / Gerald Myerson (1985), »Variety and Multiplicity in Diatonic Systems«, *Journal of Music Theory* 29, 249–70.
- Cohn, Richard (1991), »Properties and Generability of Transpositionally Invariant Sets«, *Journal of Music Theory* 35, 1–32.
- (1992), »Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music«, *Perspectives of New Music* 30, 146–77.
- (1996), »Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late Nineteenth-Century Triadic Progressions«, *Music Analysis* 15, 22–40.
- (1997), »Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations«, *Journal of Music Theory* 41, 1–66.
- Covach, John (2002), »Twelve-Tone Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 603–27.
- Forte, Allen (1964), »A Theory of Set-Complexes for Music«, *Journal of Music Theory* 8, 136–83.
- (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.
- (1980), »Aspects of Rhythm in Webern's Atonal Music«, *Music Theory Spectrum* 2, 90–109.
- (1988), »Pitch-Class Genera and the Origin of Modern Harmonic Species«, *Journal of Music Theory* 32, 187–271.
- Friedmann, Michael (1985), »A Methodology for the Discussion of Contour. Its Application to Schoenberg's Music«, *Journal of Music Theory* 29, 223–48.
- Gauldin, Robert (1983), »The Cycle-7 Complex. Relations of Diatonic Set Theory to the Evolution of Ancient Tonal Systems«, *Music Theory Spectrum* 5, 39–55.
- Hába, Alois (1927), *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel.
- Hanson, Howard (1960), *Harmonic Materials of Modern Music. Resources of the Tempered Scale*, New York: Appleton-Century-Crofts.

- Hasty, Christopher (1987), »An Intervallic Definition of Set Class«, *Journal of Music Theory* 31, 183–204.
- Hauer, Josef M. (1925), *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Wien: Universal Edition.
- Heinemann, Stephen (1998), »Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice«, *Music Theory Spectrum* 20, 72–96.
- Hisama, Ellie (2001), *Gendering Musical Modernism. The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoover, Mark (1984), »Set Constellations«, *Perspectives of New Music* 23, 164–79.
- Howe, Hubert (1965), »Some Combinatorial Properties of Pitch Structures«, *Perspectives of New Music* 4, 45–61.
- Isaacson, Eric (1990), »Similarity of Interval-Class Content Between Pitch-Class sets: the IcVSIM Relation«, *Journal of Music Theory* 34, 1–28.
- und Damon Scott (1998), »The Interval Angle. A Similarity Measure for Pitch-Class Sets«, *Perspectives of New Music* 36, 107–42.
- Kaplan, Richard (1990), »Transpositionally Invariant Subsets. A New Set Subcomplex Relation«, *Intégral* 4, 37–66.
- Klumpenhouwer, Henry (1998), »The Inner and Outer Automorphisms of Pitch-Class Inversion and Transposition. Some Implications for Analysis with Klumpenhouwer Networks«, *Intégral* 12, 81–93.
- Lewin, David (1959), »Re: Intervallic Relations between Two Collections of Notes«, *Journal of Music Theory* 3, 298–301.
- (1960), »Re: The Intervallic Content of a Collection of Notes, Intervallic Relations between a Collection of Notes and Its Complement. An Application to Schoenberg's Hexachordal Pieces«, *Journal of Music Theory* 4, 98–101.
- (1977a), »Forte's Interval Vector, My Interval Function, and Regener's Common-Note Function«, *Journal of Music Theory* 21, 194–237.
- (1977b), »A Label Free Development for 12-Pitch-Class Systems«, *Journal of Music Theory* 21, 29–48.
- (1980), »Some New Constructs Involving Abstract PCSets, and Probabilistic Applications«, *Perspectives of New Music* 18, 433–44.
- (1982), »On Extended Z-Triples«, *Theory and Practice* 7, 38–39.
- (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- (1993), *Musical Form and Transformation*, New Haven: Yale University Press.
- (1996), »Cohn Functions«, *Journal of Music Theory* 40, 181–216.
- (1998), »Some Ideas about Voice-Leading Between Pc-Sets«, *Journal of Music Theory* 42, 15–72.

- London, Justin (2002), »Rhythm in Twentieth-Century Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 695–725.
- Lord, Charles (1981), »Interval Similarity Relations in Atonal Set Analysis«, *Journal of Music Theory* 25, 91–111.
- Martino, Donald (1961), »The Source Set and its Aggregate Formations«, *Journal of Music Theory* 5, 224–73. Siehe auch »Addendum«, *Journal of Music Theory* 6 (1962), 322–23.
- Marvin, Elizabeth / Paul Laprade (1987), »Relating Musical Contours. Extensions of a Theory for Contour«, *Journal of Music Theory* 31, 225–67.
- Metz, Paul (1989–90), »The Clock Diagram. An Effective Visual Tool in Set Theory Pedagogy«, *Theory and Practice* 14/15, 105–21.
- Morris, Robert (1980), »A Similarity Index for Pitch-Class Sets«, *Perspectives of New Music* 18, 445–60.
- (1982), »Set Groups, Complementation, and Mappings among Pitch-Class Sets«, *Journal of Music Theory* 26, 101–44.
- (1982–83), »Combinatoriality without the Aggregate«, *Perspectives of New Music* 21, 432–86.
- (1987), *Composition with Pitch-Classes. A Theory of Compositional Design*, New Haven: Yale University Press.
- (1990), »Pitch-Class Complementation and its Generalization«, *Journal of Music Theory* 34, 175–245.
- (1991), *Class Notes for Atonal Music Theory*, Lebanon NH: Frog Peak Music.
- (1993), »New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour«, *Music Theory Spectrum* 15, 205–28.
- (1994), »Recommendations for Atonal Music Pedagogy in General. Recognizing and Hearing Set-Classes in Particular«, *Journal of Music Theory Pedagogy* 8, 75–134.
- (1995a), »Compositional Spaces and Other Territories«, *Perspectives of New Music* 33, 328–58.
- (1995b), »Equivalence and Similarity in Pitch and Their Interaction with PCSet Theory«, *Journal of Music Theory* 39, 207–43.
- (1998), »Voice-Leading Spaces«, *Music Theory Spectrum* 20, 175–208.
- (2001), *Class Notes for Advanced Atonal Music Theory*, Lebanon NH: Frog Peak Music.
- (2003), »Pitch-Class Duplication in Serial Music. Partitions of the Double Aggregate«, *Perspectives of New Music* 41, 96–121.
- Neidhöfer, Christoph (2005), »A Theory of Harmony and Voice Leading for the Music of Olivier Messiaen«, *Music Theory Spectrum* 27, 1–34.
- Nolan, Catherine (2002), »Music Theory and Mathematics«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 272–304.

- Parks, Richard (1998), »Pitch-Class Set Genera. My Theory, Forte's Theory«, *Music Analysis* 17, 206–25.
- Pople, Anthony (1984), »Skryabin and Stravinsky 1908–1914. Studies in Analytic Method«, DPhil Dissertation, Oxford University.
- Quinn, Ian (1997), »Fuzzy Extensions to the Theory of Contour«, *Music Theory Spectrum* 19, 232–63.
- (2001), »Listening to Similarity Relations«, *Perspectives of New Music* 39, 108–58.
- Rahn, John (1979), »Logic, Set Theory, Music Theory«, *College Music Symposium* 19, 114–27.
- (1980), »Relating Sets«, *Perspectives of New Music* 18, 483–502.
- (1980), *Basic Atonal Theory*, New York: Longman.
- Regener, Eric (1974), »On Allen Forte's Theory of Chords«, *Perspectives of New Music* 13, 191–212.
- Roeder, John, »Set«, in: *Grove Music Online*, hg. von L. Macy (abgerufen 15. 3. 2005), <http://www.grovemusic.com>.
- (1987), »A Geometric Representation of Pitch-Class Series«, *Perspectives of New Music* 25, 362–409.
- (2003), »Beat-Class Modulation in Steve Reich's Music«, *Music Theory Spectrum* 25, 275–304.
- Roig-Francoli, Miguel (2001), »A Theory of Pitch-Class-Set Extension in Atonal Music«, *College Music Symposium* 41, 57–90.
- Rouse, Steven (1985), »Hexachords and Their Trichordal Generators. An Introduction«, *In Theory Only* 8, 19–43.
- Saltini, Roberto (1993), »Structural Levels and Choice of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music«, *Intégral* 7, 149–78.
- Santa, Matthew (1999), »Defining Modular Transformations«, *Music Theory Spectrum* 21, 200–229.
- (2000), »Analysing Post-Tonal Diatonic Music. A Modulo 7 Perspective«, *Music Analysis* 19, 167–201.
- Schillinger, Joseph (1946), *The Schillinger System of Musical Composition*, 2 Bde., New York: Carl Fischer, siehe insbesondere »Theory of Pitch-Scales«, Bd. 1, 97–179.
- Starr, Daniel (1978), »Sets, Invariance and Partitions«, *Journal of Music Theory* 22, 1–42.
- Straus, Joseph N. (2003), »Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading«, *Music Theory Spectrum* 25, 305–52.
- (2005), *Introduction to Post-Tonal Theory*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- van den Toorn, Pieter (1983), *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven: Yale University Press.
- (1986), »Octatonic Pitch Structure in Stravinsky«, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von Jann Pasler, Berkeley: University of California Press, 130–56.
- Wilcox, Howard (1983), »Group Tables and the Generalized Hexachord Theorem«, *Perspectives of New Music* 21, 535–39.

Informationen zur Mathematischen Musiktheorie

Thomas Noll

Nachstehend werden ausgewählte mathematische Ansätze zu Musiktheorie und Analyse in knapper Form portraitiert. Die dabei getroffene Auswahl konzentriert sich vor allem auf die Arbeiten von Guerino Mazzola und Mitarbeitern sowie auf Arbeiten, die von jenen angeregt worden sind. Eine Diskussion der Ergebnisse ist nicht Ziel dieses Textes.

Eine Besonderheit der Mazzola-Schule – im Vergleich etwa zu den in den Vereinigten Staaten von John Clough und David Lewin geprägten Schulen mathematischer Musiktheorie – ist die besonders ausgeprägte Rolle mathematischer Theoriebildung. Die musiktheoretische Auseinandersetzung mit diesen Untersuchungen bringt zwei Verständnisprobleme mit sich. Das erste betrifft die Präsenz mathematischer Inhalte an sich, deren oft streng formale Darstellung nicht ohne gewisse Übung erschlossen werden kann. Die eigentliche Schwierigkeit besteht jedoch in der epistemologischen Auslotung der musikalischen bzw. musiktheoretischen Bedeutungen jener mathematischen Inhalte. Der vorliegende Text versucht daher, unter Umgehung formaler Darstellungen mathematischer Inhalte, den Blick auf die interpretatorische Arbeit des mathematischen Musiktheoretikers zu richten. Dies geschieht um den Preis von Auslassungen bzw. von Verharmlosungen. Damit eignet sich dieser Text zwar nicht als Argumentationsbasis für eine aktive Auseinandersetzung mit den hier besprochenen Forschungen, er soll aber dem interessierten Leser helfen, sich eine solche zu erarbeiten.

Mazzolas erste Monographie *Gruppen und Kategorien in der Musik. Entwurf einer mathematischen Musiktheorie* von 1985 verbindet vier Untersuchungsstränge: (a) die Erarbeitung eines theoretischen Rahmens, (b) Untersuchungen zu konkreten musiktheoretischen Fragen, (c) Analysen von Musikbeispielen hinsichtlich jener untersuchten Fragen, (d) experimentelle Auslotung mathematischer Ideen in einer kompositorischen Studie.

Der erste Untersuchungsstrang – die Erarbeitung einer mathematischen Metasprache für die Musiktheorie – spielt in Mazzolas Arbeiten eine zentrale Rolle. In der Strukturmathematik erschließt sich nämlich die Bedeutung eines mathematischen Objekts nicht zuletzt durch dessen Relation zu anderen mathematischen Objekten. Will man nun eine konkrete mathematische Struktur mit musiktheoretischen Inhalten beladen, so kann man strenggenommen nur dann die mathematische Bedeutung jener Struktur in die Musiktheorie übertragen, wenn man auch all jene anderen Strukturen musiktheoretisch mitinterpretiert, zu denen jene ausgewählte Struktur aufschlußreiche mathematische

Beziehungen aufweist. Auf den ersten Blick scheint allein dieser Gedanke ein Fall für Ockhams Messer zu sein, aber ein Seitenblick auf das in der Physik erfolgreich angewandte Prinzip der kleinsten Wirkung zeigt, daß die Probleme tiefer liegen. Die Formulierung dieses Prinzips beruht nämlich darauf, die Welt des physikalisch Faktischen theoretisch zu erweitern, um sie dadurch besser zu verstehen. Einer Anwendung von Ockhams Messer bei klugem begriffschirurgischem Instinkt steht freilich auch in der mathematischen Musiktheorie nichts im Wege. Das Argument soll aber beispielhaft verdeutlichen, daß gute Gründe dafür sprechen, nicht bloß isolierte mathematische Strukturen zum Ausgangspunkt musiktheoretischer Interpretation zu machen.

Bei zunehmender Breite von musiktheoretischen, musikanalytischen, musiktechnologischen und anderen Themen hat Mazzola seither parallel an der Erweiterung der mathematischen Theoriesprache gearbeitet und seine 2002 erschienene umfangreiche Monographie *The Topos of Music – Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance* widmet den damit verbundenen mathematischen, semiologischen und epistemologischen Fragen besondere Aufmerksamkeit.

Musiktheoretische Interpretationen affiner Abbildungen

Dieser Abschnitt faßt einige Ergebnisse mathematisch-musiktheoretischer Untersuchungen zu Fragen der Harmonik und des Kontrapunkts zusammen. Was diese Untersuchungen aus mathematischer Sicht verbindet, ist die besondere Rolle von affinen Abbildungen auf Tönen, Intervallen, Akkorden bzw. Akkordgefügen. Warum sich das Interesse gerade auf solche Abbildungen richtet, soll folgende Vorüberlegung motivieren:

Die Verkettung von musikalischen Intervallen ist eine musiktheoretisch sinnvolle Interpretation des Addierens von Vektoren. Es gibt eine direkte und eine indirekte Möglichkeit, einer solchen additiven Struktur gerecht zu werden. Der Akt des Transponierens eines Akkordes oder eines Gefüges von Akkorden läßt sich als Translation interpretieren, d. h. als Abbildung, die jeden Punkt eines Raumes um einen bestimmten Vektor verschiebt. Translationen sind also direkte Manifestationen des Addierens. Der Akt des Spiegelns eines Akkordes oder eines Gefüges von Akkorden an einem festen Spiegelungszentrum hat dagegen die Eigenschaft, daß dabei alle inneren Intervallverhältnisse erhalten bleiben (auch wenn jedes einzelne Intervall seine Richtung umkehrt). Insbesondere stimmt jede gespiegelte Summe mit der Summe der gespiegelten Summanden überein. Mathematische Abbildungen mit jener Eigenschaft, daß die Bilder von Summen mit den Summen der Bilder übereinstimmen (bzw. daß die Bilder von Vielfachen mit den Vielfachen der Bilder übereinstimmen), nennt man linear. Sie verkörpern die Addition nur indirekt, indem sie diese respektieren.

Spiegelungen mit verschiedenen Spiegelzentren sind untereinander durch Translationen verbunden. Die Kombination aus linearen Abbildungen und Translationen nennt man affine Abbildungen. ›Affin‹ meint dabei, daß die Richtungen, die man zwar von jedem Punkt aus verfügbar hat, auch im Zusammenhang betrachtet werden. Der abstrakte Begriff ›Quarte‹ etwa beinhaltet nicht nur die einzelnen isolierten Quart-Instanzen von

jedem Bezugston aus, sondern auch deren Zusammenhang als ›Quartfeld‹, das sich via Translation von Bezugston zu Bezugston über den ganzen Tonraum erstreckt.

Unter den Untersuchungen mit dem Ziel, musiktheoretische Fragen mit Hilfe affiner Abbildungen neu zu formulieren und gegebenenfalls besser zu verstehen, verdient zunächst ein spezielles Modulationsmodell von Mazzola (1985) Erwähnung, zu dem später auch andere Autoren beigetragen haben. Es bezieht Anregungen aus Arnold Schönbergs Harmonielehre und versucht über die Untersuchung der in einer Modulation verwendeten Stufen der Zieltonart Spuren einer Wechselwirkung derselben mit der Ausgangstonart auszumachen. Tonarten werden dabei als abstrakte diatonische Stufengefüge im Zwölftonsystem beschrieben, d. h. ohne Auszeichnung einer Tonika und ohne Unterscheidung des Tongeschlechts. Die Wechselwirkung dieser Stufengefüge wird über Translationen bzw. Spiegelungen beschrieben. Man geht von einer die Zieltonart eindeutig kennzeichnenden minimalen Stufenmenge wie $\{II, V\}$, $\{IV, V\}$, $\{II, III\}$, $\{III, IV\}$ oder $\{VII\}$ aus und merkt sich die dabei verwendeten Töne. Dann sucht man die mit diesen wechselwirkenden Töne der Ausgangstonart auf und fügt die darunter befindlichen gemeinsamen Töne beider Tonarten zu der anfänglich gemerkten Tonmenge hinzu. Zu den anfänglich gewählten (eindeutig kennzeichnenden) Stufen treten als modulierende Stufen noch jene Stufen der Zieltonart hinzu, die ebenfalls aus der (ggf.) erweiterten Tonmenge gebildet werden. Es sei zum Beispiel C die Ausgangsdiatonik und G die Zieldiatonik mit der durch den Leittonwechsel C-H induzierten Umkehrung als Wechselwirkung und es sei allein die VII. Stufe $\{F\#, A, C\}$ als minimales Kennzeichen für die G-Diatonik gewählt. Die Wechselwirkung vermittelt dann tonweise zwischen $F\#$ und F , A und D , sowie C und H und bezieht damit die VII. Stufe von G auf die VII. Stufe von C . Dabei sind die Töne H und D gemeinsame Töne beider Diatoniken und werden den schon gemerkten Tönen $F\#, A, C$ hinzugefügt. Als modulierende Stufen kommen damit noch III und V hinzu.

Das mathematische Modell legt diesem Verfahren noch Beschränkungen im Sinne eines Ökonomieprinzips auf. Im Resultat ergibt sich eine Liste von 26 Wechselwirkungsmodulationen. Ein weiterführendes kontrafaktisches Experiment von Daniel Muzzolini (1995) geht von der Überlegung aus, daß sich leitereigene Dreiklänge allgemein als Folge zweier Doppelschritte in einer 7tönigen Skala auffassen lassen. Seine Übertragung des obigen Verfahrens auf die entsprechenden Systeme von ›Dreiklangsgefügen‹ für alle 7tönigen Skalen im Zwölftonsystem ergibt für die Diatonik eine Sonderstellung, weil die Zahl von 26 Wechselwirkungsmodulationen unter jenen 34 Skalen am kleinsten ist, bei denen man via Wechselwirkungsmodulation alle 12 ›Tonarten‹ erreichen kann. Mögliche Zusammenhänge mit anderen besonderen Eigenschaften der Diatonik im Zwölftonsystem (Maximal Evenness, Myhill-Property, Cardinality = Variety) sind aber nicht untersucht worden.

Eine andere Untersuchung Mazzolas (1989, 1990) widmet sich der Rolle von Konsonanzen und Dissonanzen im zweistimmigen Kontrapunkt und ist durch den ausgesprochenen Dichotomie-Charakter dieses Begriffspaares motiviert, welcher von den psychoakustischen Beschreibungsebenen nicht erfaßt wird. Die Komplementarität zwischen den Konsonanzen und Dissonanzen wird durch eine affine Abbildung zwischen den

beiden Dichotomiehälften beschrieben, die Mazzola Autokomplementaritätsfunktion nennt. Bei der folgenden Beschreibung numerieren wir die Intervalle im Quintenzirkel, also $0 = \text{Prime/Oktave}$, $1 = \text{Quinte}$, $2 = \text{große Sekunde}$, $3 = \text{große Sexte}$, $4 = \text{große Terz}$, $5 = \text{große Septime}$, $6 = \text{Tritonus}$, $7 = \text{kleine Sekunde}$, $8 = \text{kleine Sexte}$, $9 = \text{kleine Terz}$, $10 = \text{kleine Septime}$, $11 = \text{Quarte}$. Die Dichotomiehälften sind dann $\{0, 1, 3, 4, 8, 9\}$ und $\{2, 5, 6, 7, 10, 11\}$. Die Autokomplementaritätsfunktion tauscht jedes Intervall x mit dem Intervall $5x + 2 \bmod 12$ aus, also die große Sekunde 2 mit der Prime 0, die große Septime 5 mit der großen Sexte 3, den Tritonus 6 mit der kleinen Sexte 8, die Quarte 11 mit der kleinen Terz 9 sowie die kleine Septime 10 mit der großen Terz 4 und die kleine Sekunde 7 mit der Quinte 1.

Diese Abbildung hat interessante Eigenschaften unter dem Gesichtspunkt der Klein- und Großterzverwandtschaft von Intervallen. Einerseits stellt man leicht fest, daß die Konsonanzen untereinander viele Terzverwandtschaften besitzen (Terzen zu Prime und Quinte, die Sexten zur Oktave etc.), d. h. die Konsonanzen liegen als Familie auf dem Terztorus nahe beieinander. Das gleiche gilt für die Dissonanzen untereinander.

Zudem ist die Autokomplementaritätsfunktion eine Zentralspiegelung des Terztorus, d. h. sie tauscht die Kleinterz-Verwandtschaftszyklen $\{0, 3, 6, 9\}$ und $\{2, 5, 8, 11\}$ untereinander aus, während sie den Zyklus $\{1, 4, 7, 10\}$ in sich selbst spiegelt. Außerdem tauscht sie die jeweils diametral gegenüberliegenden Großterz-Verwandtschaftszyklen $\{1, 5, 9\}$ und $\{7, 11, 3\}$ bzw. $\{2, 6, 10\}$ und $\{0, 8, 4\}$ untereinander aus. Für die Komplementarität der Konsonanzen und Dissonanzen bedeutet dies, daß je aufeinander bezogene Intervalle weit entfernt voneinander liegen.

Die Dichotomiehälfte $\{0, 1, 3, 4, 8, 9\}$ der Konsonanzen hat eine weitere bemerkenswerte Eigenschaft, nämlich daß sie ein Monoid ist, d. h. daß alle Produkte dieser sechs Zahlen (mod 12) stets wieder unter diesen selbst anzutreffen sind. Für die Dissonanzen untereinander gilt dies in vielen Fällen nicht, insbesondere für die Multiplikation jeder Dissonanz mit sich selbst. Ich habe diese Eigenschaft als eine mögliche mathematische Erklärung für die Markiertheit der Dissonanzen betrachtet, die sich z. B. in deren Auflösungsbedarf äußert. Insbesondere sind die schlußfähigen Konsonanzen 0, 1, 4, 9 idempotent, d. h. sie stimmen mit ihren eigenen Potenzen überein: $0^2=0$, $1^2=1$, $4^2=4$, $9^2=9 \bmod 12$. Eine theoretische Bedeutung der Intervall-Multiplikation ergibt sich im Zusammenhang mit der Morphologie der Akkorde (siehe weiter unten).

Mazzola hat die Autokomplementaritätsfunktion im Rahmen eines Modells für rein konsonante Fortschreitungen benutzt, das eine Ableitung für das Quintenparallelenverbot und die Fuxschen Tritonusverbote beinhaltet.

Die Konsonanz/Dissonanz-Dichotomie kann auch in Form eines kontrafaktischen Arguments diskutiert werden. Rein kombinatorisch gibt es 924 Möglichkeiten, um aus den zwölf Intervallen $\{0, 1, 2, \dots, 11\}$ sechs konsonante Intervalle auszuwählen. Aber nur eine einzige von den dabei gewonnenen Dichotomien hat jene drei Eigenschaften der Autokomplementarität, der Distanz der Dichotomiehälften und der Markiertheit: die »faktische« Konsonanz/Dissonanz-Dichotomie $\{0, 1, 3, 4, 8, 9\}/\{2, 5, 6, 7, 10, 11\}$.

In eigenen Untersuchungen zur Morphologie der Akkorde (Noll 1995) dienen Tonperspektiven – gemeint sind die 144 affinen Abbildungen des Zwölftonsystems – zur

Modellierung von Akkordvertretung in der Funktionsharmonik. Dabei werden jene Tonperspektiven, die einen Akkord in sich selbst abbilden, als stabilisierende Eigenschaften desselben angesehen. Die Selbstperspektiven der Dur- und Molldreiklänge werden bei diesem Ansatz mit tonalen Funktionen assoziiert. Der Ansatz verbindet Hugo Riemanns Begriff eines beziehenden Tondenkens mit der mathematischen Überlegung, daß die Töne und Intervalle via affiner Abbildungen miteinander zusammenhängen. Das Beziehen der Quinte C-G auf die große Sexte G-E bedeutet genaugenommen das Beziehen dieser Quinte auf eine quintverschobene ›Dreifach-Quinte‹ (modulo Oktave). Die damit festgelegte Tonperspektive überführt dann auch jeden anderen Ton x in den Ton $3x + 1 \bmod 12$. Also wird die große Sexte G-E ihrerseits (aufgrund des affinen Zusammenhangs) auf die kleine Terz E-G bezogen, da ja jede der drei Teilquinten aufgrund des Faktors 3 in eine Sexte abgebildet wird, und damit die Sexte $G - E$ (als ›Dreifach-Quinte‹) auf eine ›Neunfach-Quinte‹, sprich: auf eine kleine Terz. Entscheidend für die Bezeichnung dieser Tonperspektive als Selbstperspektive des C-Dur-Dreiklangs ist die Tatsache, daß auch der Ton E seinerseits auf einen Ton dieses Dreiklangs bezogen wird – in diesem Falle auf G.

Ein wichtiger Bestandteil dieser Untersuchungen ist das Studium und die Interpretation der Verknüpfung mehrerer Tonperspektiven. Die Selbstperspektiven eines Akkordes bilden eine unter paarweiser Verknüpfung abgeschlossene Familie: ein Monoid. Daraus ergeben sich Anknüpfungspunkte an Hugo Riemanns Vorschlag, musikalisches Denken mit dem logischen Denken zu vergleichen. Im Kontext der Toposlogik von Monoidaktionen auf Akkorden erhalten verallgemeinerte Wahrheitswerte genuin musikalische Bedeutung (Noll 2004).

Klassifikation und Quasianalyse musikalischer Strukturen

Einen weiteren Untersuchungszweig, den neben Mazzola vor allem Harald Friepertinger systematisch erschlossen hat, bildet die Klassifikation mathematischer Strukturen, worunter sich solche mit besonderer musiktheoretischer Bedeutung befinden. Dahinter steht das Bedürfnis, mathematisch-musiktheoretische Aussagen in einem geeigneten Kontext zu formulieren und zu verstehen. Insbesondere spielt dabei das Paradigma der affinen Abbildungen eine bevorzugte Rolle. Für Akkorde oder Motive in verschiedenen Tonsystemen und rhythmischen Perioden liegen vollständige Listen von Repräsentanten bzw. zumindest deren Anzahlen vor.

Die systematische Suche nach mathematischen Strukturen mit musikalisch interessanten Eigenschaften ist auch aus kompositorischer Perspektive interessant. So hat Dan Tudor Vuza (1990) eine besondere Art rhythmischer Kanons konstruiert, deren Stimmen einerseits niemals zusammentreffen, aber andererseits jeden Schlag abdecken. Die Besonderheit dieser Kanons ist, daß weder der innere Rhythmus, den die Stimmen je zeitversetzt spielen, noch der äußere Rhythmus der Stimmeinsätze völlig regelmäßig ist. Das einfachste bekannte Beispiel hat 6 Stimmen mit der Periode 72. Der innere Rhythmus ist (0, 1, 5, 6, 12, 25, 29, 36, 42, 48, 49, 53) und der äußere Rhythmus ist (0, 8, 16, 18, 26, 34). Emmanuel Amiot, Moreno Andreatta und Harald Friepertinger haben seither an der Untersuchung solcher Strukturen gearbeitet.

Kanons sind ihrerseits ein sehr spezieller Fall des Zusammengesetztseins einer komplexen musikalischen Struktur aus Bestandteilen. Mazzola hat der allgemeinen Thematik globaler Kompositionen umfangreiche Untersuchungen gewidmet. Dabei handelt es sich um mathematische Objekte, deren Definitionen von Bernhard Riemanns Begriff der Mannigfaltigkeit inspiriert sind. Es sind nämlich bereits die Definitionen dieser globalen Objekte, die aus mehreren miteinander lokal verträglichen Definitionen zusammengesetzt sind. Vor diesem Hintergrund sind von mehreren Autoren konkrete Verfahren für die mathematische Untersuchung von Musikstücken entwickelt worden.

Eine interpretatorische Grundschwierigkeit musikalischer Analyse besteht darin, daß man mit der Isolierung von Teilen und der Untersuchung ihrer paradigmatischen und syntagmatischen Beziehungen zwar wertvolle Einsichten gewinnen kann, daß es aber deswegen nicht automatisch gerechtfertigt ist, diese Teile als Bestandteile der Musik im konstitutiven Sinne anzusehen. Dieser Einwand gilt allgemein, obgleich er sich bei einigen in der mathematischen Musiktheorie entwickelten Ansätzen verschärft. Es ist daher hilfreich, wenn man im folgenden ›Analyse‹ im Sinne von Carnaps Begriff der Quasi-analyse versteht.

Die Ansätze zur metrischen und melodischen Analyse sind zu experimentellen Zwecken im Rahmen des Softwareprojektes RUBATO ausgearbeitet worden, welches musikalische Analyse und musikalische Gestaltung experimentell miteinander verknüpft.¹

Bei der inneren metrischen Analyse werden die Inzidenzbeziehungen von lokalen Metren, d. h. von arithmetischen Folgen von Toneinsätzen untersucht. ›Innere metrische Analyse‹ meint, daß diese Metren in der Partitur selbst durch Toneinsätze oder andere Ereignisse exemplifiziert werden. Die Inzidenzbeziehungen werden durch innere metrische Gewichte quantifiziert. Anja Volk hat in vielen Experimenten nachgewiesen, daß sich Metrizität im musikalischen Sinne anhand der Periodizitäten jenes inneren metrischen Gewichts untersuchen läßt.

Im Falle der melodischen Analyse kommen zwei Formen paradigmatischer Beziehungen ins Spiel: Symmetrie und Ähnlichkeit. Das Interesse an einem (Quasi-)Bestandteil der Melodie richtet sich nach dem Vorhandensein anderer Bestandteile, die mit ihm bis auf Umkehrung, Augmentation, Diminution etc. übereinstimmen bzw. zu ihm ähnlich sind. Für die Bestimmung der Ähnlichkeit werden Gestaltparadigmen mit Hilfe von Topologien modelliert. Chantal Buteau hat dazu umfangreiche Untersuchungen angestellt. Eine Konsequenz dieses rein paradigmatischen Interesses ist, daß sich die konkrete syntagmatische Kombinatorik der interessanten Bestandteile als empirisches Resultat ergibt, die entweder als Gewicht quantifiziert werden kann oder ihrerseits zum Anlaß weiterer Untersuchungen dienen kann. Andreas Nestke hat hierzu zahlreiche kombinatorische Untersuchungen durchgeführt.

1 <http://www.rubato.org>.

Literatur

- Andreatta, Moreno (1999), *La théorie mathématique de la musique de Guerino Mazzola et les canons rythmiques*, Mémoire DEA, Paris: EHESS / IRCAM.
- (2003), »Méthodes algébriques en musique et musicologie du XXe siècle: aspects théoriques, analytiques et compositionnels«, Diss., Paris: EHESS / IRCAM.
- (2004), »On group-theoretical methods applied to music: some compositional and implementational aspects«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 169–193.
- Amiot, Emmanuel (2004), »Why Rhythmic Canons Are Interesting«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 194–213.
- Beran, Jan / Guerino Mazzola (1999), »Analyzing Musical Structure and Performance – a Statistical Approach«, *Statistical Science* 14, 47–79.
- Buteau, Chantal (1998), »Motivic Topologies and their Signification in Musical Motivic Analysis«, Magisterarbeit, University Laval/Quebec.
- / Guerino Mazzola (2000), »From Contour Similarity to Motivic Topologies«, *Musicae Scientiae* 4, 125–149.
- (2001), »Reciprocity Between Presence and Content Functions on a Gestalt Composition Space«, *Tatra Mountains Mathematical Publication* 23, 17–45.
- (2003), »A Topological Model of Motivic Structure and Analysis of Music: Theory and Operationalization«, Diss., Universität Zürich.
- (2004), »Motivic Spaces of Scores through RUBATO's MeloTopRUBETTE«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 330–342.
- Chemillier, Marc / Charlotte Truchet (2004), »Computation of words satisfying the »Rhythmic Oddity Property«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 214–222.
- Ferretti, Roberto G. / Guerino Mazzola (2001), »Algebraic Varieties of Musical Performances«, *Tatra Mountains Mathematical Publication* 23, 59–69.
- (2004), »Algebraic Varieties of Musical Performances«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 223–232.
- Friepfing, Harald (1991), »Untersuchungen über die Anzahl verschiedener Intervalle, Akkorde, Tonreihen und anderer musikalischer Objekte in n-Ton Musik«, Magisterarbeit, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Graz.
- (1993), »Endliche Gruppenaktionen in Funktionenmengen – Das Lemma von Burnside – Repräsentantenkonstruktionen – Anwendungen in der Musiktheorie«, *Bayreuther Mathematische Schriften* 45, 19–135.

- (1999), »Enumeration of Mosaics«, *Discrete Mathematics* 199, 49–60.
- (2001), »Enumeration of Non-isomorphic Canons«, *Tatra Mountains Mathematical Publications* 23, 47–57.
- Friepfänger, Harald (2004), »Tiling Problems in Music Theory«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 153–168.
- Hichert Jens (1993), »Verallgemeinerung des Kontrapunkttheorems für die Hierarchie aller starken Dichotomien in temperierter Stimmung«, Diplomarbeit, TU Ilmenau.
- Mazzola, Guerino (1985), *Gruppen und Kategorien in der Musik*, Heldermann, Berlin.
- u. a. (1989), »A Symmetry-Oriented Mathematical Model of Classical Counterpoint and Related Neurophysiological Investigations by Depth-EEG«, in: *Symmetry II*, hg. von Istvan Hargittai, New York: Pergamon Press, 539–594.
- u. a. (1989), »Hirnelektrische Vorgänge im limbischen System bei konsonanten und dissonanten Klängen«, in: *Musik-Gehirn-Spiel. Beiträge zum 4. Herbert-von-Karajan-Symposium*, hg. von Helmut Petsche, Basel: Birkhäuser, 135–152.
- (1990), *Geometrie der Töne*, Basel: Birkhäuser.
- / Daniel Muzzulini (1990), »Tempo- und Stimmungsfelder: Perspektiven künftiger Musikcomputer«, in: *Mikrotöne III*, hg. von Hans Peter Hesse, Innsbruck: Edition Helbling, 183–191.
- (1991), »Mathematische Musiktheorie: Status quo 1990«, *Jahresbericht der Deutschen Mathematiker Vereinigung* 93, 6–29.
- (1993), *Mathematical Music Theory – An Informal Survey*, Edizioni Cerfim, Locarno.
- / Oliver Zahorka (1994), »Tempo Curves Revisited: Hierarchies of Performance Fields«, *Computer Music Journal* 18, 40–52.
- (1998), »Semiotic Aspects of Musicology: Semiotics of Music«, in: *A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, hg. von Roland Posner u. a., Berlin New York: Walter de Gruyter, 3119–3188.
- (2002), *The Topos of Music*, Basel: Birkhäuser.
- (2004), »Mathematical Music Theory-Status Quo 2000«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 42–77.
- (2004), »Towards a Galois Theory of Concepts«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 78–88.
- Montiel, Mariana (2004), »The Denotator: Its Structure, Construction, and Role in Mathematical Music Theory«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 89–105.

- Müller, Stefan (2004), »Parametric Gesture Curves: A Model for Gestural Performance«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 106–116.
- Muzzulini, Daniel (1995), »Musical Modulation by Symmetries«, *Journal of Music Theory* 39, 311–325.
- Nestke, Andreas / Thomas Noll (2001), »Inner Metric Analysis«, *Tatra Mountains Mathematical Publications* 23, 91–111.
- (2004), »Paradigmatic Motivic Analysis«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 343–365.
- Noll, Thomas (1995), »Morphologische Grundlagen der abendländischen Harmonik«, Diss., TU Berlin = *Musikometrika* 7 (1997).
- (1998), »Harmonische Morpheme«, *Musikometrika* 8, 7–32.
- (1999), »The Consonance/Dissonance-Dichotomy Considered from a Morphological Point of View«, in: *Music and Signs*, hg. von Iannis Zannos, Bratislava: ASCO Publications, 255–277.
- (2004), »Vade Mecum to Mathematical Music Theory«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 14–29.
- / Monika Brand (2004), »Morphology of Chords«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 366–398.
- / Jörg Garbers (2004), »Harmonic Path Analysis«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 399–431.
- (2004), »The Topos of Triads«, in: »Colloquium on Mathematical Music Theory«, hg. von Harald Friepertinger und Ludwig Reich, *Grazer Mathematische Berichte* 247, 103–135.
- / Anja Volk (2005), »Transformationelle Logik der Dissonanzen und Konsonanzen«, in: *Mathematische Musik – musikalische Mathematik*, hg. von Bernd Enders, Saarbrücken: Pfau, 99–112.
- Roeder, John (1993), »A MaMuTh Achievement«, *Perspectives of New Music*, 31, 294–312.
- Volk, Anja (2003), *Die analytische Interpretation. Schritte zur Erschließung eines Forschungsfeldes am Beispiel der Metrik*, Diss., www.dissertation.de.
- (2004), »Metric Investigations in Brahms' Symphonies«, in: *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Guerino Mazzola, Thomas Noll und Emilio Lluís-Puebla, Osnabrück: epOs Music, 300–329.
- Vuza, Dan (1991–93), »Supplementary Sets and Regular Complementary Unending Canons«, Serialized in four parts in *Perspectives of new Music* 29, 22–49; 30, 102–125; 184–207 und 31, 270–305.

Instrumentation

Gesine Schröder

Ich skizziere, was deutschsprachige Autoren zur Instrumentationslehre schwerpunktmäßig in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beitrugen. Bis in die 50er Jahre war die Disziplin geprägt durch Richard Strauss' Ergänzung von Hector Berlioz' Lehre, weniger durch Egon Wellesz' kluge und innovative Neue Instrumentation, die es bald nach ihrem ersten Erscheinen aus politischen Gründen schwer hatte und nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich und Deutschland gewissermaßen nicht wieder eingebürgert wurde. Hier war der Weg fort von Anweisungen und Empfehlungen zu einer deskriptiven Lehre und zu einer Theorie beschritten worden, während Instrumentationslehren älteren Zuschnitts mehr den praktischen und technischen als den analytischen und ästhetischen Aspekt hervorgekehrt hatten. Das galt etwa für Hugo Riemanns bis in die 20er Jahre wiederaufgelegtes *Handbuch der Orchestrierung*, welches ein an musikalischen Ausbildungsstätten noch heute verbreitetes Vorgehen zeigt: Den methodischen Ausgangspunkt bilden Klaviersätze, die dann zu instrumentieren sind. Damit sind das formale Moment einer Komposition, das dem Apparat anzumessende Format und der Aspekt der idiomatischen Erfindung vernachlässigt. Ein Gang durch die Historie (von der Klassik bis zur späten Romantik) wird mit rudimentärer Systematik der Besetzungen kombiniert. Noch neueste Ideen zum Instrumentationsunterricht (Redmann) greifen dieses Verfahren auf, dessen Grenzen nicht erst Wellesz benannt hatte, dem er ausgewichen war und dessen Verzerrungen des zu lehrenden Phänomens – wenn überhaupt – pädagogisch begründet wurden. Im übrigen entspricht es einer verbreiteten Unterrichtspraxis.

In Deutschland spaltete sich die Disziplin um 1960 in Abhängigkeit von der politischen Verfaßtheit des Landes. Während man in Ostdeutschland im Kompositionsunterricht mit dem vielbändigen Werk von Hans Kunitz zu arbeiten begann, war es im Westen die schulmäßige Instrumentationslehre von Hermann Erpf, die vielerorts vor allem für weniger professionelle Zwecke benutzt wurde. Beide sind aus totalitären Staaten hervorgegangen. (Die erste Fassung von Erpfs Buch war 1935 erschienen. Eigentlich brauche ich nicht zu fragen, ob Erpf zu Bemerkungen wie denen zur neuen Festmusik sowie zur fast kompletten Auslassung von Beispielen nicht deutscher bzw. österreichischer sowie aller jüdischen Komponisten gezwungen war. Die 24 Jahre danach ohne Hinweis auf ihre Herkunft erschienene neue Fassung revidiert diese Haltung keineswegs grundlegend: Zu einer deutschen Disziplin war die Instrumentation gemacht worden, und sie war deutsch geblieben.) Aus anderen kulturpolitischen Gründen begrenzt Kunitz sein Repertoire. Er meidet, was stilistisch über Strauss hinausgeht. Außerdem kann man bei ihm kaum jenes Areal erkunden, welches ausgehend von der Instrumentation, im Sinne

der französischen Lehre als monographische Behandlung der einzelnen Instrumente verstanden, ins Gebiet der Orchestrierung hineinreicht.

Den Versuch, mit einem Schlag etwas gegen das fast völlige Fehlen des neueren Repertoires – neue Spieltechniken und neuere Gepflogenheiten der orchestralen (partiturmäßigen) Notation inbegriffen – zu unternehmen, wagte erst Mitte der 80er Jahre das Autorenkollektiv Gieseler / Lombardi / Weyer. Ihr Buch verläßt das Gebiet der traditionellen Instrumentationslehre und macht die Disziplin nutzbar für solche kompositorischen Verfahren des 20. Jahrhunderts, die Versuche insbesondere französischer Musik des 19. Jahrhunderts radikalisiert fortsetzen: Instrumentation als Schreiben für Instrumente, als Komponieren mit Klangfarben und Timbres, als Erfinden von Geräuschen, deren Rang im Werk keinesfalls mehr generell als peripher eingeschätzt werden konnte. Das Tabellarische des Buchs und die mangelnde Intensität, mit der Notenbeispiele behandelt werden, die zudem schlecht reproduziert und daher kaum entzifferbar waren, haben wohl dafür gesorgt, daß das Buch in der Praxis wenig beachtet wurde. Zum Lernen, Üben und Überprüfen der Lernerfolge war das Buch kaum geeignet, denn eine Methode offeriert es nicht. Eher war es als Nachschlagewerk nützlich. Die Informationen über Technisches, den Gebrauch der Instrumente und Intentionen der Instrumentatoren liefen neben der Unterrichtspraxis her und wurden in ihr nicht aufgegriffen. Hinzu kommt, daß an deutschen Ausbildungsinstituten bis heute kaum die Chance besteht, Instrumentationsstudien für größere Besetzungen mit einem Orchester auszuprobieren. Die Simulation durch den Computer gleicht dies bisher nicht aus.

Seit einigen Jahren stößt das Instrumentieren seitens der Lehre und – weniger – in der Forschung auf erhöhtes Interesse. Das Fachgebiet wird nicht mehr stets als primär der Kunst des 19. Jahrhunderts zugehörig betrachtet. Instrumentieren – verstanden als Schreiben für Instrumente einschließlich des Computers – verlangt exakteste Kenntnisse der instrumentalen Hervorbringungsarten, die sich insbesondere in den letzten fünf Jahrzehnten rigoros zu einem zentralen Aspekt des Komponierens entwickelt haben.

Dennoch knüpfen die jüngsten instrumentationspädagogischen Versuche hier nicht an. Sie sind in ihrer Ästhetik wieder sehr traditionell und praktisch (Kaiser / Gerlitz, Sevsay), konzentrieren sich auf die Musik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts und gegebenenfalls – in einem weiteren Schwerpunkt – auf eine Lehre des Arrangierens.

Kaisers und Gerlitz' didaktisch äußerst klug konzipierte Lehre, der – erstmalig in einem deutschsprachigen Lehrbuch zur Instrumentation – eine CD mit der Präsentation von Arbeitsergebnissen auch in Einzelschritten beigegeben sein wird, kommt den hypostasierten pragmatischen Bedürfnissen von Schulmusikern entgegen, so daß es das klassische und das romantische Orchester als große Abstrakta gibt. Sehr Typisches wird behandelt. Und das Verfahren, von Klaviersätzen auszugehen, wird geschickt mit historischen Mustern untermauert. Schreiben für Instrumente im 20. Jahrhundert kommt vor allem als Big-Band-Arrangement vor. Instrumentationsunterricht ist weitgehend als Unterricht im Kopieren historischer Klangstile angelegt.

Sevsay weist jegliche theoretische Reflexion von sich. Unter Theorie versteht er Elementarlehre. Der Lehrgang ist detailliert und zielt auf professionelles Schreiben fürs Orchester. Die Technik der Instrumentation hält Sevsay für zeitlos und unabhängig von Stilen und Perioden der Musikgeschichte. Er versammelt gediegene Techniken, pflegt

das Ideal des brillanten, durchhörbaren Klangs. Vor Wertungen scheut er nicht zurück. Er empfiehlt (!) – ein Verhalten, mit dem man in den anderen musiktheoretischen Teildisziplinen vor etwa hundert Jahren aufgehört hat, um eher deskriptiv vorzugehen und die Angemessenheit einer Technik an das imaginierte Resultat zu erreichen. Mag sein, daß dieser Anachronismus der Tatsache geschuldet ist, daß es sich um die jüngste der Disziplinen handelt. Die Übungen hören mit der Musik um 1900 auf. Für Späteres gibt es nur noch Beschreibungen (anders als bei Samuel Adler, demjenigen Autor, dessen Lehrwerk Musikstudenten hierzulande in Ermangelung eines deutschsprachigen seit etlichen Jahren immer mehr benutzen). Die Kapitel zu den monographisch behandelten Einzelinstrumenten zeigen dagegen oft Techniken, die in neuerer Musik einen Platz haben. Als Kompendium sind diese Teile vor allem für Komponisten brauchbar, falls sie vor so viel Pragmatismus nicht zurückscheuen und sie nicht Unschärfe erreichen möchten.

Theorie der Instrumentation in einem emphatischen Sinne gibt es in Dahlhaus' gleichnamigem Aufsatz (1985), der weder von Praktikern (Instrumentationslehrern) noch von musiktheoretisch ambitionierten Musikwissenschaftlern in seiner Tragweite beachtet worden ist. So gewährt Peter Josts Überblick kaum Einblick in Technisches und bleibt jenseits jeglicher Reflexion über die wechselseitige Balancierung der Tonsatzeigenschaften. Jost wendet sich mehr an Rezipierende als an Produzierende, und es beschämt zu sehen, wie eng die Weisen, wie auch in diesem Exempel wissenschaftlicher Literatur analysiert wird, an den verbreiteten handwerklichen Lehrbüchern hängen. Diese bestimmen die Erkenntnis mehr, als ihnen lieb sein kann. Bemerkungen zur Instrumentation werden in analytischer Literatur zumeist als Beiwerk verstanden, in der an mathematisierten oder historistischen Analysemethoden orientierten wohl noch ausgeprägter als in dem mehr unsystematisch verfahrenen hermeneutischen Kommentar. Die Beziehungen zwischen instrumentenspezifischer Lage, zugeschriebenen Charakteren, Dynamik, Oktavlagen, Tonqualität und Timbre im weitesten Sinne bedürfen der Introspektion. Es scheint, als habe die Instrumentation unter den Theoretikern erst eine Chance, wenn man von der weichen Art der Analyse zu einer Methode übergeht, die experimenteller Überprüfung standhält. Wege dorthin eröffnete jüngst das interdisziplinäre Colloquium *Timbre in Montreal*¹: Eine Kooperation mit anderen Teilbereichen der systematischen Musikwissenschaften scheint – auch für die künstlerische Lehre – aussichtsreich.

1 Das Tagungsprogramm des Colloque interdisciplinaire de musicologie Montréal unter www.oicm.umontreal.ca/cim05/actes.html

Literatur

- Berlioz, Hector (1950), *Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Leipzig.
- Dahlhaus, Carl (1985), »Zur Theorie der Instrumentation«, *Musikforschung* 38, 161–169.
- Erpf, Hermann (1935), »Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation«, in: *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Bd. 2, Potsdam.
- (1959), *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz.
- Gerlitz, Carsten und Ulrich Kaiser (2005), *Arrangieren und Instrumentieren*, Kassel u. a.
- Gieseler, Walter / Luca Lombardi / Rolf-Dieter Weyer 1985, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik – Instrumente – Zusammenwirken*, Celle.
- Jost, Peter (2004), *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklangs*, Kassel u. a.
- Kunitz, Hans (1955–68), *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*, 13 Bde., Leipzig.
- Redmann, Bernd (2003), »Schule musikalischer Sinnlichkeit. Ideen zum Instrumentationsunterricht«, *Musiktheorie* 18, 351–356.
- Riemann, Hugo (1921/24), *Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*, Berlin.
- Sevsay, Ertugrul (2005), *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel u. a.
- Wellesz, Egon (1928/29), *Die neue Instrumentation*, 2 Bde., Berlin.

Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945

Oliver Schwab-Felisch

Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers ist im deutschsprachigen Raum bekanntlich deutlich zurückhaltender aufgenommen worden als in den angelsächsischen Ländern. Während das RILM etwa doppelt so viele englischsprachige wie deutschsprachige Publikationen zur Musiktheorie nachweist, liegt deren Verhältnis bei Schenker-Literatur bei rund 6:1.

Die Relevanz angelsächsischer Diskussionen für den deutschsprachigen Schenker-Diskurs ist gering. Zwar liegt die Zahl der in deutschsprachigen Zeitschriften erschienenen Verweise auf englischsprachige Schenker-Literatur mit insgesamt 83 Zitaten für die Zeit von 1975–2000 annähernd genauso hoch wie die Zahl der references auf deutschsprachige Schenker-Literatur – scheinbar das Zeichen einer gewissen Offenheit für den angelsächsischen Diskurs. Doch zeigt sich bei genauerem Hinsehen ein anderes Bild. Erstens ist die Gruppe der beteiligten Autoren wesentlich kleiner, als es die Zahlen vermuten lassen: So zeichnete etwa Hellmut Federhofer über viele Jahre hinweg für nahezu jede deutschsprachige Rezension von Schenker-Literatur verantwortlich. Zweitens stammt eine Reihe von Zitaten aus deutschsprachigen Beiträgen englischsprachiger Autoren.¹ Drittens und letztens setzen sich die wenigsten Beiträge direkt mit der Theorie Schenkers auseinander oder enthalten gar Analysen nach Schenker. Es wundert daher nicht, daß, sofern man dem *Arts and Humanities Citation Index* glauben möchte, herausragende Forscher wie Carl Schachter, Charles Burkhart oder Allen Cadwallader zwischen 1975 und 2000 kein einziges Mal in einer deutschsprachigen Zeitschrift zitiert wurden.

Einige der bald nach 1945 unternommenen vereinzelt Versuche, Schenker wieder ins Gespräch zu bringen, sind von besonderem Interesse, weil sie Formen der Schenker-Rezeption repräsentieren, die der spätere musikwissenschaftliche Mainstream verworfen und ausgesondert hat. Sie bezeichnen gewissermaßen das unrealisierte Potential der Schenker-Rezeption in Deutschland, ein Potential, von dem aus ein Licht auch auf die spätere faktische Rezeption fällt. Zwei Beiträge können hier als exemplarisch herangezogen werden: Hans Wingerts »Über die ›Umlinie‹ und ihren Schöpfer. Eine Würdigung« und Heinrich Hartmanns »Heinrich Schenker und Karl Marx«.

1 Siehe etwa Hinton 1988, 1990.

Hans Wingert gehört zum Typus des Theoretikers, der Schenkers Lehre im vollen Bewußtsein ihrer Einbettung in eine bestimmte ›Weltanschauung‹ favorisiert. Die Erfahrung des Weltkrieges ist hierfür ausschlaggebend. Für Wingert wird Schenkers Methode zu einer Art universellen Therapeutikums. Sie sorgt für das »Bewußtsein eines inneren Gleichgewichtes [...], eines Eingebettetseins in eine göttliche Ordnung, das uns vor seelischer Verarmung, vor Gehetztsein und vor einer Wiederholung wahnwitziger Katastrophen bewahren könnte«². Wingert favorisiert Schenker nicht trotz, sondern wegen seines Glaubens an die Invarianz naturgegebener musikalischer Gesetze. Er glaubt an die normative Kraft der Lehre Schenkers, eine Kraft im übrigen, die auch den Irrtum der Neuen Musik zu berichtigen im Stande sei. Hier wie auch in vielen anderen Punkten erweist sich Wingert als treuer Schenkerianer.

Das genaue Gegenteil von Wingerts Position beschreibt der 1952 – dem Erscheinungsjahr von Salzers *Structural Hearing* und dessen Rezension durch Milton Babbitt – in der Österreichischen Musikzeitschrift publizierte Aufsatz von Heinrich Hartmann (1952), »Heinrich Schenker und Karl Marx«. Hartmann betont, um Schenker gerecht zu werden, müsse man den »wissenschaftlichen Teil« seines Werkes vom »unwissenschaftlichen Teil« trennen. Es gelte, Schenkers »Renommierereien beiseite zu lassen«, »das trübe Schenker'sche Elixier [zu] filtrieren und allein jene Gesetze [zu] betrachten, die Schenker in der klassischen Musik erkannt hat«³. Dann zeige sich die Urlinie als »das Bezugssystem der klassischen Musik«⁴. Zugleich verwirft Hartmann den normativen Anspruch Schenkers und das aus diesem abgeleitete Geschichtsbild. Er kann dies, weil er, Karl Marx folgend, Urlinien-Musik als ein Gebilde der bürgerlichen Klasse begreift, deren ökonomisch bedingter »Auflösungsprozeß« im 19. Jahrhundert zwar das Ende der Urlinie, doch keineswegs das Ende aller Musik bewirkt habe. Hartmanns Konsequenz, das Postulat dreier Musiktheorien, ist bemerkenswert: »Die Schenkersche Theorie ist die klassische Musiktheorie. Die Theorie Riemanns [gilt] für die Musik Wagners, Bruckners, Hugo Wolfs, Regers usw. Die Theorie Schönbergs [... ist die Theorie] für die moderne Musik.«⁵

Der Typus Wingert mit seiner speziellen Spielart des Konservatismus blieb in der Nachkriegsgeschichte der deutschen Schenker-Rezeption ebenso ein Einzelfall wie das marxistische Pathos der Wissenschaftlichkeit, mit dem Hartmann auftrat. Die universitäre Musikwissenschaft zeigte sich überwiegend skeptisch, befaßte sich allerdings primär mit frühen und mittleren musiktheoretischen Schriften Schenkers (Kolneder 1958, Keller 1966), während *Der Freie Satz* nach seiner vernichtenden Rezension durch Carl Dahlhaus (1959) im Großen und Ganzen unbeachtet blieb. Nicht ohne Ironie ist es, daß Harald Kaufmann (1965) und Rudolf Frisius (1978), Autoren also, die der Figur Schenker weitgehend gerecht zu werden vermochten, insbesondere mit Arbeiten zur Musik des 20. Jahrhunderts hervorgetreten sind. Geprägt wurde das Gesicht des deutschen Schenkerismus allerdings über lange Jahre hinweg durch Hellmut Federhofer, der mit konservativen musikalischen und kulturpolitischen Anschauungen an die Öffentlichkeit trat und

2 Wingert 1950, 244.

3 Hartmann 1950, 46.

4 Ebd., 48.

5 Ebd., 52.

auch die polemische Auseinandersetzung nicht scheute⁶, zugleich aber als respektiertes Mitglied der akademischen Gemeinschaft der Schenkerianischen Perspektive eine klar vernehmbare Stimme verlieh.

Die Argumente deutscher Schenker-Kritiker unterscheiden sich grosso modo nicht grundsätzlich von denen ihrer amerikanischen Kollegen. Schenkers politische Tiraden werden ebenso erwähnt wie seine Ablehnung Neuer Musik, sein statisches Geschichtsbild oder sein dogmatischer Wahrheitsanspruch.⁷ Gleichfalls nicht spezifisch, aber doch von prägender Wirkung ist der Umstand, daß viele deutsche Musikforscher die Schichtenlehre als etwas betrachten, was den gewohnten Umgang mit Musik nicht bereichert, sondern einengt: Die strukturelle Perspektive, so sagt man, entziehe dem schönen Detail seinen musikalischen Ausdruckswert, das Primat der Stimmführung raube der Harmonik ihre Eigengesetzlichkeit, die geforderte Eindeutigkeit lasse es nicht zu, die Komponenten des Satzes in ihrer Wechselwirkung und potentiellen Ambiguität aufzufassen. Die Skepsis betrifft nicht nur konkrete Ergebnisse analytischer Entscheidungen, sondern auch den Anspruch der Theorie auf Vollständigkeit und Systematik. Darin aber hat die Kritik am Schenkerismus ihr allgemeines Moment. Nicht wenige deutschsprachige Musikwissenschaftler empfinden das Verhältnis zur Methode musikalischer Analyse als das wichtigste distinktive Merkmal englischsprachiger Musikforschung. Die methodisch strenge theoriebasierte Analyse, seit Milton Babbitt ein Leitbild nordamerikanischer Musiktheorie, wird in Deutschland vielfach nicht als Ausweis akademischer Respektabilität, sondern als einseitig und verkürzend aufgefaßt. Der Fokus musikalischer Analyse, so argumentiert man, liege in der Erkenntnis des individuellen Werkes. Eine Methode sei lediglich ein Instrument zu diesem Zweck. Sie müsse an einem bestimmten Punkt der Untersuchung allein schon deshalb fallengelassen werden, weil sich die Werke bereits auf struktureller Ebene aus verschiedenen historisch vermittelten Momenten zusammensetzten. Zudem bedürfe jede Methode eines äußeren Korrektivs. Denn die immanente Logik der Theorie neige dazu, sich gegenüber ihrem Gegenstand zu verselbständigen und damit Mißinterpretationen, Fehleinschätzungen und Verzerrungen hervorzubringen.⁸

Bei jüngeren Vertretern des Faches freilich nimmt die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit Schenker und der angelsächsischen Schenker-Diskussion erkennbar zu. Den Anfang machte Martin Eybls Dissertation zum »Verhältnis von Theorie und Ideologie in Schenkers Schichtenlehre« (1995). Mit dem an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst beheimateten Lehrgang für Tonsatz nach Heinrich Schenker leitet Eybl das einzige der Erforschung und Vermittlung der Schichtenlehre gewidmete universitäre Institut im deutschsprachigen Raum. Zu nennen ist weiterhin Michael Polth (2000), dessen Dissertation ein an Schenker geschultes analytisches Denken in den Dienst gattungsgeschichtlicher Differenzierung stellt. Bernd Redmanns Dissertation zur Methodologie musikalischer Analyse (2002) wurde wesentlich durch Schenkers Schriften angeregt und enthält vielfältige Bezüge auf die Schichtenlehre. Redmann arbeitet gegenwärtig zur

6 Siehe etwa Federhofer 1981.

7 Siehe Dahlhaus 1959, 1962, 1984; Golab 1988.

8 Siehe hierzu auch Oliver Schwab-Felisch, »Analyse nach Heinrich Schenker«, in: Systeme der Musiktheorie, hg. von Clemens Kühn, Dresden (in Vorbereitung).

Rezeption Schenkers in Deutschland. Oliver Schwab-Felisch (2005) legte den Versuch einer Gesamtdarstellung des Forschungsfeldes vor, in der auch neuere Entwicklungen der angelsächsischen Schenkerian Analysis berücksichtigt werden. Patrick Boenke, ehemaliger Schüler Eybls und gegenwärtig Dozent am Wiener Schenker-Lehrgang, nutzt analytische Techniken Schenkers zur Untersuchung später Klavierwerke Liszts.⁹ Bernhard Haas und Veronica Diederer schließlich erarbeiten auf der Grundlage detaillierter Analysen Bachscher Inventionen ein System struktureller Schichten, in dem jede Schicht anhand bestimmter charakteristischer Erscheinungen absolut definiert werden kann.¹⁰

Literatur

- Boenke, Patrick, »Klangprolongation und -projektion im späten Klavierwerk Franz Liszts«, in: *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker. Bericht über den internationalen Schenker-Kongreß in Berlin, Saarlouis und Mannheim*, 4.–12. Juni 2004, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Hartmut Fladt, 2 Bde., Hildesheim u. a.: Olms, erscheint 2007.
- Dahlhaus, Carl (1959), Besprechung von Heinrich Schenker, *Der Freie Satz*, *Die Musikforschung* 12, 524.
- (1962), »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹«, *Bach-Jahrbuch* 49, 58–79.
- (1978), »Schönberg und Schenker«, in Ders.: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze [1965–1978] zur Neuen Musik*, Mainz: Schott.
- (1983), »Im Namen Schenkers«, *Die Musikforschung* 36, 82–87.
- Diederer, Veronica / Bernhard Haas, *Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach*, erscheint in Kürze.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Schneider.
- Federhofer, Hellmut (1950), *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz, Innsbruck und Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von H. Riemann, E. Kurth und H. Schenker*, Wien: Akademie der Wissenschaften.
- (2004), »Heinrich Schenkers Vermächtnis«, *Musiktheorie* 19, 44–52.
- Frisius, Rudolf (1978), »Vorwort« zu Heinrich Schenker, *Harmonielehre. Neue musikalische Theorien und Phantasien I*, Wien: Universal Edition.
- Golab, Maciej (1988), »Analyse und Werk: Zu den Polemiken über Heinrich Schenkers Theorie«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 19, 197–215.
- Grünzweig, Werner (1993), »Vom ›Schenkerismus‹ zum ›Dahlhaus-Projekt‹: Einflüsse deutschsprachiger Musiker und Musikwissenschaftler in den Vereinigten Staaten – Anfänge und Ausblick«, *Österreichische Musikzeitschrift* 48, 161–170.

9 Boenke in Vorbereitung.

10 Haas / Diederer in Vorbereitung.

- Hartmann, Heinrich (1952), »Heinrich Schenker und Karl Marx«, *Österreichische Musikzeitschrift* 7, 46–52.
- Hinton, Stephen (1988), »Musikwissenschaft und Musiktheorie oder: Die Frage nach der phänomenologischen Jungfräulichkeit«, *Musiktheorie* 2, 195–204.
- (1990), »Natürliche Übergänge«. Heinrich Schenkers Begriff von der Sonatenform«, *Musiktheorie* 5, 101–116.
- Kaufmann, Harald (1965), »Fortschritt und Reaktion in der Lehre Heinrich Schenkers«, *Neue Zeitschrift für Musik* 126, 5–9.
- Keller, Wilhelm (1966), »Heinrich Schenkers Harmonielehre«, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 4), hg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse, 203–232.
- Köhler, Rafael (1996), »Linie und Urlinie. Zur Methodendiskussion in der energetischen Musiktheorie«, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, hg. von Gernot Gruber, Laaber: Laaber, 157–176.
- Kolneder, Walter (1958), »Sind Schenkers Analysen Beiträge zur Bacherkenntnis?«, *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3, 59–73.
- Polth, Michael (2000), »Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik«, Diss. Kassel: Bärenreiter.
- (2001), »Funktionalität?«, *Musiktheorie* 16, 319–324.
- (2002), »Individualität und Tonalität. Warum Schenkers Analysen die Individualität von Kompositionen zeigen«, in: *Individualität in der Musik*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau und Michael Polth, Stuttgart: Metzler 2002, 69–93.
- Redmann, Bernd (1996), »Zum (Schein-) Antipodentum von Hugo Riemann und Heinrich Schenker«, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, hg. von Gernot Gruber, Laaber: Laaber, 131–144.
- (2002), »Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse«, Diss. Laaber: Laaber.
- Schwab-Felisch, Oliver (2005), »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 337–376.
- Thaler, Lotte (1984), *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25), München und Salzburg: Katzbachler.
- Wingert, Hans (1950), »Über die ›Urlinie‹ und ihren Schöpfer. Eine Würdigung«, *Zeitschrift für Musik* 111, 244–246.

Weitere Literaturhinweise in:

- Berry, David Carson (2004), *A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices*, Hillsdale, NY. Pendragon.

(M)eine musiktheoretische Bibliothek

Acht Blickwinkel einer subjektiven Auswahl

Clemens Kühn

1. Im Gepäck für die Insel

Sie kennen die beliebte Frage: was man auf eine einsame Insel mitnehmen würde, gezwungen, sich auf die Anzahl x zu beschränken. Die Antworten sagen nicht nur etwas über die Bedeutung des Ausgewählten, sondern auch über denjenigen, der seine Auswahl trifft. Für unser Thema ist das ein schöner Auftakt: Bitte entscheiden Sie sich für drei musiktheoretische Bücher, die Sie auf eine einsame ... (Stop. Bitte erst überlegen, dann weiterlesen).

Oliver Schwab-Felisch verführte, ohne es zu wissen, zu diesem Anfang. Er hatte mich eingeladen, hier jene Rubrik zu eröffnen, die künftig »wichtige musiktheoretische Bücher vorstellen« soll; es gehe dabei vor allem um »die Perspektive«: »die persönlich gefärbte dessen, der ein Buch schätzt und bewundert, der ihm entscheidende Prägungen verdankt«. Eine fabelhafte Idee. Gerade zum Einstieg allerdings schien es mir verlockender zu sein, eine gewisse Vielfalt auszubreiten, statt ein oder zwei Bücher herauszustellen.

Als erstes also drei Bücher für die Insel. Meine Mitbringsel wären: Heinrich Christoph Kochs Kompositionslehre (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt und Leipzig 1782–1793), Ernst Kurths *Romantische Harmonik* (Bern 1920) und – Robert Schumanns *Gesammelte Schriften* (Leipzig 1854): in abgrundtiefer Verehrung für Schumann als literarischen Künstler, der in seiner Sprachgewalt nicht nur wundervoll zu lesen, sondern von dem auch musikalisch unendlich viel zu lernen ist.

2. Ein einziges Lehrbuch

Die Insel-Frage zugespitzt: Angenommen, Sie müßten sich in musiktheoretischen Disziplinen für jeweils ein Lehrbuch entscheiden – welches Buch würden Sie nehmen?

Meine eigene Liste greift nicht unbedingt zu Lehrwerken, die der heutigen Ausrichtung von Musiktheorie entsprechen; sie wählt Bücher, die mich aus unterschiedlichen Gründen faszinieren. Hier in Kurzform meine Aufstellung:

- Allgemeine Musiklehre: Grabner (bei allen Vorbehalten)
- Harmonielehre: Louis-Thuille (immer noch)
- Kontrapunkt: Fux (ich weiß: stilistisch fragwürdig – doch: didaktisch genial, historisch von unvergleichlichem Rang)
- Formenlehre: Stöhr (dicht an Musik, reich an Notenbeispielen, vorzügliches Einleitungskapitel)
- Gehörbildung: – (ohne Buch)
- Analyse: Gerhard Schumacher (Hg.) (1974), *Zur musikalischen Analyse*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (kein ›Lehr-Buch, aber ein anregender und zugleich informativer Sammelband)
- Generalbaß: Keller (quellenorientiert, anschaulich)
- Modulation: – (leider)

Hinzunehmen würde ich, ungeachtet seiner Schwächen, den bislang einzigen Versuch, die Einzeldisziplinen in einem Buch zusammenzuführen: Walter Salmen / Norbert J. Schneider (Hg.) (1987), *Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren*. Innsbruck: Helbling.

3. Die Macht von Büchern

Musiktheorie wurde durch die Publikationen von Diether de la Motte nachhaltig verändert. Jemanden, der es nicht miterlebt hat, ist das Jahrzehnte später, wo es allen selbstverständlich vorkommt, kaum noch begreiflich zu machen: Geradezu ein Fanal waren seinerzeit seine *Musikalische Analyse* (1968) und *Harmonielehre* (1976).

Keines von de la Mottes nachfolgenden, musikalisch ausgreifenden Büchern (*Form in der Musik*, *Kontrapunkt*, *Musik bewegt sich im Raum*, *Musik ist im Spiel*, *Melodie*, *Wege zum Komponieren*, *Musikalische Liebeserklärungen*, *Musik Formen*, *Gedichte sind Musik*) erlangte eine derartige Popularität. Vermutlich liegt das daran, daß seine beiden Erstlinge bereits wie eine musiktheoretische Erfüllung wirkten: Sie lösten die analytische Individualisierung und historische Differenzierung als neue Ideale ein und eroberten der Musiktheorie eine völlig neue Qualität. Ihre Wirkung war enorm: für das Fach selbst wie auch als Auslöser anderer – gleichgesinnter, eigen weiterdenkender oder opponierender – Schriften.

4. Nicht nur Bücher

›Wissenschaft‹ findet nicht allein in Büchern, sondern vornehmlich auch in Aufsätzen statt. Dieser Satz mag trivial sein. Ihn zu akzeptieren fiel aber nicht nur mir in jungen Jahren schwer: ›Aufsatz‹ klang nach flüchtigem Tagesgeschäft, ›Buch‹ nach anspruchsvoll Gültigem. Dabei kann es auch genau umgekehrt sein.

Es gibt Aufsätze von bleibendem Rang. Wiederum nur drei, in ihrer Art grundverschiedene, Arbeiten möchte ich herausgreifen und andeuten, was an ihnen mich persönlich besonders gefesselt hat:

- Dieter Schnebel (1970), »Das angegriffene Material. Zur Gestaltung bei Beethoven«, in: *Beethoven `70*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 44–55 (Beethoven mit den Augen des 20. Jahrhunderts geschaut – ein damals faszinierend neuer Ansatz)
- Carl Dahlhaus (1975), »Rhythmus im Großen«, *Melos / NZ für Musik* 1, 439–441 (ein blendender Essay über die Notwendigkeit, musikalische Kategorien – hier: das rhythmisch Gruppierende gegen das energetisch Dynamische – historisch einzugrenzen, wenn sie etwas besagen sollen)
- Reinhold Brinkmann (1984), »Lied als individuelle Struktur. Ausgewählte Kommentare zu Schumanns *Zwielicht*«, in: *Analysen. Beiträge zur Problemgeschichte des Komponierens*, Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hg. v. Werner Breig / Reinhold Brinkmann / Elmar Budde, Stuttgart: Franz Steiner, 237–275 (multiperspektivische: von verschiedenen Seiten her sich nähernde Analyse, die – nach Methode, Sprache, Ertrag – Maßstäbe setzt)

5. Lust an Quellen

Besonders attraktiv ist das Lesen historischer Quellen. Sie sind auch ›Sekundärliteratur‹. Aber sie wirken unmittelbarer ›dran‹ an ihrer Musik (ohne deswegen unbedingt ›stimmen‹ zu müssen). Sie vermitteln, tief berührend, ein Bewußtsein von geschichtlicher Veränderung oder Kontinuität. Differenzen zu späteren oder zu ganz eigenen Auffassungen können zu fruchtbaren Reibereien führen. Und es hat etwas Erregendes, ein Faksimile von Caccinis *Le nuove musiche* oder von Quantz in den Händen zu halten und sich vorzustellen, daß die selbst ... (Neudrucke in modernem Notensatz und Schriftbild büßen Entscheidendes ein).

Ich gestehe, Quellen für mich selbst relativ spät entdeckt zu haben. Aber heute könnte ich mir den Bücherschrank nicht mehr vorstellen ohne Chr. Bernhard, Mattheson, Lexika Walthers (1732) und Kochs (1802), Riepel, C.Ph.E. Bach, Kirnberger, oder –

6. Private Favoriten

Eine unsystematische Liste von zehn (nicht nur streng musiktheoretischen) Büchern, auf die ich ungern würde verzichten wollen:

- Jürgen Uhde / Renate Wieland (1988), *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel: Bärenreiter (ein gedanklich wie musikalisch brillantes Zeugnis für Möglichkeiten, ›Analyse‹ und ›Interpretation‹ zusammenzubringen).

- Charles Rosen (1971), *The Classical Style*, New York: Viking. Dt. Kassel: Bärenreiter 1983 (wem gelang je eine so kluge, hochmusikalische, spannende Zusammenschau? Nicht mindereindrucksvoll: Rosens *Sonata Forms* [1980] und *The Romantic Generation* [1995]).
- Ernst Kurth (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern, ⁵1956, Reprint Hildesheim: Olms 1977 (In Bewunderung – allen Einwänden zum Trotz).
- Carl Dahlhaus (1967), *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter (ein Monument).
- Hans Swarowsky (1979), *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, hg. von Manfred Huss, Wien: Universal Edition (animierende Aufsatzsammlung des berühmten Dirigenten und Lehrers).
- *Schubert Handbuch* (1997), hg. von Walther Dürr / Andreas Krause, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter / Metzler (Von neueren Handbüchern – *Das Bach-Lexikon*, *Beethoven – Interpretationen seiner Werke* – scheint mir jenes zu Schubert besonders gelungen).
- Arnold Schönberg (1976), *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt: S. Fischer (eine musikalische Fundgrube auch dort, wo sie zum Widerspruch reizt).
- *Musikalische Virtuosität* (2004), hg. von Heinz von Loesch / Ulrich Mahlert / Peter Rummenhöller, Mainz: Schott (bestechender Symposiumbericht zu einem zentralen, bislang vernachlässigten Phänomen).
- *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten* (1984), ausgewählt u. kommentiert von Carl Dahlhaus u. Michael Zimmermann, München und Kassel: dtv / Bärenreiter (gefangennehmende Anthologie. Leider nicht mehr aufgelegt).
- *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Dresden 2001* (2004), hg. von Ludwig Holtmeier / Michael Polth / Felix Diergarten, Augsburg: Wißner (niveauvolle Dokumentation eines unvergeßlichen Kongresses).

7. Musikhähe

Ist es legitim, Musikbücher nicht zu mögen, die Musik aussparen: aus abstrakter Distanz über sie reden und keine Literaturbeispiele bringen? Deswegen sagen mir persönlich die letzten 40 Seiten von Hermann Erpfs *Form und Struktur in der Musik* (Mainz 1987) wenig. Und als Manko empfinde ich es, daß Dietrich Bartels philologisch exzellentes *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (Laaber ⁴2004) auf jedes Musikbeispiel und sogar auf bloße Literaturhinweise verzichtet.

8. Über ›Theorie‹ hinaus

Ein Sänger, der sich nicht vertieft in den Zaubergarten romantischer Lyrik, wird der *Dichterliebe* schwerlich gerecht werden können. Ein Pianist, der Schumann spielt, sollte sich gleichrangig einlesen in Jean Paul und die skurrile Welt E.T.A. Hoffmanns (die *Kreisleriana* zumindest in Auszügen).

Ich glaube, daß der musikalischen Lektüre oft zu enge fachspezifische Grenzen gezogen werden (und werde eine verblüffende Äußerung von Dahlhaus nie vergessen, gefallen bei einem seiner abendlichen Hausfeste: Fachliteratur lese er gelegentlich kursorisch, Belletristik und Lyrik stets äußerst genau). In diesem Sinne gehören für mich zur Pflichtlektüre eines Musiktheoretikers, wenn nicht jeden Musikers, auch Titel wie

- Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* (weil der Text auf unvergleichliche Weise von ›Kopf‹ und ›Bauch‹, Reflexion und Instinkt, bei Kleist: »Bewußtsein« und »Grazie« handelt),
- E.T.A. Hoffmann, *Musikalische Novellen (Ritter Gluck, Don Juan)*, Ästhetische Texte (*Der Dichter und der Komponist, Alte und Neue Kirchenmusik*), zumindest einer der Beethoven-Aufsätze (dann jener über die fünfte Symphonie).

Eine Coda als Anregung:

Anfang der 1970er Jahre stellten Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann an der TU Berlin Publikationen zusammen, die jeder Musikwissenschaftler gelesen haben sollte. Der Leitfaden bot eine höchst willkommene Orientierung, zumal der Irrglaube naheliegt, alles Gedruckte schon deswegen für gut und lesenswert zu halten, weil es gedruckt wurde. – Seinen ersten Musiktheorie-Kongreß in Wien, 1992, widmete Diether de la Motte musiktheoretischen Büchern, die geschrieben ›werden‹ oder ›werden sollten‹, also damals in Arbeit waren oder auf einer heimlichen Wunschliste standen. – In der Zeitschrift *Musica* hatten wir die Rubrik »Auf meinem Schreibtisch«. Eingeladen wurden Theoretiker, Komponisten, Wissenschaftler, Künstler: zu erzählen, womit sie sich gerade beschäftigen. Dafür Autoren zu gewinnen war nicht immer einfach – viele scheuen sich, über Unfertiges zu berichten –, aber es gelangen spannende Blicke über die Schulter.

Sollte ein ähnlicher ›Schreibtisch‹ nicht auch hier aufgestellt werden, thematisch großzügig und wie beim Wiener Kongreß unter Einschluß von Wunschlisten? Und ließe sich nicht aus dieser Rubrik hier, analog dem Berliner Leitfaden, eine Art Literatur-Kanon herausfiltern – oder gezielt herstellen, indem x Theoretiker gebeten werden, x Titel zu nennen? Damit würde der Musiktheorie weder ein Knebel angelegt noch ihre lebendige Vielfalt beschnitten. Wohl aber könnte, endlich einmal, ein kleiner, verbindender Treffpunkt geschaffen werden.

Was mir wichtig war, wurde und ist

Bücher, Publikationen, Dokumente nicht nur musiktheoretisch-musikwissenschaftlicher Herkunft

Hartmut Fladt

Bekenntnis-Beiträge wie dieser sind notwendig offen. Die Phase des Sammels und Jagens ist geprägt durch einen partiell erschreckenden Assoziationsreichtum; die nüchterne Überprüfung, bei der die Wissenschaftler-Existenz der künstlerischen metaphorisch auf die Finger schlägt und auf Systematik, Vollständigkeit und Absicherung (*falsificatio sine qua non*) drängt, ist ebenso notwendig wie mühselig und macht wenig Spaß. Und so hoffe ich, daß sich Seriosität und Spontaneität jetzt auf wundersame Weise wechselseitig ergänzen.

Eine der schönsten Antworten auf die berühmte Frage: »Welche Bücher waren für Sie die wichtigsten in Ihrem Leben?« – »Das Scheckbuch meines Vaters und das Kochbuch meiner Mutter.« Zyniker kontern: Wo gibt's denn heute noch Väter mit gedeckten Schecks und kochende Mütter? Der Scherz und seine An-Schwärzung bringen mich auf die Idee, ganz zu Beginn ein Buch zu empfehlen, in das ich immer wieder hineinschaue, in dem ich (ganz ernsthaft) beispielhaft Methodenreflexion auch für unser Fach gelernt habe, ein Buch, das ganz nebenbei die gesamte Philosophiegeschichte umfaßt und allem, was die Künste, also auch die Musik betrifft, wunderbar zugetan ist und dabei immer freundlich-kritische Distanz hält: Es handelt sich um die *Kritik der kleinen Vernunft* von Hans Lenk (1987). Denken, kritisch denken, verantwortungsvoll denken, mit wacher Intelligenz und WITZ denken, immer wach den Gefahren ideologischer Verhärtungen auch des Systemdenkens gegenüber sein – und das mit einer Sprache, deren Virtuosität immer wieder staunen macht: So wollte ich, möchte ich denken, schreiben, unterrichten. Die traurige Kunde: Das Buch ist, lange schon, vergriffen.

Denken, das sich als ein fragmentarisches tarnt, aber dennoch geprägt ist von Reflexivität auf höchstem Niveau: Das liebe ich besonders an Lichtenbergs Aphorismen, aber auch an einigen von Goethe/Schillers Xenien, und im 20. Jahrhundert sind es dann Walter Benjamins *Einbahnstraße* (1969) und Th. W. Adornos *Minima moralia* (1969); in Richtung Lyrik gewendet nenne ich Arnfried Astels aphoristische Aporien¹ (»Ich hatte schlechte Lehrer. Das war eine gute Schule.« – »Paarweise klatschen die Einarmigen am Heldengedenktage«). Wider besseres Wissen habe ich aber in meinen eigenen Publikationen einen starken Hang zu Systematisierungen. Komplexe Sachverhalte und ihre

1 Astel 2001.

umwegigen Zusammenhänge auf den Punkt zu bringen, halte ich nach wie vor für eine wesentliche Herausforderung fürs beziehungsvolle Denken. Die nominalistische Kapitulation vor den millionenfachen Einzelfällen ist für mich ebenso unerträglich wie die Tendenz zu begriffsrealistisch-metaphysischer Setzung Ewiger Wahrheiten, zu der Teile der Musiktheorie eine verhängnisvolle Beziehung pflegen – bis heute.

Fürs Verstehen der Menschen, die hinter Werken, kompositorischen Prinzipien und musiktheoretischen Grundsätzen stehen, las und lese ich immer wieder sehr gern Briefe (und ich bedauere zutiefst, daß diese Kultur im Zeitalter von E-Mail und anderen Kommunikationsstrukturen schon fast ausgestorben ist): besonders von Mozart, aus der Familie Mendelssohn, von Wagner (nicht die pompös inszenierten, bei denen jedes Wort an eine imaginäre Ewigkeit gerichtet ist – primär die an den im Zuchthaus eingekerkerten Freund und Kapellmeisterkollegen August Röckel, frei von aller Berechnung), Brahms (besonders die erhaltenen frühen an Clara – wunderbare Zeugnisse eines liberalen Bürgertums mit unverfälschter ›Herzensbildung‹, aber auch mit der Scheu davor, Innerstes preiszugeben – die Tendenz zur Flucht in die ironische Distanz ist mir selbst durchaus nicht fremd), von Bartók, dem großen Menschlichen, bis zur Schmerzgrenze Wahrhaftigen (mit dem dennoch ausgeprägten schönen Hang zur Selbstironie), aus dem Kreis von Schönberg und seinen Schülern.

Hierher gehört auch eine Kategorie, die ich als *Finden, ohne zu suchen* bezeichnen möchte: Ich singe das Lob der Dokumentenbände, in der Regel Teile der Gesamtausgaben, freundlicherweise aber häufig auch in preiswerten Taschenbuchausgaben zu haben. Sie sind wunderbar geeignet zum Stöbern, zum Kennenlernen auch durch Seiten- und Hintertürchen, und ich gestehe, daß ich sogar jetzt noch gern in meinem eigenen, zusammen mit Werner Breig verfaßten Dokumentenband zur Entstehungsgeschichte des *Rings*(1976) blättere.

Und wenn schon Geständnisse gemacht werden: Allen Ernstes habe ich Alma Mahlers *Mein Leben* (1963) sehr gern gelesen, ebenso wie ihre *Erinnerungen an Mahler* (1978), ja, selbstverständlich als Jugendlicher, ja, ja, selbstverständlich jetzt mit aller kritischen Distanz, und doch hat's mich beeinflusst. Über die k.u.k. Musikkultur habe ich wohl nie so viel Unmittelbares, Gelebtes, mit Witz Reflektiertes kennengelernt wie in Leo Slezaks (auch Tenöre müssen nicht die für sie reservierten Klischees erfüllen) drei prallen Memoirenbänden (1986) – auch sie mit wunderbaren Mahler-Anekdoten, dann aber auch mit Interna über die Berliner Filmproduktion der 20er und 30er Jahre.

In die von mir geliebte Kategorie »Finden, ohne zu suchen« passen auch einige Ausstellungs-Kataloge: Exemplarisch für sehr gelungene stehen z.B. die Wiener Jubiläums-Bände für Mozart², Schubert.³

Nun eine lockere Reihung von für mich bemerkenswerten Autoren mit ebensolchen Werken:

Johann Mattheson: immer wieder, und immer wieder ein Quell des Lesevergnügens, besonders der *Vollkommene Capellmeister* (1739); Intelligenz, sprühender Geist und Witz, umfassende Bildung, sprachliche Virtuosität, Respekt und Respektlosigkeit den

2 Zaubertöne. Mozart in Wien 1781–1791.

3 Aus Heliopolis–Nachtviolen–Wasserfluth.

Heroen gegenüber (J.S.-Bach-Bewunderung – und zugleich auch satirische Bach-Kritik an Relikten einer mechanisierten spätbarocken Ästhetik im Wort-Ton-Verhältnis: so das »hi hi hi und hu hu hu«⁴ quasi-instrumental melismatisch geführter Stimmen), »Avantgarde« (was, schon hier der Begriff der »noble simplicité«, der »edeln Einfalt«? Winckelmann ist doch viel später ... Aber ja!)

Bei Walther (1732) und Koch (1802) blättere ich am liebsten in den Lexika, mache Trouvaillen wie »Farbclavier« (sind wir bei Skrjabin?), staune, daß Christoph Bernhards Begriffs-Phalanx fast vollständig bei Walther – somit logischerweise auch bei J.S. Bach – vertreten ist ...

Walthers *Praecepta* (1955) und Kochs *Versuch* (1782 / 1793) sind mir – bei aller konzidierten »Wichtigkeit« – zu eng. Das gilt auch für Riepel (1752–1768).

Der Critische Musicus an der Spree (Ottenberg 1984), in dem auch wesentliche Teile von C.Ph.E. Bachs *Versuch*⁵ abgedruckt waren, ist wiederum eine Quelle höchsten Lesevergnügens; wie lebendig, mit aller notwendigen Schärfe auch der Polemik, der ästhetische, künstlerische, wissenschaftliche Diskurs sein kann, zeigt – noch vorbildlich für uns Heutige – das intellektuelle Berlin vor 250 Jahren.

Mozart als Theoretiker (Hertzmann / Oldman 1965), als umfassend gebildeter Intellektueller: Eine der aufregendsten Entdeckungen waren für mich die *Attwood-Studien*, in denen Mozart als Theorie- und Kompositionslehrer eine erstaunliche, fast erschreckende Vielfalt, Weite (theoretische Kenntnisse, die bis zurück zu Zarlino reichen) und Tiefe des Wissens, der künstlerischen und didaktischen Phantasie und der methodischen Pointierung entfaltet.

Sehr gern gelesen habe ich Carl Czernys (1963) Anmerkungen zur Interpretation von Beethovens Klaviersonaten – authentisch als Zeitzeugnis, selbst noch da, wo sie offensichtlich nicht authentisch sind.

Erst lange nach der Lektüre von Adolf Bernhard Marx (1837–47) wurde mir klar, wie viele der Form-Mechanismen im Werk Bruckners hier ihren Autoritäts-Ursprung haben und: wie viele der formtheoretischen Begriffe der Schönberg-Schule, also Stöhr (o.J.) und Ratz⁽³⁾¹⁹⁷³ inbegriffen, auf Marx rekurrieren.

Jetzt sei ausdrücklich auf Arnold Schönberg verwiesen, auf ausgewählte Kapitel aus der *Harmonielehre* (31922) – wie im Märchen vom Schlaraffenland muß man sich hier durch mehrere Berge von – in der Regel fadem – Grießbrei gefressen haben, bis man zu wunderbaren, oft mit charmantem und doch pointiert-satirischem Witz formulierten (das gibt es wirklich bei Schönberg?!!!!) Erkenntnissen kommt; ohne nachzuschauen, knüpfe ich eine lockere Assoziationskette:

Das VETERANENGERAUNZE der KONSERVATIVEN – Die Fahrplanmentalität (wie komme ich am schnellsten von ... nach ...) in der MODULATIONSLEHRE (man kann auch AUS DEM III. STOCK SPRINGEN, UM AUF DIE STRASSE ZU KOMMEN) – die alten GESANGSPROFESSOREN und TRISTAN – AUFGEHOBENE UND SCHWEBENDE TONALITÄT (muß irgendwo befestigt sein, UM SCHWEBEN ZU KÖNNEN) – VAGIE-

4 Ebd., 201.

5 Bach, *Versuch* 1753, 1762.

RENDE AKKORDE als die ANARCHISCH-WITZIGEN GESELLEN, die GEBORENEN ÜBERLÄUFER, die UNRUHESTIFTER IM ORDNUNGSGEFÜGE etc.

Und immer wieder die anrührende Unmittelbarkeit des Neuen, Unerhörten, die nur angedeuteten Erklärungsmöglichkeiten, die noch heute auf vernünftige Expansion warten, versteckt oft in Fußnoten späterer Auflagen. Und auch, wenn das fast religiöse Sendungsbewußtsein oft schmerzt und als Verblendung dechiffriert werden könnte: Ich habe gelernt, es zu tolerieren. Geholfen haben mir auch die vom jungen Hanns Eisler über seinen Lehrer mitgeteilten Schönberg-Anekdoten (1973), u. a. die: »Sie sind also dieser vielumstrittene Komponist?« – »*Einer hat's sein müssen, keiner hat's sein wollen, da hab' ich mich halt dazu hergegeben.*«

Eine späte, besondere Entdeckung für mich waren Eislers ganz frühe Wiener Tagebücher (1983) als ein Insider-Reflex auf die Verhältnisse der Schönberg-Schule; sie sind Lebenszeugnis einer desillusionierten Generation, die schwerverwundet aus den Schützengräben des Ersten Weltkriegs kam und verzweifelt nach Alternativen zu dem Horror und seinen Wurzeln suchte. Schon zu Beginn der 70er Jahre faszinierten mich die Bunge-Gespräche (1970) ganz am Lebensende, die ein Zeugnis des Scheiterns sind und sich dennoch nicht in Zynismus retten, sondern das notwendige TROTZ ALLEDEM formulieren.

August Halms *Von zwei Kulturen der Musik* (³1947) habe ich mit 18 geliebt, bin dann auf Distanz gegangen; aber: Es hat offensichtlich Spuren hinterlassen, bis heute. Ernst Kurths *Tristan*-Darlegungen (³1923) fand und finde ich sehr beachtlich; die Versuche über den ›linearen Kontrapunkt‹ und auch die Bruckner-Bände geraten dann allerdings für mich in den Bereich des unfreiwillig Komischen – die Fallhöhe ist gewaltig.

Ein JA-ABER gebührt Charles Rosen (²1995): Ich empfehle ihn besonders Schulmusik-Studierenden als Einstieg und Annäherung, bewundere die Überfülle an Details, warne aber zugleich vor ihr, da sie mir einerseits kategorial als zu wenig präzise erscheint (das gilt auch für die historische Absicherung), andererseits bei genauerer Überprüfung analytischer Details oft zu oberflächlich bleibt. Die Einheit von musikalischem Denken und musikalischem Fühlen in dieser Epoche aber und ihre stilistischen Konsequenzen sind auf eine beeindruckende Weise erfaßt.

Bei Carl Dahlhaus möchte ich vor allem die *Untersuchungen* (1968) nennen, die ich gerne als BIBEL DER MUSIKTHEORIE apostrophiere; das heißt: immens wichtig, zugleich aber stark auslegungsbedürftig, voll von Widersprüchen, nie auf unbedingtes GLAUBEN ausgerichtet – es sei denn, auf den Glauben an den möglichen Ausgang des Menschen aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit. Carl Dahlhaus, ein Spätkömmling des Projekts Aufklärung.

Immens wichtig für mich, auch in der Lehre, war und ist das *Funkkolleg Musikgeschichte*, herausgegeben und z. T. auch verfaßt von Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Giselher Schubert und Michael Zimmermann; hier ist, auf knappem Raum und in klarer Sprache (›komplexe‹ Sprache ist nicht immer notwendige Außenseite komplexen Denkens oder komplexer Sachverhalte, sondern verdeckt allzu häufig Nicht-Durchdachtes oder schlicht Nicht-Verstandenes), der Versuch gelungen, das gewaltige Bündel von Aspekten der Historie, der Systematik, der Ästhetik als interdependentes Ineinander von

Darstellung und Reflexion zu erfassen. Nicht zuletzt war, ist es eine geradezu unglaubliche Beispielsammlung von Notiertem und Erklingendem. Daß die seit kurzem in zwei Großbänden vorliegende Überarbeitung (2002) dieser ursprünglich 14 Bände (und zahllosen Sendungen) nicht immer glücklich stimmt, liegt in der Natur einer solchen Kompilierung. Aber: Immerhin liegt eine (klammert man den Vergleich mir dem längst vergriffenen *Funkkolleg* aus) auch in dieser Form beispielhafte Publikation nicht nur für die »Fachwelt« vor.

Ebenso schön wie auch vergriffen – und daher von Studierenden unermüdlich kopiert – ist die Sammlung mit dem beziehungsweise vieldeutigen Titel *Musik zur Sprache gebracht* von Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (1984).

Komponierenden Zeitgenossen empfehle ich dringend Wolfgang Hufschmidts (2004) »Schule« (im besten Sinne des Wortes) des musikalischen Denkens – hier sind strukturelle, syntaktische, sprachgenerierte, semantische, kognitive und emotive Grundlagen des kompositorischen Denkens und Fühlens auf exemplarische Weise entfaltet, primär die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts betreffend, aber auch immer wieder historisch argumentierend.

Und, den Bogen zum Beginn zurückspannend, noch einige Lobesworte zu einem äußerst gemischten Doppel, dem ich einige Grundhaltungen dem Leben gegenüber zu verdanken habe, und bei dem ich beim Durchblättern auch jetzt noch immer wieder staunend verharre und mich einfach nur freue, daß Autoren so vollständig unterschiedlicher Herkunft – in zwei Jahrhunderten publizierend für extrem divergierende Adressatenkreise – mit so ähnlichen Denkfiguren, getragen von exzellenter Bildung und unbestechlichem Blick auf das Groteske der Realität, dieser standzuhalten versuchen und auch intellektuellen Witz als Überlebens-Strategie mit zutiefst humaner Empathie verbinden: Es sind dies Karl Marx und Carl Barks, nicht nur wegen der wunderbaren Assoziation.

Welches Vergnügen, als ich bei ersterem die folgende Denkfigur fand: Komponieren ist das Modell, der Inbegriff der unentfremdeten Arbeit, ist freies Spiel der schöpferischen und Einbildungskräfte und zugleich verdammtester Ernst und Anstrengung. Ich empfehle immer noch dringend, das MANIFEST wirklich einmal zu lesen: ein Zeugnis einer bis dahin unerhörten Freiheits-Philosophie, unendlich feiner und differenzierter, als die Vertreter eines dümmlichen und letztlich verbrecherischen »Marxismus/Leninismus« es je überhaupt zu denken imstande waren, von einer möglichen Realisierung ganz zu schweigen. Und offenen Mundes nimmt man zur Kenntnis, wie schon vor 1850 die Phänomene der umfassenden, atemlosen Globalisierung mit all ihren Kühnheiten des Fortschritts und der Kehrseite all ihrer Schrecken so beschrieben sind, wie es heute erst in all den Auswirkungen hautnah erfahrbar ist. Und: Es ist Literatur höchsten Ranges, von fast erschreckender Ausdruckskraft. Und: Die Kunst, auch und gerade die Musik, wird, umfassend, ernst genommen.

An dieser Stelle fällt mir sowohl ein als auch auf: Für den (als Paradoxon formuliert) deutschnationalen jüdischen Hitler-Bewunderer Heinrich Schenker, der auch von der Minderwertigkeit »der« Frau überzeugt war, galt »Friedrich [sic] Chopin« als großes deutsches Genie und Richard Wagner als der Zertrümmerer aller natürlich-deutschen musi-

kalischen Hierarchien⁶, also als der ›Karl Marx der Musik‹. Ich gestehe offen, daß es mir unmöglich ist, eine ziemlich kompositionsferne Theorie, die all das, was sie mit ihren Kriterien nicht erfassen kann (und das ist sehr, sehr viel), als ›entartete‹ Kunst bezeichnet, zu akzeptieren; und dennoch kann ich, rational, das Erkenntnisträchtige der Methode für zahlreiche Ausprägungen dur-moll-tonaler Musik nicht nur anerkennen, sondern auch in eigenen Analysen fruchtbar machen.

Carl Barks und sein Produkt: Donald Duck, die Ente in uns allen. Entenhausen, idealtypische Konstellation der US- (demnächst sicherlich auch EU-) Gesellschaft, mit allen Vorzügen, Schrecken, Illusionen, allem Liebenswerten, mit radikaler, im amerikanischen Transzendentalismus wurzelnder Freiheitsphilosophie und allen latent faschistischen Tendenzen. Militärische und militaristische Charaktere laden zum Lachen über sie ein, ebenso skrupellose Verbrecher und nepotistische Superkapitalisten, die beim Im-Geld-Baden ihre sexuelle Erfüllung finden. Und alle diese albernsten Enten, blöden Gänse, Schweine, dummen Hunde, liebenswert schrägen Vögel (Daniel Düsentrrieb!!) menscheln so durch und durch, daß auch die übelsten Sauereien, gut aristotelisch, sich als erschreckend sinn-voll für die Erziehung des tierischen Menschengeschlechts erweisen. Hier wird das an den Unis schon lange nicht mehr übliche Studium generale exemplarisch betrieben: Geschichte, Geschichten, Physik, Metaphysik, Astronomie, Astrologie, Mathematik, Geographie, Soziologie ... Einen großen Teil meiner gediegenen Halbbildung verdanke ich der kongenialen Sprachkunst der ›Übersetzerin‹, der Kunstwissenschaftlerin Dr. Erika Fuchs: Die Kenntnis des klassischen »Hic Rhodos, hic salta« ent(!)nahm ich ebenso einer Donald-Geschichte wie viele Shakespeare-, Schiller-, Goethe-, Heine- (die drei Neffen singen als Grußtelegramm »Du bist wie eine Rose«!!!), Brecht-Zitate. Ein ganzes Heft entwickelte auf geniale Weise die Gesamt-Geschichte der Mathematik (und da verstand ich zum ersten Male, für welche Probleme da Lösungen gefunden werden mußten – das hat uns auf der Schule niemand beigebracht); ein Kapitel über pythagoreische Zahlen-Faszination, darunter auch die ins Musikalische gewendete, und über Goldene-Schnitt-Proportionen wird so anschaulich und zugleich korrekt entfaltet, daß ich für meine Studierenden immer entsprechende Fotokopien bereitstelle, wenn es um Josquin, Bartók etc. und Fibonacci-Zahlen geht. Ja, und dann noch diese Super-Geschichte vom Lärmterror im Nachbarschafts-Krieg – der wird unter anderem mit Schallplatten von ›Krachmaninow‹ ebenso gestaltet wie mit dem Alphornblasen eines pensionierten Käse-testers aus der Schweiz, dessen lautester Ton bis dahin der Biß in einen zu hart gewordenen Emmentaler war. Lebendige Musik für die potentiellen Anarchisten in uns allen!

6 Alle entsprechenden Zitate und Belege (besonders aus *Der Tonwille* und *Das Meisterwerk in der Musik*) bei Eybl 1995.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1969), *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Astel, Arnfried (2001), *Neues (& Altes) vom Rechtsstaat & von mir*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Aus *Heliopolis–Nachtviolen–Wasserfluth. Schubert 97. Katalog zum 200. Geburtstag*, wiss. Gesamtleitung Otto Brusati, Wien, Köln und Weimar 1997: Böhlau.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753, 1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint Kassel: Bärenreiter 1994.
- Benjamin, Walter (1969), *Einbahnstraße*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Breig, Werner / Hartmut Fladt (Hg.) (1976), *Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels ›Der Ring des Nibelungen‹* (Richard Wagner, Sämtliche Werke, Band 29, I), Mainz: B. Schott's Söhne.
- Bunge, Hans (1970), *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München: Rogner&Bernhard.
- Czerny, Carl (o.J.), *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, o.O., hg. von Paul Badura-Skoda, Wien: Universal Edition 1963.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel: Bärenreiter.
- / Michael Zimmermann (Hg.) (1984), *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München und Kassel: dtv / Bärenreiter.
- Ehrmann-Herfort, Sabine / Ludwig Finscher / Giselher Schubert (Hg.) (2002), *Europäische Musikgeschichte*, Stuttgart: Metzler.
- Eisler, Hanns (1973), *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- (1983), *Musik und Politik. Schriften, Addenda*, hg. von Günter Mayer, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 32), Tutzing: Hans Schneider.
- Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbriefe 0–13*, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim und Basel / Mainz unter wissenschaftlicher Leitung von Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Giselher Schubert und Michael Zimmermann, Mainz: B. Schott's Söhne 1987–88.
- Halm, August (³1947), *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart: Klett.
- Hertzmann, Erich / Cecil B. Oldman (Hg.) (1965), *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, Neue Mozart-Ausgabe, Serie X, Band 30/1. Kassel: Bärenreiter.
- Hufschmidt, Wolfgang (2004), *Denken in Tönen. Eine Einführung in die Musik als Komposition*, Saarbrücken: Pfau

- Koch, Heinrich Christoph (1782–93), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig. Reprint Hildesheim: Olms ³2004.
- (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt, Reprint Hildesheim: Olms ²1985.
- Kurth, Ernst (³1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin: Max Hesse. Reprint Hildesheim: Olms ⁵2005.
- Lenk, Hans (1987), *Kritik der kleinen Vernunft. Einführung in die jokologische Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mahler-Werfel, Alma (1963), *Mein Leben*, Frankfurt a.M. und Hamburg: S.Fischer.
- (1978), *Erinnerungen an Gustav Mahler / Gustav Mahler, Briefe an Alma Mahler*, hg. von Donald Mitchell, Frankfurt a.M., Berlin und Wien: Ullstein.
- Marx, Adolf Bernhard (1837–47), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Leipzig.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter.
- Ottenberg, Hans-Günter (Hg.) (1984), *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799*, Leipzig: Reclam.
- Ratz, Erwin (³1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition.
- Riepel, Joseph (1752–68), *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, 4 Bde. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- Rosen, Charles (²1995), *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel: Bärenreiter.
- Schönberg, Arnold (³1922), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- Slezak, Leo (1986), *Lachen mit Slezak*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Stöhr, Richard (o. J.), *Formenlehre der Musik*, Leipzig: Hoffmeister.
- Walter, Johann Gottfried (1732), *Musikalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig, Reprint Kassel 1986: Bärenreiter.
- (1708), *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar, Neuausgabe hg. von Peter Benary, Leipzig 1955.
- Zaubertöne. *Mozart in Wien 1781–1791. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1990/91*, Projektleitung Günter Dürig, Wien 1990: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien.

BERICHTE

Schenkerian Analysis

Symposium und Workshops. Universität der Künste Berlin, 4. Juni 2004; Gutshof Sauen, 5.–7. Juni 2004; Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim, 11.–12. Juni 2004

»Ich halte mich nicht an den Weg. Und der Grund, warum ich mich nicht an den Weg halte, ist, daß die meisten Komponisten sich dafür interessieren herauszufinden, was sie für die richtige Note halten. Das ist wie bei Männern oder Frauen, die heiraten und dann getrost schlafen können; oder wie bei Professoren, die fest angestellt werden und dann einfach einschlafen können. Sie finden das richtige System, das System funktioniert, sie beschäftigen sich mit der richtigen Note, und alles läuft wie geschmiert.«
(Morton Feldman)

Die Veranstaltungen in der Reihe Schenkerian Analysis. Symposium und Workshops waren von der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) initiiert und fanden in Kooperation mit der UdK und der TU Berlin sowie der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim statt. Inhaltlich hatte man sich zu zwei Schwerpunkten entschlossen: Das eröffnende Symposium in Berlin thematisierte das Verhältnis von Schenkerian Analysis und musikalischer Interpretation, die abschließende Veranstaltung in Mannheim versuchte europäische und amerikanische Traditionen der Schenker-Rezeption einander gegenüberzustellen. Die durch Vortrag und Diskussion geprägten Teile wurden, auch in methodischer Hinsicht, flankiert und ergänzt durch einführende Workshops in die Schenkersche Analysetechnik. Dieser zweite Teil der Konzeption wollte dem durchaus kritikwürdigen Sachverhalt entgegenwirken, daß auch siebenzig Jahre nach Schenkers Tod in jenem Sprachraum, dem er und wesentliche Voraussetzungen seines Ansatzes entstammen, weiten Teilen der Musiktheorie Grundbegriffe seiner Methode immer noch unbekannt sind, während anderenorts, insbesondere in Nordamerika, Schenkerian Analysis zwischenzeitlich bereits verschiedene Wandlungen erfahren hat und immer noch einen der zentralen musiktheoretischen Ansätze im Umgang mit tonaler Musik bildet. Deswegen lag es denn auch nahe, die Einführungsveranstaltungen zwei überaus prominenten Vertretern der nordamerikanischen Musiktheorie anzuvertrauen: Carl Schachter (New York), sicherlich einer der führenden englischsprachigen Musiktheoretiker überhaupt, dessen musikalische Autorität, das zeigte sich bald, keineswegs

auf die Schenkersche Lehre bzw. deren Fortentwicklung begrenzt erschien, und Frank Samarotto (Bloomington, Indiana), Schüler Schachters und einer wesentlich jüngeren Generation von Schenkerians zugehörig, die angesichts der Kritik an der Schenkerian Theory und dem Aufkommen anderer konkurrierender Analyseansätze wie beispielsweise der ›Neoriemannian Theory‹ oder dezidiert historischer Perspektiven sich in einer stark veränderten musiktheoretischen Landschaft zu positionieren versucht. Deutliches Indiz hierfür war nicht zuletzt die ungemein verbindliche Art, mit welcher dem möglichen Argwohn, Schenkerian Analysis sei eine im Wesentlichen durch Dogmatismus und Wertekonservatismus geprägte Erscheinung, von vornherein jeder Boden entzogen wurde. Verschwiegen werden sollte allerdings nicht, daß eine gewisse Kehrseite hiervon war, daß alternative Deutungen anderer Veranstaltungsteilnehmer zwar immer freundlich aufgenommen und zumeist als plausibel goutiert wurden, andererseits aber die ebenfalls denkbare kontroverse Diskussion ausblieb. Dies mag auch auf die mitunter auftretende Sprachbarriere zurückzuführen sein und auf die verständliche Vorsicht, die beide Seiten angesichts dieser ersten Initiative ihrer Art verständlicherweise walten ließen.

Ähnliches zeigte sich auch in den Workshops, die, obwohl im Vorfeld bekannt gemacht worden war, welche Werke eine Besprechung erfahren sollten, und auch die Rekrutierung aktiver Teilnehmer nicht versäumt worden war, immer wieder in den Sog ›lehrerzentrierter Unterrichtsgespräche‹ mit teils deutlich ausgeprägtem Vorlesungscharakter gerieten, sei es, weil die Vorbereitung der ›Aktiven‹ unsicher wirkte, sei es, weil die Dozenten ihre umfangreichen Materialien zum Tragen bringen wollten. So kam es bedauerlicherweise nur bedingt zu dem beabsichtigten Effekt des ›learning by doing‹.

Das Symposium in Berlin eröffnete Carl Schachters Beitrag »The curious incident of the dog in the night-time: the importance of Non-Events«. Fraglos war bereits dieser Auftakt programmatisch gemeint: Schachters Beispiele diverser ›missing elements‹ in Kompositionen von Beethoven, Schubert und Brahms zeigten eine Schenkeranalyse im Zeichen der Schenkerkritik. Nicht ohne Rücksicht auf das ›Implication-Realization-Model‹ Eugene Narmours verwies Schachter auf »the non-fulfillment of musical expectations«. Die Abweichungen und damit verbundenen Effekte wurden jedoch der Schicht des Vordergrundes zugeordnet und derart auf den übergeordneten Hintergrund bezogen, daß der mitunter erhobene Einwand, eine Analyse nach Schenker habe allein den Nachweis des Ursatzes zum Ziel und laufe darin Gefahr, den Rezipienten um die Erfahrung musikalischer Überraschung zu bringen, sich als unbegründet erwies: Erst mit Blick auf den stringenten Hintergrund gewannen die im Vordergrund durchkreuzten Erwartungen überhaupt Profil.

Der damit verbundene Gedanke, daß strukturelle und ästhetische Relevanz keineswegs in eins gesetzt werden dürften, durchzog auch den nachfolgenden Beitrag Frank Samarottos. Unter dem Titel »Effects, alternative analytic solutions, and interpretations« versuchte er Begrifflichkeiten und Kategorien von Analyse einerseits und Interpretation andererseits in Relation zu setzen. Unter anderem veranschaulichte er an einem Lied ohne Worte Mendelssohns (op. 53,2) die Vortragsbezeichnung ›sehr innig‹ im Sinne einer »meaningful activity« als Korrelat der akzentuierten Übergreifbewegung einer

Mittelstimme. Nicht zum letzten Mal wurde hier das enorme metaphorische Potential der vermeintlich so formalistischen Objektsprache Schenkers offenbar. Erneut zeigte sich, daß der Unterschied zwischen ›technisch‹ und ›interpretatorisch‹, wie zumeist in musiktheoretischer Terminologie, gradueller Natur ist.¹

Martin Eybl (Wien) eröffnete eine Reihe von Vorträgen europäischer Kongreßteilnehmer. Er verwies in seinem Beitrag »Die ornamentale Struktur des tonalen Satzes. Ornamentik als Grenzbereich zwischen Analyse und Vortragslehre« auf den bemerkenswerten geschichtlichen Umstand, daß Schenkers »Insistieren auf der ornamentalen Struktur des tonalen Tonsatzes« am Beginn des seriellen Zeitalters stand, »das dem Ornament als vermeintlich überflüssigem Zierrat mißtraute«. Michael Polth (Mannheim) betonte in seinem Beitrag »Ursatz, Funktionalität und Interpretation« die Analogie zwischen dem interpretatorischen Akt des reproduzierenden Künstlers und der Deutungstätigkeit im Rahmen des Analyseverfahrens nach Schenker. Den Umstand, daß die Schichtenlehre Schenkers nur bedingt geeignet sei, einen tonalen Tonsatz normativ zu rubrizieren, wendete er zu dem Argument, man solle »Schenkers Diagramme nicht als Reduktionen oder Abstraktionen, sondern als Anleitungen zum Hören verstehen.«

Den Abschluß des ersten Tages bildeten drei Beiträge aus dem Bereich der deutschen Musikwissenschaft. Hermann Danuser (Berlin) sprach unter der Fragestellung »Triebleben der Klänge?« über Chopins Nocturnes op. 62. Seine Ankündigung, den Aspekt ›musikalischer Logik‹, für den auch der Name Schenkers einstünde, mit der Gedankenfigur eines ›ästhetischen Reizes aus Willkür‹ zu konfrontieren, weckte jedoch, sofern man hierin eine dezidierte Bezugnahme auf das Analyseverfahren Schenkers in Aussicht gestellt sah, falsche Erwartungen. Hartmuth Kinzler (Osnabrück) sah in Chopins E-Dur-Prélude aus op. 28 einen »Abriss der Harmonielehre« und einen Widerspruch zu Schenkers Dogma fallender Urlinien. Auch hier wirkte der Zusammenhang mit Schenkers Theorie eher peripher und verblieb im Rahmen gängiger Kritik. Christian Martin Schmidt (Berlin) schließlich sprach über Formanalyse, Register- und Tempowahl in ausgewählten späten Orgelkompositionen J. S. Bachs, ohne freilich trotz engagierter Inhaltlichkeit einen erkennbaren Bezug zu Schenker aufkommen zu lassen. Alle Vorträge erwiesen sich daher letztlich als ein (wohl unbeabsichtigter) Vorgriff auf das Thema des Mannheimer Symposiums: Die europäische Tradition der Schenker-Rezeption ist, gerade auch in der deutschen Musikwissenschaft, immer noch im wesentlichen durch eine Nicht-Rezeption geprägt. Das Verdikt Dahlhaus' und anderer des ›Anachronismus‹ und ›Sektiererischen‹ der Schenkerschen Theorie zeigte seinen überaus langen Schatten, ohne daß dafür, wie Lubomir Spurny (Brno) in Mannheim für Böhmen geltend machen sollte, die Restriktion einer materialistischen Geschichtsphilosophie zu Zeiten des sozialistischen Realismus verantwortlich gemacht werden könnte.

1 Schon vorweggenommen sei, daß Schachter und Samarotto auch in Mannheim mit Beiträgen hervortraten, die sich als konzeptionelle Fortführung der Schenkerschen Ideen verstanden. So beschäftigte sich Carl Schachter in seinem Referat *Che Inganno!* mit unterschiedlichen Funktionen von »deceptive cadences«, ein Sachverhalt, über den Schenker ebenso wie die meisten seiner Nachfolger nur wenig gearbeitet hat. Frank Samarotto wandte sich in »From Expansion to Plasticity« dem Schenkerschen Ansatz hinsichtlich Rhythmik und Metrik, und damit einem Themenbereich zu, der gerade unter Kritikern gerne als Desiderat der Schenkerschen Theorie gehandelt wird.

Den Mittelpunkt der nachfolgenden Veranstaltung in Sauen sollte der direkte Vergleich unterschiedlicher Analyseansätze anhand ein und desselben Werkes bilden. Für die Erarbeitung von Mozarts Streichquintett in g-Moll stand freundlicherweise ein studentisches Ensemble aus Berlin zur Verfügung. Als nicht unproblematisch erwies sich allerdings, daß der von Uri Rom (Berlin) vorgestellte stark semantisierende Interpretationsversuch – Rom verstand die Charaktere der einzelnen Sätze des Werkes in ihrer Abfolge als eine breit angelegte Allegorie zu psychologischen Mustern, wie sie im Rahmen einer ›Trauerarbeit‹ gemeinhin veranschlagt werden – überhaupt keinen dezidierten Ansatz auswies, der dem im Anschluß von Schachter und Samarotto dargelegten Versuch in Schenkerian Analysis hätte gewinnbringend gegenübergestellt werden können. Statt dessen wirkte Roms Verquickung von Einzelbeobachtungen ebenso willkürlich wie seine bedeutungsstarken Zuordnungen. Wenn hierdurch der vermeintlichen Hermetik der Schenkerschen Analyse ein ›offenes‹ Pendant gegenübergestellt werden sollte, so geschah dies wenig überzeugend: Der aufgefahrene semantische ›Überbau‹ zog im Sinne einer Top-down-Analyse eine in der Veranstaltung bis dato nicht präsente Zwanghaftigkeit nach sich. Die nachfolgende Diskussion ließ unterschiedliche Positionen deutlich werden. Die Vorbehalte gegenüber Schenker, zumal bei Vertretern der älteren Generation, gewannen häufig nur auf dem Hintergrund der jüngeren deutschen Geschichte Plausibilität. Möglich, daß hierher das überaus starke Unbehagen an allem rührt, was den Anschein des Dogmatismus, der Überbetonung der Theorie gegenüber dem individuellen Werk oder gar einer durch Theorie verschuldeten Musikkferne provozieren könnte. Bei den Nachgeborenen, unter denen die Theorie Schenkers auf deutlich größeres Interesse stößt, zeigte sich, daß sie dieser Haltung nur bis zu einem bestimmten Grade Folge zu leisten bereit waren. Unter der Voraussetzung einer Reflexion der zurückliegenden geschichtlichen Erfahrung erschien ihnen mehrheitlich die zeitweilige Verfolgung eines ›analytischen Dogmas‹ wie desjenigen Schenkers durchaus gewinnbringend, da möglicherweise erst hierdurch statt des bloß Summarischen, als Folge einer Bündelung diverser und möglicherweise sogar divergierender Analyseansätze, eine Zusammenschau von Detail und Ganzem in der Werkbetrachtung ermöglicht werde.

In diese Richtung zielte auch der Beitrag von Bruno Haas (Paris) am Folgetag. Der Kunstwissenschaftler führte ausgehend von Hegels Diktum, ein Detail sei in Bezug auf ›das konkrete Ganze‹ zu beschreiben, solle eine Analyse nicht in unzusammenhängende Merkmale von Einzelheiten zerfallen, seine Idee einer »Theorie der funktionalen Analyse« aus. Haas veranschaulichte seine Thesen zunächst durch einige Beispiele aus dem Bereich der bildenden Kunst und postulierte im Anschluß, daß Schenkers Analyseverfahren das einzige sei, das im Bereich des Musikalischen den Ansprüchen einer ›funktionalen Analyse‹ genüge.

Zuvor hatte Patrick Boenke (Wien) anhand später Klavierstücke von Franz Liszt aufzuzeigen versucht, wie weit der Ansatz reiche, den von Schenker geprägten Begriff der Klangprolongation von dessen grundsätzlicher Idee eines den musikalischen Raum strukturierenden tonikalen Dreiklangs zu trennen und auf einen anderen Materialstand anzuwenden. Die Frage aber, ob der tonikale Dreiklang mit all seinen Implikationen durch den übermäßigen Dreiklang ersetzt werden könne, ohne den Gedanken einer

»funktionalen Analyse« preiszugeben, erschien auf dem Hintergrund der Ausführungen von Haas durchaus strittig – dies zumal dann, wenn Liszt, wie in *Nuages gris*, mehrere übermäßige Dreiklänge in Art von Mixturen aufeinander folgen läßt, wodurch die damit abgegriffenen Töne des chromatischen Totals nur noch schwerlich einem einzigen als strukturell verstandenen übermäßigen Dreiklang subsumiert werden können. (Wie schon zuvor in einer Besprechung Samarottos, in der eine auffällige Tritonusrelation zwischen Beginn und Ende des zentralen Durchführungsabschnittes des Kopfsatzes aus Haydns Sinfonie Nr. 85 hervorstach, die nur sehr verdeckt als »motion out of an inner voice« einer übergeordneten Strukturbewegung zugeordnet werden konnte; und wie ebenfalls im Zusammenhang mit dem Scherzos aus Schuberts Klaviersonate B-Dur, D 960, in dem eine vergleichbare Anordnung zu einer Kleinterz-Achse ergänzt schien, Carl Schachter jedoch vom kontrapunktischen Ansatz Schenkers herkommend die Progression im Rahmen einer konsequenten Gegenbewegung als Teil des »Anstiegs« zu erklären versuchte –, mochte man hier angesichts des den jeweiligen Fortschreitungen zu Grunde liegenden Tonvorrats an ein Desiderat der Schenkerschen Theorie denken: Ein Erklärungsbedarf wurde sichtbar, dem sich spätere harmonische Theorien mittels des sogenannten »Distanzprinzips« zugewendet haben: Dabei wären insbesondere die Ansätze von Lendvai und Simon zu nennen.)

Von einer europäischen Schenker-Rezeption zu sprechen, so wie der Titel des Mannheimer Symposiums verhieß, die diesen Namen auch verdient, bedarf, wie bereits angedeutet, zumindest der Präzisierung, wird doch in einer ohnehin vergleichsweise geringen Anzahl an Publikationen eher der Frage nach der theoriegeschichtlichen Einordnung Schenkers nachgegangen, als daß die Präsentation von eigenständigen Analyseergebnissen gewagt würde.

In diesen Zusammenhang fügte sich der Beitrag Giorgio Sanguinettis (Rom), welcher »The Pedagogy of Composition in Naples during the Settecento« anhand der Studien Vincenzo Lavignas, des späteren Lehrers Verdis, mit Fedele Fenaroli zum Thema hatte. Sanguinetti zeigte anhand diverser Unterrichtsmanuskripte, daß infolge der in der Kontrapunkt-didaktik jener Zeit üblichen Lehre der Spezies Lavigna angehalten war, Oberstimmenverläufe im Rahmen einfacher Kadenzmodelle und der Regola dell'ottava zu figurieren und diminuieren. Der historische Abriß erinnerte an Schenkers eigene Aussage aus dem Freien Satz, derzufolge ein jeder zum Ursatz gelangen könne, wende er nur »die in Büchern und an Schulen gelehrtten bekannten Methoden der Abkürzung weitläufiger Diminutionen« an.

Die damit verbundene Überlegung, daß Schenkers Ansatz eine größere Nähe zur Kompositionsdidaktik des 18. Jahrhunderts aufweise als zur Pädagogik seiner eigenen Zeit, erfuhr durch den Beitrag Ludwig Holtmeiers (Freiburg) eine gewisse Einschränkung. Unter dem Titel »Zur Rolle der Reduktion in der Funktionstheorie« verwies Holtmeier darauf, daß Riemann in seinen frühen Schriften eine von ihm selbst als »harmonisches Gerippe« bezeichnete Reduktion vornahm, welche, von Riemann selbst späterhin fallengelassen, von dessen Schüler Johannes Schreyer zu einem zentralen analytischen Verfahren ausgebaut wurde.

Die auf den ersten Blick verblüffende Schenker-Nähe der von Sanguinetti und Holtmeier beigebrachten Beispiele erwies sich jedoch als trügerisch: Folgt man in einer Ana-

lyse Schenkers den unterschiedlichen Schichten vom Vorder- in den Hintergrund, ergibt sich zwar zweifelsohne der Eindruck einer zunehmenden Reduktion, welche als Zurücknahme des Ornamentalen verstanden werden kann. Dieses Moment mag Schenkers Vorgehen mit der Variationstechnik des 18. Jahrhunderts, dem Extrahierungsverfahren Schreyers oder auch vergleichbaren Gedanken anderer Zeitgenossen teilen – so sprach beispielsweise Arnold Schering in den Zwanzigern von einer ›Decolorierung der Melodiekerne‹. Das daran sichtbar werdende Unbehagen an einer als Unkultur empfundenen, weil jeglicher Anschaulichkeit beraubten Harmonielehre und ihrer gängigen Chiffrierung mag ihnen eine gemeinsame Grundlage sein. Jedoch zielt diese Beobachtung nicht auf das Zentrale und in dieser Hinsicht auch Neuartige und Singuläre des Schenkerschen Ansatzes: Die Idee der Schichten gewinnt erst dadurch Relevanz, daß sie – entgegen einem weitverbreiteten Mißverständnis – die Gesamtheit der Töne nicht in solche teilt, die als ›wichtig‹, weil zum strukturellen Gerüst gehörig, und solche, die als ›unwichtig‹ gelten könnten, weil sie ein ›Ornament‹ seien und denn auch zu Recht einer ›Reduktion‹ zu Opfer fallen dürften, sondern sie differenziert zwischen Tönen unterschiedlicher Funktion, die sich an dem Verhältnis mißt, in das jedweder Ton einer Schicht mit jedweden Ton einer anderen Schicht gesetzt erscheint. Mag das methodische Vorgehen Schenkers auch ornamentaler Praxis entstammen, so zielt es doch letztlich auf etwas anderes als dasjenige, was sich gemeinhin mit dem Begriff ›Reduktion‹ verbindet²: Kurz, es geht bei Schenker wohl nicht um ein Weniger oder Mehr an Tönen, sondern um die Frage ihrer Relation. Entlang dem Stollen – bildlich gesprochen –, den das Verfahren Schenkers vom Vordergrund zum Hintergrund (in seinen späteren Analysen in umgekehrter Richtung) in die Gesamtheit der Töne ›gräbt‹, erscheinen die Schichten, eine jede mit der ihr eigenen Bedeutung und erst in ihrer Gesamtheit dazu bestimmt, eine plastische Schau des jeweiligen Werkes zu ermöglichen – alles andere erschiene im doppelten Wortsinn ›flach‹.³

Die folgenden drei Referate setzten sich mit unterschiedlichen Aspekten der Schenkerschen Theorie auseinander, die gemeinhin als problematisch gelten. Bernd Redmann (Köln) sprach zum »Motivischen in Schenkers Lehre«. Er demonstrierte anhand einiger Beispiele Beethovens und Schuberts seine These, derzufolge unterschiedliche ›Reharmonisationen‹ diverser ›Kernmotive‹ zu einer Art ›Entwicklungsgenetik‹ führten, in der »aus gleichsam mikroskopischer Substanz (...) in einem Prozeß der Aufschaukelung und häufig lückenlosen Entfaltung die Makrostruktur eines Werkes hervor[ginge]«. Daß Schenkers Interesse an motivischen Prozessen zunehmend erlahmt sei, führte Redmann darauf zurück, daß der axiomatisch postulierte Vorrang der Diatonie in Urlinie und Ursatz chromatische Irritationen nur ungenügend als »Ausgangspunkt und Katalysator« übergeordneter Formprozesse in Blick habe kommen lassen.

2 Gemessen an der oben wiedergegebenen lapidaren Selbstauskunft Schenkers über das, was angeblich in Büchern stünde und an Schulen gelehrt werde, könnte man sich an eine Randbemerkung Bruno Haas' erinnern fühlen, nach der Schenker möglicherweise über das, was er tat, aus heutiger wissenschaftstheoretischer Sicht im Kern nicht orientiert war.

3 In diesem Zusammenhang könnten ebenso die Berührungspunkte Schenkers mit Ernst Kurth angeführt werden, mit dem Schenker die Kritik der Harmonielehre aus dem Widerspruch des linearen Denkens heraus teilt, ohne daß Kurths Überlegungen in ihrer doch recht allgemein gehaltenen Vorstellung von ›Bewegung‹ etwas von der Idee eines funktionalen Tonsatzes spüren ließen.

Nicolas Meëus (Paris) warf in seinem Beitrag »Schenker's Fundamental Line(s)« anhand des Plurals in der Titelgebung die Frage nach Ursprung und Hierarchie der verschiedenen Linienzüge im Ursatz auf. Meëus zufolge sei die Baßbrechung »an abstract representation of full harmony«, während Schenkers »fundamental line represents and subsumes a full counterpoint«. Meëus führte in der Folge verschiedene Beispiele von Bach bis Beethoven an, in denen sich, seiner Ansicht nach keineswegs überraschend, zeige, daß eine Urlinie, die als »representation of a multiplicity of lines« zu gelten habe, möglicherweise in Vorder- oder auch Mittelgrund weniger als (manifeste) ›Linie‹ in Erscheinung trete als manch andere, die eine höhere Prominenz für sich beanspruchen dürfe.

Hieran konnte Stefan Rohringer (München) in seinem Referat, das sich mit dem »Problem steigender und unvollständiger Urlinien« auseinandersetzte, anschließen. Im Zentrum stand nicht die Kritik an einem der am stärksten umstrittenen Dogmen der Schenkerschen Theorie, denn Rohringer setzte bereits voraus, daß das Gebot der fallenden und vollständigen Urlinien nur von begrenzter historischer Reichweite sei. Folglich erhebe sich die Frage nach der kompositorischen Intention derartiger ›Abweichungen‹. Rohringers These war, daß, sofern steigende oder unvollständige Urlinien nicht überzeugend als übergreifende Mittelstimmbewegungen ausgewiesen werden könnten, diese in Abgrenzung zu barocken und klassischen Oberstimmenverläufen als Ausdruck eines veränderten ästhetischen Konzepts verstanden werden müßten, eines Konzeptes, mittels dessen insbesondere Komponisten der romantischen Generation, wie Beispiele von Schubert und Chopin demonstrieren sollten, bis dato geltenden Verbindlichkeiten (diastematisch fallender) schlußbildender Dramaturgien sich zu entziehen wünschten. Von ähnlicher Intention war das Referat von Lauri Suurpää (Helsinki) am Folgetag. Suurpää unterschied zwischen »Structure and Design in Chopin's Mazurka op. 56,3«. Auch hier wurden ›voice leading‹ and ›cadential gestures‹ in Beziehung gesetzt. Allerdings nahm Suurpää insofern eine Gegenposition ein, als seine These eines spannungsvollen Verhältnisses zwischen Hinter- und Vordergrund die Intaktheit der Ursatztonalität in der Tiefenstruktur zur Voraussetzung hatte – jene Struktur, die von Rohringer für diese Art von Musik zuvor bestritten worden war.

Unterschiedliche Umgangsweisen im Zusammenhang mit der Theorie Schenkers und die damit verbundenen Problematiken verdeutlichte dann insbesondere der dritte Workshop, geleitet von Bernhard Haas (Stuttgart), der hier abschließend ausführlicher besprochen sei: Haas' Konzept bestand darin, eine Schenker-Analyse nicht aus der Lektüre des Notentextes in Verbindung mit flankierenden Hörbeispielen vom Band entstehen zu lassen, sondern – so die Ankündigung – »sich auf den konkreten Klang des Bachschen Präludiums [Gegenstand war das Präludium in C-Dur BWV 939] einzulassen, in einer Weise, die es erlaubt, sich (nicht etwa in Worten sondern) in Tönen am Klavier zu äußern.« Damit schien dieser Ansatz zwei Dingen insbesondere Rechnung tragen zu wollen: zum einen der bekanntlich auffälligsten Veränderung hinsichtlich der Präsentation von Analyseergebnissen innerhalb der Schriften Schenkers, durch welche infolge der immer weiter entwickelten Darstellungsformen der graphischen Analyse der Anteil erklärenden Textes zugunsten der diversen Schaubilder zunehmend verringert wurde,

zum anderen dem im Falle Schenkerscher Analysen besonders ins Ohr springenden Umstand, daß die Gelungenheit einer graphischen Analyse sich nicht zuletzt darin zeigt, ob sie beim Spiel für ›schön‹ befunden wird – sofern man gewillt ist, hierin ein Kriterium dafür zu erkennen, ob das analysierte Werk plastisch zur Erscheinung gebracht wird. Beide Aspekte zusammengenommen wären also dazu angetan gewesen, die generelle Nähe zum Klingenden in der Schenkerschen Kunstbetrachtung auch auf der Ebene des methodischen Vorgehens unter Beweis zu stellen.

Möglicherweise führte aber bereits das hohe Interesse, das die Veranstaltung auf sich zog, zu einer konzeptionellen Änderung. Jedenfalls sah sich derjenige getäuscht, der vermutet hatte, unterschiedliche Skizzen graphischer Analysen würden durch ihre Vorführung am Instrument zu einem Abgleich gebracht. Bernhard Haas eröffnete seinen Workshop damit, die Bachsche Komposition diverse Male vorzuführen und das Auditorium nach Einschätzungen, beispielsweise hinsichtlich der Positionierung der Baßbrechung im Stück, zu befragen, um durch ein ›gemeinschaftlich‹ erstelltes Schaubild an der Tafel im Sinne traditionell orientierter Ergebnissicherung verfahren zu können. Dabei zeigte sich sehr schnell, daß seine eigene Hörweise des Stückes, der unbestritten eine lange Zeit der Beschäftigung vorausgegangen war, sich mit der routinierten Art etlicher Anwesender, insbesondere der amerikanischen Gäste, die Komposition graphisch aufzubereiten, nicht vertrug. Dies führte zunächst dazu, daß nun doch überwiegend in Worten und nicht mittels der Töne gestritten wurde. Mehr noch aber blieb die Chance ungenutzt, den in diesem Moment aufbrechenden Widerspruch zwischen der Tendenz einer Formalisierung und Didaktisierung der Schenkerschen Analysetechnik einerseits, in der aber zu einem guten Teil die Voraussetzung für die Fundierung einer als ›wissenschaftlich‹ anerkannten akademischen Disziplin gesehen werden kann, und des bei Schenker selbst häufig ›ungeregelt‹ Erscheinenden andererseits, das einer derartigen Formalisierung entgegensteht, aber als ein künstlerisches Potential dieses Ansatzes verstanden werden kann, zu thematisieren. Jedoch, die Möglichkeit, das Künstlerische nicht anhand der durch Einfühlung gewonnenen Einsicht der ›einen‹, weil ›richtigen‹ Lösung herauszustellen, so wie es Schenker selbst praktizierte, sondern als das in seiner personalen Gebundenheit Individuelle und daher notwendigerweise Diskursfähige zu begreifen, erwies sich spätestens ab da als illusorisch, wo die von Bernhard Haas ausgeteilten eigenen Skizzen den Eindruck eines ›Informationsvorsprunges‹ gegenüber dem Auditorium aufkommen ließen, dem schließlich auch durch wohlmeinende ›Vermittlung‹ nicht mehr abzuhelfen war. Dies war um so tragischer, als die von Bernhard Haas aufgebrachte Behauptung, die Baßbrechung erreiche in der Bachschen Komposition bereits mit dem neunten Takt die strukturelle Dominante, eine Auseinandersetzung über die Frage, was in einer Schenkerschen Analyse als ›gesichert‹ gelten könnte, hätte höchst sinnvoll erscheinen lassen. Denn ohne Zweifel hätte hier von deutungskompetenter Seite auch der Vorwurf eines ›grammatischen Fehlers‹ erhoben werden können, sofern ein tonikaler Sextakkord zu Beginn von Takt dreizehn als Indiz einer erst kurz vor Ende ansetzenden Schlußkadenz ins Feld geführt worden wäre.

Die geschilderte Szene trifft einen besonders empfindlichen Punkt im Umgang mit der Schenkerschen Analyse, der hinsichtlich pädagogischer Fragestellungen von beson-

derem Interesse ist: Gibt es neben der hier spürbar werdenden Gedankenfigur, Ergebnisse Schenkerscher Analyse seinen letztlich ›evident‹, und ihrer latenten Gegenposition, Theoriebildung und ihre akademische Institutionalisierung gründeten nicht nur auf Transparenz, sondern auch auf berechenbaren Standardisierungen – ›die richtige Note‹ Feldmans –, ein Drittes? Eine These hierzu: Wäre der Umgang mit der Schenkerschen Theorie möglicherweise nicht in besonderem Maße dazu prädestiniert, in Distanz zu einer ›Ideologie der Vermittlung‹ der pädagogischen Maxime Genüge zu tun, die vermeintlichen ›Vermittlungsprobleme‹ als Probleme des Gegenstandes bzw. der auf ihn genommenen Blickwinkel deutlich werden zu lassen?

Für den Workshop von Bernhard Haas gilt wie für die gesamte Veranstaltung: Sofern man ihren Wert nicht nach den Antworten bemißt, die man erhielt, sondern nach den Fragen, die sie aufwarf, nicht nach den Freundlichkeiten, sondern den Divergenzen, reut kein Augenblick, den man in Berlin, Sauen oder Mannheim zugebracht hat.

Stefan Rohringer

Introduction to Schenkerian Analysis

Workshop mit Allen Cadwallader an der TU Berlin, 3.–5. Juni 2005

Eine Schenker-Analyse stellt Anforderungen, die hierzulande nur selten gegeben sind: Sie verlangt gründliche Kenntnis der theoretischen Grundlagen und setzt ein gehöriges Maß an Erfahrung voraus, soll die komplizierte Verwandlung der Werktexte in Schenkergraphen wirklich einleuchten. So sind Schenkers Theorien bei uns in besonderem Maße auf direkte, mündliche Weitergabe und Darstellung angewiesen. Um so begrüßenswerter waren die (auf englisch gehaltenen) Einführungs-Workshops, die Allen Cadwallader, Professor für Musiktheorie am ›Oberlin Conservatory of Music‹, Ohio, im Sommer dieses Jahres in Wien, Berlin und Freiburg leitete. Der Workshop an der TU Berlin hatte zwischen 10 und 15 sehr interessierte Teilnehmer, Studierende von Komposition/Musiktheorie, Musikwissenschaft, einige Dozenten und Wissenschaftler. Cadwallader – zusammen mit David Gagné Autor des in der angelsächsischen Welt vielbeachteten Buches *Analysis of tonal music: a Schenkerian approach*¹ – stellte die Theorie Schenkers in ihrer Endfassung dar (wie sie in *Der Freie Satz* von 1935 niedergelegt ist). Dabei wurde jedoch klar, daß die Theorie vorher bei Schenker ständig im Fluß war. Auch andere Vorurteile wurden abgebaut, vor allem in den ausführlichen ›analytischen Anwendungen‹, die Cadwallader der Vermittlung theoretischer Grundlagen folgen ließ. Hier zeigte sich, daß nicht die Urlinie selbst, sondern ihre ›Diminution‹ und damit das ästhetische Spiel ihrer ›Verzierung‹, Überlagerung, Umdeutung, Umgehung im Mittelpunkt des Interesses steht. Cadwallader sprach von ›detour‹, ›deceptions‹, ›frustrations‹; er demonstrierte, daß Baß und Diskant des Ursatzes ›außer Phase‹ sein können (Mozart, Kleine Nachtmusik, Trio); den Adagiobeginn aus Beethovens Klaviersonate Op. 32,1 faßte Cadwallader in die Formeln: ›Initial ascent‹, ›delayed Urlinie‹, »Beethoven wants to move up, the Urlinie down«; das Durchführungsende aus dem Andante der Haffner-Symphonie von Mozart ›schießt‹ seiner Analyse zufolge »über den Urlinienton der 2. Stufe hinaus«, der im strukturellen Gesamtplan seit dem 2. Thema ›ruht‹. – Die Einführung in die theoretischen Grundlagen ging behutsam vor, begann mit einfachsten Strukturen und erleichterte den Zuhörern durch Zwischenschaltung des ›imaginären Generalbasses‹ (›imaginary Continuo‹) die Transformierung der Werkausschnitte in jene Struktur harmonisch gestützter linearer Beziehungen, die Schenker so faszinierte.

Hans-Ulrich Fuss

1 New York: Oxford University Press 1998

Classical Form

Workshop mit William E. Caplin an der Hochschule für Musik Freiburg, 1.–2. Juli 2005

»Bei allen Betrachtungen müssen wir versuchen, sie in lebendigem Fluß zu halten und alle Starrheit eines rein schematischen Denkens zu vermeiden. Es ist so wichtig, sich immer bewußt zu sein, wie gefährlich es ist, ein Geschehen mit einem bestimmten Begriff zu verbinden. Wesentlich ist das Erleben des Vorganges; der Begriff, den wir damit verbinden, soll nur eine Abkürzung darstellen zur rascheren Verständigung. Wichtig ist nicht, wie ich eine Sache benenne, sondern ob ich ihr Wesen mit meinem Gefühl und in meiner Vorstellung richtig erfasse.«¹

Erwin Ratz' *Einführung in die musikalische Formenlehre* ist bis heute ein maßgeblicher Beitrag zur Analyse vor allem der Werke Beethovens. Formstrukturen werden klar dargestellt, die – von Arnold Schönberg übernommenen – Begriffe sind eindeutig definiert. Erklärtes Ziel seiner ›funktionellen Formenlehre‹ ist die »Beschreibung der Mittel, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion [...] im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen, ähnlich wie die verschiedenen Organe im lebenden Organismus«.² Allerdings spricht Ratz primär über großformale Funktionen wie Hauptthema, Überleitung, Seitenthema oder Durchführung; Analysen der Binnenteile eines Haupt- oder Seitenthemas beschränken sich in der Regel auf das Zusammenspiel von Harmonik und Taktgruppenstruktur. Kritisch bemerkt wurde im Zuge der Ratz-Rezeption überdies, das Inventar syntaktischer Typen, das Ratz seinen Analysen zugrunde legt, vermöge eine bedeutende Anzahl klassischer Themen nicht oder nicht ausreichend genau zu fassen.

Hier hakt der amerikanische Musiktheoretiker William E. Caplin ein. Caplin, Dahlhaus-Schüler, Professor an der kanadischen McGill University und 2005–07 Präsident der amerikanischen Gesellschaft für Musiktheorie SMT, ist der zur Zeit wohl wichtigste Vertreter einer auf Schönberg und Ratz gegründeten Formtheorie im angelsächsischen Sprachraum. Der Workshop, den Caplin am 1.–2. Juli 2005 auf Einladung der Fachgruppe Musiktheorie in der Freiburger Musikhochschule abhielt, interessierte denn auch nicht zuletzt als Exempel eines Verständnisses von Musiktheorie, das bei der Anwendung oder Erforschung bestehender Ansätze nicht stehenbleibt, sondern auf Theoriebildung im eigentlichen Sinne abzielt: auf die Arbeit am Begriff.

Caplins Ansatz einer ›comprehensive theory of formal functions‹ verfeinert die Ratz'sche Terminologie durch die Bestimmung innerthematischer Funktionen (›intrathematic functions‹) eines Satzes oder einer Periode. Entscheidend hierbei ist eine

1 Ratz 1973, 57.

2 Ratz 1973, 9.

genaue Betrachtung der lokalen Harmonik. Drei Arten der harmonischen Fortschreitung werden unterschieden: die ›prolongierende Fortschreitung‹, bei der eine harmonische Funktion »über die Interpolation untergeordneter Nebenharmenien hinweg aufrecht-erhalten bleibt«, die ›kadenzielle Fortschreitung‹ aus Anfangstonika, Prädominante (›pre-dominant‹, entweder ein Akkord der IV., II. oder VI. Stufe), Dominante und Schlußtonika als »Bestätigung einer Tonalität« und die ›sequenzielle Fortschreitung‹, bei der die ›Harmonien nach einem regelmäßigen Schema von Grundton-Bewegung und kontrapunktischer Stimmführung organisiert« sind.³ Die Übernahme des von Heinrich Schenker geprägten Begriffes der ›Prolongation‹ in einen Schönbergischen Kontext mag überraschen, trägt aber zu einer klaren Eingrenzung des Begriffes der kadenziellen Fortschreitung bei: für Caplin ist eine Dominante in Grundstellung für eine kadenzielle Fortschreitung unerlässlich, eine Umkehrung stuft die Dominante zu einer Prolongation der Tonika herunter. Auch die bloße Folge: Tonika – Dominante (in Grundstellung) – Tonika ist bei Caplin eine mögliche Form der Tonikaprolongation, kann aber auch eine ›unvollständige Kadenz‹ bilden. Hier entscheidet der Zusammenhang.

Die Bestimmung innerthematischer Funktionen hängt nun wesentlich von diesen Differenzierungen ab. Den ersten, aus einer zweiktaktigen ›Grundidee‹ und ihrer Wiederholung bestehenden Viertakter eines achttaktigen Satzes nennt Caplin ›Präsentationsphrase‹ (›presentation phrase‹). Die Wiederholung der Grundidee kann entweder harmonisch unverändert sein (›exact repetition‹), auf der Dominante stehen (›statement-response repetition‹) oder als Sequenz angelegt sein (›sequential repetition‹). Der zweite Viertakter vereinigt in sich fortsetzende und abschließende Elemente: die ›Fortsetzungs-‹ und die ›Kadenzfunktion‹. Je nachdem, welche davon überwiegt, wird er als ›Fortsetzungssphrase‹ (bestehend aus einer Fortsetzung und einer Kadenz mit fortsetzenden Merkmalen) oder ›Kadenzphrase‹ (ausschließliche Kadenzfunktion) bezeichnet.

Die Präsentationsphrase prolongiert die Tonika. Die Fortsetzung destabilisiert den eben präsentierten motivisch-harmonischen Kontext durch Verkürzung der Einheiten (›fragmentation‹), oft verbunden mit schnellerem Wechsel der Harmonien (z. B. durch sequenzielle Fortschreitungen) und gesteigerter rhythmischer Aktivität. Die auf die Fortsetzung folgende kadenzielle Fortschreitung stabilisiert die Harmonik aufs neue und schließt das Thema ab, indem die charakteristischen Eigenheiten der Grundidee auf konventionelle melodische Floskeln reduziert werden.⁴

Auch die traditionelle Gliederung einer achttaktigen Periode in einen Vorder- und einen Nachsatz zu je vier Takten wird bei Caplin weiter unterteilt. Am Beginn des Vordersatzes steht, ebenso wie beim achttaktigen Satz, eine zweiktaktige Grundidee, es folgt eine zweiktaktige ›Kontrastidee‹ mit einer schwachen Kadenz. Der Nachsatz wiederholt die Grundidee und formt die Kontrastidee zu einer starken Kadenz um. Die Kontrastidee kann neues motivisches Material bringen, muß sich aber von der Grundidee zumindest so stark unterscheiden, daß deren Wiederaufnahme im Nachsatz nicht redundant wirkt. Die als partieller Abschluß wirkende schwache Kadenz in der Periodenmitte – entweder Halbschluß auf der Dominante oder imperfekter Ganzschluß – ist für Caplin essentiell

3 Caplin 2004, 248.

4 Caplin 1986, 241–243.

für die Vordersatzfunktion. Fehlt sie, werden Grund- und Kontrastidee als ›zusammengesetzte Grundidee‹ bezeichnet.

Die Differenzierung innerthematischer Funktionen erlaubt die Definition von Zwitterthemen (›hybrid themes‹), in denen Funktionen von Satz und Periode kombiniert werden. Vier Hybridbildungen zwischen Satz und Periode sind möglich:

- Zusammengesetzte Grundidee plus Fortsetzungsphrase (entspricht einem Satz ohne Wiederholung der Grundidee),
- Vordersatz plus Fortsetzungsphrase,
- Vordersatz plus Kadenzphrase,
- Zusammengesetzte Grundidee plus Nachsatz (entspricht einer Periode ohne schwache Kadenz).

Am ersten Tag des Workshops wurden Ausschnitte aus Beethovenschen Klaviersonaten unter den drei Gesichtspunkten ›Kadenz‹, ›Funktion‹ und ›Hybridbildung‹ besprochen. Die Resultate seien im folgenden zusammengefaßt.

Die Rolle der Kadenzen

Op. 49/2, 2. Satz, T. 1–8: Aufgrund der Unterscheidung zwischen prolongierender und kadenzialer Fortschreitung definiert Caplin diese acht Takte nicht als Periode, sondern als eine Kombination von zusammengesetzter Grundidee (keine Kadenz in T. 4) und Nachsatz. Die kadenziale Fortschreitung in T. 7/8 ist unvollständig, da sowohl die Anfangstonika als auch die ›Prädominante‹ ausgelassen werden. Immerhin unterbricht die Viertelpause in T. 7 die bis dahin prolongierte Tonika und schafft Raum für die neue Rolle des *d* als Kadenzbaß. Eine denkbar schwache kadenziale Fortschreitung hat so dennoch abschließende Wirkung.

Op. 2/1, 2. Satz, T. 1–8: Eine reguläre achttaktige Periode, der Vordersatz endet mit einem Halbschluß auf der Dominante, der Nachsatz mit einem Ganzschluß. Allerdings scheint bereits die Grundidee in T. 2 mit einem Halbschluß auf der Dominante zu enden. Anders aber als in T. 4 hat die halbschlüssige Wendung hier nicht die Funktion eines formalen Abschlusses: Ihr geht kein einleitender Abschnitt voraus, der abgeschlossen werden könnte. Am Beginn des Nachsatzes wird die Grundidee auf einen Takt verkürzt und ihr zweiter Takt samt der Kontrastidee zugunsten einer ›erweiterten kadenzialen Fortschreitung‹ (T. 6–8) fallengelassen. Die Takte 6 und 7 haben durch die Zunahme der harmonischen Bewegung, die vermehrte rhythmische Aktivität und den melodischen Höhepunkt auch fortsetzende Funktion.

Zur Periode gehört per definitionem nicht nur das Vorhandensein einer schwachen Kadenz am Ende des Vordersatzes, sondern auch, daß der Vordersatz nicht moduliert, um am Anfang des Themas tonale Stabilität zu gewährleisten. Dennoch auftretende Modulationen zur Dominante am Ende des Vordersatzes werden durch die sofortige Rückkehr zur Tonika im Nachhinein als Halbkadenz aufgefaßt (›reinterpreted half cadence‹), so im 4. Satz aus op. 22, T. 1–18, wo außerdem die starke Kadenz auf der Dominante (T. 8)

durch die bis in die Fortsetzungssphrase hinein prolongierte und im Nachsatz durch zwei Kadenzen bestätigte Tonika ausgeglichen wird.

Anders in op. 27/2, 2. Satz, T. 1–8: Hier erscheint nicht nur die starke Kadenz in T. 4 im Nachhinein als schwach, sondern es ändert sich auch der tonale Bezugsrahmen. As-Dur ist bis T. 4 durchaus als Tonika anzunehmen (eine in Es-Dur schließende Fortsetzung wäre zu erwarten), erst im Nachsatz wird Des-Dur als Tonika etabliert. Die tonale Ambiguität des Anfangs macht die nachträgliche Bestätigung der Tonika in T. 31–36 notwendig (außergewöhnlicherweise stabilisiert auch das Trio die Tonika).

Ein Beispiel für die systematische Schwächung kadenzieller Fortschreitungen in Beethovens Spätwerk bietet op. 111, 2. Satz, T. 1–8: Die ersten vier Takte bilden einen satzförmigen Vordersatz mit Halbschluß, gefolgt von einer Kadenzphrase, deren Abschluß auf zweifache Weise ›sabotiert‹ wird: der Baß schreitet von der grundständigen Dominante in einen Sext- bzw. Terzquartakkord fort (Caplin spricht von einer ›aufgegebenen Kadenz‹), und der Eintritt der Tonika wird bis zum letzten Moment hinausgezögert. Daß man überhaupt von einer Kadenz sprechen kann, ist nur dem in T. 8 noch nachwirkenden *G1* zuzuschreiben, das sich mit dem Auftakt der Wiederholung ins *C* auflöst. Bei der *secunda volta* fehlt dieser Baß, die metrische Position der Tonika ist noch schwächer. Die Kadenz verläuft im Sand.

Abgrenzung und Überlagerung von Funktionen

Op. 49/2, 1. Satz, T. 21–36: Der Seitengedanke ist eine 16taktige Periode, deren Vorder- und Nachsatz aus einem Satz besteht. Auf den ersten Blick sind die Funktionen klar voneinander abgrenzbar: T. 21–24/29–32 Präsentationsfunktion, T. 25–26/33–34 Fortsetzungsfunktion (einziges Merkmal ist die Abspaltung, der harmonische Rhythmus verlangsamt sich sogar), T. 27–28/35–36 Kadenzfunktion. Doch zugleich weist der Baß in T. 25–28/33–36 auf eine erweiterte kadenzielle Fortschreitung mit prolongierter Anfangstonika hin. Fortsetzungs- und Kadenzfunktion können unter der Bezeichnung ›Fortsetzung – Kadenz‹ zusammengefaßt werden.

Op. 2/2, 2. Satz, T. 1–8: Ratz' Modellfall einer Periode weist auch satzartige Züge auf. Der Nachsatz bringt nur den ersten Takt der Grundidee (vgl. op. 2/1) und fungiert ab T. 6 als Fortsetzungssphrase. Der minimale Unterschied von Grund- und Kontrastidee (T. 1–4) macht diese Änderung notwendig. Bei der Rekapitulation dieses Abschnittes (T. 13–19) wird dieselbe Grundidee durch Sequenzierung ihres zweiten Taktes (der in T. 5 weggelassen wurde) zu einem 7taktigen Satz ausgebaut.

Op. 10/3, 2. Satz, T. 1–8: Rein harmonisch gesehen handelt es sich hier um einen satzförmigen Vordersatz (eine eintaktige (!) Grundidee, ihre Wiederholung und zwei Takte Fortsetzung enden mit einem ›nicht-kadenziellen Abschluß‹ auf der Subdominante (!) in T. 5), gefolgt von einer Kadenzphrase (ebendiese Subdominante ist auch der Beginn der abschließenden kadenziellen Fortschreitung). Doch die Wiederaufnahme der Grundidee in T. 6 erweckt gleichzeitig den Eindruck einer Periode, obwohl das Material des ersten Taktes nur mehr – frei nach Ratz – ›zu Kadenz Zwecken umgeformt‹ wird. Motivik und Harmonik liefern unterschiedliche Signale für die Interpretation der Form.

Op. 31/3, 2. Satz, T. 9: Die an das achttaktige Thema angehängte kadenzielle Progression hat im Gegensatz zum unmittelbar vorausgehenden Ganzschluß keine kadenzielle Funktion mehr, sondern fungiert als eine die Tonika prolongierende ›Codetta‹. Gleichzeitig jedoch bereitet sie durch den Registerwechsel und die rhythmische Beruhigung den B-Teil vor: das Paradox eines überleitenden Schlusses.

Hybridbildung

Ein mit den Ratz'schen Begriffen nicht adäquat zu beschreibendes Thema ist das des dritten Satzes der Sonate op. 27/1: In T. 1–4 erscheint eine zusammengesetzte Grundidee. Die Tonika wird durch einen Orgelpunkt prolongiert, daher kann in T. 4 nicht von einem kadenziellen Abschluß gesprochen werden. Es folgt eine Fortsetzungssphrase mit Halbschluß. Bemerkenswert an dieser Art der Hybridbildung: die Grundidee erscheint nur ein einziges Mal (T. 1–2). Der erste Achttakter kann großformal als Vordersatz einer Periode interpretiert werden, dem nach einem kontrastierenden Mittelteil (T. 9–16) der entsprechende Nachsatz mit Ganzschluß folgt.

Seitensätze

Für Schönberg und Ratz ist das primäre Unterscheidungskriterium von Haupt- und Seitensatz der Gegensatz zwischen ›fester‹ und ›lockerer‹ Konstruktion. Caplin präzisiert mehrere typische ›loosening techniques‹: funktionale Uneffizienz (Funktionen werden ausführlicher dargestellt als notwendig), harmonische Instabilität, unsymmetrische Taktgruppen und melodisch-motivische Uneinheitlichkeit. Am zweiten Tag des Workshops wurden einige Seitensätze unter diesen Gesichtspunkten analysiert.

Op. 14/1, 1. Satz, T. 23–57: Der Seitensatz beginnt mit einer zusammengesetzten Grundidee und ihrer Wiederholung (T. 23–30), die beide wiederholt werden (T. 31–38): Die Präsentation nimmt also doppelt so viel Zeit in Anspruch wie notwendig – Caplin spricht von einem verstärkten Beginn (›enhanced beginning‹). In T. 38 steht ein unvollständiger Ganzschluß ohne abschließende Wirkung, gefolgt von vier Takten ›Fortsetzung – Kadenz‹ (Abspaltung in T. 39/40, gleichzeitig kadenzielle Fortschreitung in T. 39–42), die zunächst mit einem unvollständigen Ganzschluß, erst nach ihrer Wiederholung mit einem vollständigen Ganzschluß (T. 39–46) enden. Ab T. 46 bringt Beethoven anstelle eines zu erwartenden Schlußsatzes ein neues Thema mit einer zwischen Dur und Moll schwankenden Grundidee, dessen Kadenz zweimal (T. 52, 54) kurz vor der Schlußtonika abgebrochen und neu gestartet wird (›evaded cadence‹). Erst ab T. 57 folgt ein Schlußsatz (›codetta‹) mit gleichzeitig rückführender Funktion.

Op. 14/2, 1. Satz, T. 26–58: Nach Präsentation (T. 26–32) und Fortsetzung (T. 33–35) erfolgt ein Ganzschluß auf der Dominante (T. 35/36), anschließend eine erweiterte Wiederholung der Fortsetzung (T. 37–40) mit einer erweiterten kadenziellen Fortschreitung auf der Tonika, die auf zweifache Weise interpretierbar ist: entweder als Kadenz (T. 44–45) mit zweitaktiger postkadenzieller Bestätigung (T. 46–47) oder als ›evaded cadence‹

(T. 44) mit neu ansetzender, den ersten Seitengedanken abschließender Kadenz (T. 45–47). Die Dynamikangabe in T. 45 spricht für die zweite Möglichkeit. Im zweiten Seitengedanken (T. 47–58) wird die Schlußkadenz durch zwei weitere »evaded cadences« (T. 54, 56) hinausgezögert.

Op. 110, 1. Satz, T. 20–38: Schon die Überleitung endet ohne Schlußkadenz und geht bruchlos in den Seitengedanken über. Im Seitengedanken wird eine durch den Tonika-sextakkord implizierte kadenzielle Fortschreitung zweimal aufgegeben (T. 25–27, 32), bevor sie in T. 33–34 endlich realisiert wird. So werden Überleitung und Seitengedanke während ihrer gesamten Dauer ohne kadenzielle Bestätigung in der Schwebe gehalten. Der in T. 28 zum ersten Mal erreichte grundständige Es-Dur-Akkord ist zwar keine Schluß-tonika, bekommt aber als Ziel einer bis in die extremen Register weitergeführten stufenweisen Gegenbewegung besonderes Gewicht. Die stufenweise Bewegung ist schon in der Grundidee (T. 20–21) angelegt, verwandelt sich in der Fortsetzungsphase (T. 24–27) zum Triller und beherrscht in ihrer gegenläufigen Variante auch den zweiten Teil des Seitengedankens (T. 28–34). Die Verhinderung einer starken Kadenz ist eine direkte Konsequenz aus der Grundidee. Statt aus mehreren motivisch uneinheitlichen Themen wie in op. 14/2 besteht der Seitensatz hier aus einer ununterbrochenen Folge von Metamorphosen.

In den USA hat sich die von William Caplin vertretene Strömung der »Formenlehre-Tradition« mittlerweile neben der lange Zeit dominierenden Schichtenlehre Heinrich Schenkers behauptet. Deutschsprachige Leser werden feststellen, daß Caplins Ansatz an vertraute Denkweisen ebenso anknüpft wie er zugleich über sie hinausführt. Für mich persönlich waren die fruchtbarsten Momente des Workshops jene, in denen es gelang, die spezifische musikalische Wirkung einer Stelle mit Hilfe allgemeiner analytischer Begriffe zu umschreiben, etwa die »Schlichtheit« des Beginns des zweiten Satzes von op. 49/2 oder das »Schwebende« des Seitengedankens aus op. 110 durch die genaue Betrachtung der lokalen Harmonik. Das von Schönberg und Ratz übernommene Begriffsnetz ist durch William E. Caplin um einiges engmaschiger geworden. Auch präzise Begriffe freilich bleiben nur Mittel zum Zweck: dem des »Erlebens des Vorganges«.

Alexander Stankovski

Literatur

Caplin, William E. (1986), »Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz«, *Musiktheorie* 1/3, 239–60.

—— (1998), *Classical Form*, New York: Oxford University Press.

—— (2004), »Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner 2004, 245–53.

Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition.

Schönberg, Arnold: *Grundlagen der musikalischen Komposition* (2 Bde.), Wien 1979.

REZENSIONEN

Kevin Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford, New York: Oxford University Press 2003

I.

Dies ist das Buch eines Musiktheoretikers; aber es ist kein musiktheoretisches Buch. Kevin Korsyn hat sich nichts Geringeres vorgenommen als eine Reflexion über gegenwärtige Musikwissenschaft insgesamt, »a second-order study of musical research«.¹ Korsyn sieht den »musical research« der Gegenwart in der Krise. Um diese Krise zu verstehen, muß man sich die besondere Situation der US-amerikanischen Musikwissenschaft vergegenwärtigen, eine Situation, die etwa seit Beginn der 90er Jahre geprägt ist durch das Aufkommen einer neuen Art musikwissenschaftlichen Diskurses, der im allgemeinen als »New«, »Critical« oder »Postmodernist Musicology« bezeichnet wird.

Der Diskurs der New Musicology hat sich zum Ziel gesetzt, die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik zu transformieren. Er greift jene Kriterien von Wissenschaftlichkeit an, die der »Old« oder »Modernist Musicology« als nicht hinterfragbar galten: die Trennung zwischen »subjektiven« und »objektiven« Aussagen, zwischen (musikalischem) Text und Kontext, zwischen Faktum und Interpretation. Für die New Musicology – wie für die Cultural Studies, deren Ableger sie ist – gibt es keine unschuldige Erkenntnis, sie ist immer interessegeleitet. Der Kanon der Kunstwerke, die Autorschaft oder Autorität der Komponisten, die Verfahren der Analyse und die musiktheoretischen Kriterien sollen »dekonstruiert« werden durch die Entlarvung des dahinter verborgenen Interesses: eines patriarchalischen, verdinglichenden, ethnozentrischen, kulturhegemonialen und kurzum »essentialistischen«

Interesses, in dem sich Wissen und Macht verbinden. Demgegenüber soll – in der Wahl der Themen, in den Methoden, in der Schreibweise selbst – das Verdrängte, Marginalisierte, zum Verstummen Gebrachte (Frauen, Schwule, Lesben, postkoloniale Ethnien und Minderheiten) wieder hervortreten – nicht als Etablierung eines neuen Paradigmas, einer neuen Hierarchie, sondern als ein anarchisches Konzert von Stimmen, die offen ihre Position, ihre (ethnische, geschlechtliche, sexuelle) Identität artikulieren; auch stilistisch bewegen sich ihre Vertreter bewußt oft weit jenseits des Ideals einer »unbeteiligten« Wissenschaftsprosa.²

Begleitet wurde diese Umwertung aller Werte von heftigem institutionellen Widerstand und einer teilweise sogar öffentlich vorgetragenen Polemik. Mittlerweile hat sich der aufgewirbelte Staub wieder gelegt; die messianischen wie die apokalyptischen Erwartungen sind erschlaft, und die New Musicology ist selbst im Begriff, sich im Erreichten zu institutionalisieren. Korsyns Buch kommt zur rechten Zeit. Es ist der erste größere Versuch, über die Position von Pro und Contra hinauszugehen und die Situation als Ganze zu überblicken.

Korsyn versucht sich aber nicht in falscher Neutralität, als bloßer Mediator. Er steht selbst auf dem Boden der theoretischen Überzeugungen und Referenzen der New Musicology, will jedoch kein Plädoyer, keine Polemik schreiben; sein Ziel ist es, die Krise des gesamten »musical research« zu analysieren und Vorschläge zu ihrer Überwindung zu entwickeln. So sehr Analyse und Reformvorschlag der US-amerikanischen Situation verpflichtet sind, so erhellend ist die Lektüre auch für den deutschen Leser: nicht nur, weil in der deut-

schen Debatte um die Hochschulreform immer wieder die Verhältnisse in den USA als Vorbild angeführt werden, sondern auch, weil die Gefahr besteht, daß sich US-amerikanische und europäische Musikwissenschaft so weit voneinander entfernen, daß ein Dialog und Austausch nicht mehr möglich ist. Gerade wer durch Korsyns Buch befremdet wird – und die Befremdung mag bereits beim Titel beginnen –, der tut gut daran, den Dialog hier zu beginnen. Denn einen klügeren und differenzierter denkenden Diskussionspartner als Korsyn, der bei aller Standortgebundenheit doch niemals pro domo argumentiert, wird man so schnell nicht finden.

II.

Korsyn bringt seine Krisendiagnose im ersten Kapitel auf zwei, scheinbar widersprüchliche, Formeln: Musikwissenschaft, ›musical research‹, werde gleichzeitig zum ›Tower of Babel‹ und zum ›Ministry of Truth‹. An babylonische Verwirrungen erinnert die Vielfalt von Sprachen, in denen die Forscher aneinander vorbeireden. Korsyn konfrontiert effektiv zwei Autoren, die sich mit ein und demselben Werkausschnitt, der Überreichung der silbernen Rose in Richard Strauss' *Rosenkavalier* befassen: einerseits die Meditation von Wayne Koestenbaum (1993), der in dieser Szene die Aufhebung linearer Zeit mit ›queerness‹, der Aufhebung von Geschlechteridentitäten, zusammendenkt, andererseits die Analyse von Eugene Narmour (1988, 1990), der in der Melodieführung von Sophies Stimme eine besondere Herausforderung für sein ›implication-realization‹-Modell erblickt. Eine persönlich-überschwängliche, autobiographisch gefärbte Schreibweise eines offensiv seine Homosexualität in den Text einschreibenden Autors hier, eine um rigide Methodik und intersubjektiv nachprüfbare Resultate bemühte Vorgehensweise dort: »Such sharply divided reactions typify our present situation, in which the discussion of music has split into hostile camps and embattled factions, torn

by angry debates.«³ Noch zerstörerischer allerdings wirke sich das oft anzutreffende Schweigen, die wechselseitig fehlende Kenntnisnahme in vielen Fraktionen des musikwissenschaftlichen Diskurses aus.⁴

Diese Situation ist freilich kein bloßer Betriebsunfall; sie sei, so Korsyn, typisch für das postmoderne Zeitalter, das nach Laclau/Mouffe durch »an irreducible plurality of antagonisms« gekennzeichnet sei: »Among the various movements for social justice today, involving race, class, gender, sexuality, ecology, and so on, there is no hierarchy that would allow one struggle to become the basis for the others«⁵, und so wie das postmoderne Soziale, so sei auch das postmoderne Individuum dezentriert, von Widersprüchen und Interessenkonflikten durchzogen.⁶ So gehe es nicht darum, wieder zu einer gemeinsam verbindlichen Sprache zurückzukehren, sondern den Dialog in wechselseitiger Anerkennung der irreduziblen Differenz zwischen den Positionen weiterzuführen.

Aber es gibt noch eine andere Seite des Dilemmas, und das sind die Auswirkungen der Professionalisierung auf die Universität, die in allen ihren Bereichen bürokratisch durchadministriert wird. Das hat zur Folge, daß Forschung zunehmend selbstreferentiell wird: Unter dem abstrakten und leeren Kriterium der ›excellence‹⁷ werden Forscherkarrieren, Publikationsstrategien, Evaluierungsverfahren etc. auf Effizienz und quantitativ meßbaren Output getrimmt, und das einzige Kriterium für diese Effizienz ist wiederum die Forschung selbst. Zunehmend, so Korsyn, ließen sich in den Tagungen der drei großen Fachverbände der US-amerikanischen Musikwissenschaft⁸ Sektionen finden, die sich nicht mehr mit Forschung, sondern mit dem Prozeß der akademischen Produktion selbst beschäftigten, mit der Erstellung von Abstracts, Papers, Zeitschriftenbeiträgen. Korsyn nennt das »the ideology of the abstract«⁹ in doppeltem Wortsinn: in der Abstraktion der Formen von Forschung von jedem Inhalt, und in der Reduktion von Inhalt auf einen immer kleineren Kern: das Abstract. Forschung wird zur Ware,

»since totally different scholarly products can be compared in terms of prestige value«. Die dadurch immer stärker durchgesetzte Kontrolle von Forschung, die Ausmerzung all dessen, was nicht in der handlichen Form eines Abstract zirkuliert, vergleicht Korsyn mit der ideologischen Totalüberwachung des ›Wahrheitsministeriums‹ (Ministry of Truth) aus George Orwells *1984*, das in ähnlicher Weise alle Informationen in ›Newspeak‹ verwandelt oder ausmerzt.

Der Turm von Babel und das Ministerium der Wahrheit sind, so Korsyns Fazit, zwei Seiten derselben Medaille: Gerade durch die in unserer Gesellschaft institutionalisierte Forderung nach Wandel, nach immer neuen Forschungsergebnissen schließen sich die verwirrende Vielfalt der Ansätze und Methoden mit den Forderungen der Wissenschaftsverwaltung kurz: Hauptsache, ein Abstract läßt sich erstellen. Das postmoderne Beharren auf der Vieldeutigkeit der Kunstwerke, auf Methodenpluralismus und Polyperspektivität wäre damit – so ließe sich Korsyn weiterdenken – nur eine Konsequenz des ›Publish or perish‹-Diktats: Wo sich ein abschließender Sinn (›closure‹) nicht finden läßt, steht dem Wachstum der Publikationsverzeichnisse auch keine Schranke mehr entgegen.

III.

»In the present crisis«, schreibt Korsyn zu Beginn des zweiten Kapitels, »we need neither new methods nor the continuation of the old but rather something like an antimethod that will ask how current methods work by examining their enabling conditions.«¹⁰ Korsyns ›Antimethode‹ geht von der Überzeugung aus, daß wissenschaftliche Aussagen niemals ›rein‹, frei von ideologischen Voraussetzungen sind, daß es keine unmittelbare Erfahrung von ästhetischen Phänomenen gibt, sondern jede Art von Erfahrung, auch die Überzeugung der Unmittelbarkeit, immer schon historisch und sozial vorgeprägt ist.¹¹ Mit einem anderen eindrucklichen Bild spricht Korsyn von

einem ›Bermuda-Dreieck‹ ästhetischer Ideologie, dessen Eckpunkte vom ›self-identical, monologic subject‹, dem ›unified historical or social context‹ und dem ›autonomous work of art‹ besetzt sind. »Like the fabled region in the Atlantic, it is a mystified zone, where compasses spin in circles; often you can't escape because you don't know you're there. Here the sirens sing a threefold song: even if you resist the allure of exaggerated claims for the autonomy of the composition, the hierarchy of contexts still beckons you: even if you pour wax into your ears, the third siren – which is the voice of the ego – serenades you from within.«¹²

Es liegt in der Konsequenz dieser ideologiekritischen Wendung, daß auch der Autor Korsyn immer seinen Standpunkt als eine bloße Perspektive unter vielen anderen bezeichnet. (Jeder der drei großen Abschnitte des Buchs wird durch ein imaginäres Streitgespräch beendet, dessen Dialektik den Reflexionsgrad dieser Selbstrelativierung noch einmal höhertreibt – ein Modell, das offensichtlich dem berühmten Schlußabschnitt aus Foucaults ›Archäologie des Wissens‹ verpflichtet ist.) Freilich, eine genauere Charakterisierung des Punktes, von dem aus er spricht, eine klarere Offenlegung seiner eigenen Interessen nimmt Korsyn nicht vor; das Buch verrät nicht einmal, daß er selbst der Zunft der Musiktheoretiker angehört.

IV.

Kein Buch der Welt könnte für diesen Problemaufriß gültige Lösungen finden; und nur ein wesentlich umfangreicheres könnte einen Überblick über die gesamte Breite auch nur des US-amerikanischen ›musical research‹ bieten. Die folgenden fünf Kapitel (3.–7.) sind jeweils der Kritik ausgewählter Texte innerhalb eines bestimmten Problembereichs gewidmet. Von der Krisendiagnostik her gesehen, bemühen sie sich darum, im Stimmengewirr des Turms von Babel etwas mehr Kommunikation herzustellen, und sei sie auch nur Kommuni-

kation über die je unterschiedlichen eigenen Voraussetzungen. Das letzte (8.) Kapitel widmet sich der Frage, wie man das Ministerium der Wahrheit überlisten kann.

Jedes dieser Kapitel hat seine eigene Problematik; da Korsyn es vermutlich als ›totalisierend‹ bezeichnen würde, so etwas wie einen Forschungsbericht zu geben, bleibt es im Dunkeln, wie weit die skizzierten Probleme repräsentativ sind, und die Auswahl der diskutierten Texte erscheint oft willkürlich. Ich diskutiere im folgenden das vierte Kapitel, »The Objects of Musical Research (1)«, das sich musiktheoretischen Fragestellungen zuwendet.

Die Ausgangsfrage von »The Objects of Musical Research (1)« lautet: »What constitutes the identity of a composition?« Und nach einer kurzen Einleitung, die sich mit der Taktgruppenanalyse der ersten Takte von Mozarts Klaviersonate KV 283 auseinandersetzt, ist der Rest des Kapitels der Frage nach dem Werkcharakter von Chopins *Préludes* gewidmet. Das ist ein vorzügliches Beispiel; denn unzweifelhaft liegt hier ein wirkliches Problem. Chopins *Préludes* sind unter der Opuszahl 28 veröffentlicht worden, und sie sind im Konzertleben und vor allem auf Tonträgern auch als Opus, als Zyklus von 24 Stücken, präsent. Aber wie steht es wirklich um ihren Zusammenhang? Korsyn präsentiert nicht weniger als vier unterschiedliche Positionen: Heinrich Schenker und andere haben die *Préludes* als Monaden, jedes für sich ein autonomes Werk, analysiert; Lawrence Kramer und (mit historischen Argumenten) Jeffrey Kallberg sahen die *Préludes* als Nomaden, als Stücke, die keine ästhetische Geschlossenheit aufweisen, die Chopin selbst als »Vorspiele« zu anderen Stücken verwendet zu haben scheint; andere Theoretiker, darunter Józef Chominski und Jean-Jacques Eigeldinger, interpretieren die *Préludes* als Kryptozyklus, dessen Teile durch geheime motivische Substanzgemeinschaft untereinander verbunden sind; wiederum Lawrence Kramer hat (in einem anderen Text) die *Préludes* als ironischen oder paradoxen Zyklus bezeichnet, der die Frage nach seiner Einheit gleichzeitig bejaht und

verneint, die Idee eines geschlossenen Werks selbst in Frage stellt. Korsyn verdeutlicht den Widerstreit dieser vier Positionen durch eine witzige kleine Diskussion zwischen Dr. Zyklus, Nomadia, Monadia und Mr. Paradox.

Dann heißt es: »To break the deadlock among these positions, we have to ask what generates the cycle of interpretations, asking what makes different constructions of the music possible: rather than study ›the music itself‹ directly, we have to analyze the analyses through what we might call second-order analysis.«¹³ Zu diesem Zweck bezieht sich Korsyn auf Hayden Whites Theorie der Tropen (1973, 1981, 1999). Whites ursprünglich an der Historiographie des 19. Jahrhunderts entwickeltes Modell erweitert die vier klassischen Redefiguren (Tropen) der Rhetorik – Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie – zu kulturellen Denk-Modellen, die die Organisation ganzer Faktenreihen (z.B. Geschichtserzählungen) bestimmen können. Korsyn überträgt die vier Tropen auf die vier verschiedenen Techniken, Chopins op. 28 zu begreifen. Die Metapher, die Vergleichbarkeiten in unterschiedlichen Dingen aufspürt (z.B. »er ist ein Löwe in der Schlacht«)¹⁴, sieht Korsyn in der Auffassung der *Préludes* als Monaden am Werk: »In isolating each prelude as a monad, analysts are thinking in the mode of metaphor, searching for similarities not only within each prelude but also between each prelude and various models of structural, narrative, or emotional closure or wholeness.« Die Synekdoche, die Teil und Ganzes wechselseitig füreinander eintreten lässt (z.B. »Dach« für »Haus«), regelt hingegen die Auffassung der *Préludes* als Kryptozyklus: »[T]he parts (the individual preludes) and the whole (the cycle) share a common essence, so that they are related as microcosm and macrocosm«¹⁵, und so weiter.

Aber diese Lesart Korsyns ist gezwungen, denn mit nur geringem Scharfsinn kann man die White'schen Kategorien auch ganz anders anwenden. So läßt sich gerade die Analyse der *Préludes* als Kryptozyklus metaphorisch verstehen, indem ein Analytiker wie Eigeldinger in jedem Stück eine verborgene Ähnlichkeit

(die Intervallfolge Sextaufstieg – stufenweiser Abstieg) aufspüren muß. Die Synekdoche wiederum steht, wenn man so will, hinter der Auffassung der *Préludes* als ironischer oder paradoxer Zyklus – denn so, wie die Stücke in sich kein geschlossenes Ganzes ergeben, sich den herkömmlichen Formen verweigern, so tut es auch der Zyklus als Ganzes.

Doch selbst wenn man sich durch die Korsynsche Auffassung überzeugen ließe – inwiefern wäre durch die Offenlegung der kulturellen Denkmuster hinter den verschiedenen Analyseansätzen ein Schritt nach vorne getan? Was Korsyn geleistet sieht, ist die Aufdeckung der »mutability of the Preludes as musical objects; since their identity as a collection of signifiers is only relative, they must be constructed anew in each hearing in each performance, in each analysis.«¹⁶ Und dies ist das Verfahren, das Korsyn durch das Buch hindurch anwendet: Wahrheits-, also Ausschließlichkeitsansprüche werden als Konstruktionen aufgedeckt. Dadurch mögen die Feindseligkeiten und Ressentiments im Stimmengewirr von Babel relativiert, also gemäßig werden; kaum aber wird dieses selbst gemildert. Im Gegenteil: Vor dem Bewußtsein, daß es sich ohnehin bei jeder (analytischen, historiographischen, ethnographischen) Arbeit um eine Konstruktion handelt, können die Sprachen sich fröhlich vervielfältigen, die Ansätze ungehindert um Dialog und Konfrontation weiterwuchern, die Publikationslisten weiter anschwellen.

Gewiß: Wer es mit kulturellen Praktiken und Artefakten zu tun hat, der kommt heute um die Einsicht nicht mehr herum, daß er als forschendes Subjekt immer mit im Bild ist, daß er nicht nur Fakten sortiert, sondern selbst festlegt, was als Faktum zu gelten hat, daß die notwendige Komplexitätsreduktion (bei der Analyse eines Chopin-*Prélude* ebenso wie in der musikalischen Stadtethnographie oder dem Versuch, die Geschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert zu schreiben) immer die Konstruktion von Unterscheidungen, Struktur- und Kategorienbildungen, Erzählmodellen erfordert, die auch anders möglich wären. Und die Kriterien, welche Methode, welcher Zu-

gang sinnvoll ist und welcher nicht, sind nicht gottgegeben, sondern nur in der Diskussion innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft ausfindig zu machen. Sie sind ein Ergebnis eines (temporären, partiellen) Konsenses.

Bedeutet das aber, daß methodisch ein bloßes *Laissez-faire* der Weisheit letzter Schluß ist? Meines Erachtens nicht. Ein Beispiel: Um in seiner Analyse des *Des-Dur-Prélude* (»Regentropfenprélude«) das angebliche Grundmotiv »aufsteigende Sext – stufenweiser Abstieg« nachweisen zu können, sieht sich Eigeldinger gezwungen, vereinzelte Töne aus der Melodiestimme und der Begleitung zu isolieren, die in keinem direkten Zusammenhang stehen.¹⁷ Gegen dieses Verfahren lassen sich historische (Eigeldingers analytischer Zugang ist offenbar erst nach der Dodekaphonie möglich) oder gestaltpsychologische (das angebliche »Grundmotiv« ist nicht wahrnehmbar) Argumente ins Feld führen, ganz zu schweigen von dem common-sense-Einwand, daß mit dieser Art von Analyse der Zusammenhang zwischen allem und jedem nachzuweisen wäre. Korsyn selbst weist darauf hin, daß eben dieses Grundmotiv auch in Rudolf Rétis Analyse des dritten Stücks aus Schumanns *Kinderszenen* zu finden wäre.

Daß Kunstwerke für die unterschiedlichsten analytischen und interpretatorischen Zugänge offen sind, bedeutet eben nicht, jede Interpretation sei gleich gültig. Eben das suggeriert aber Korsyns Ordnung der Interpretationen nach kulturellen Tropen. Es ist ein immer wiederkehrendes Grundthema seines Buchs, daß er den Dissens, die babylonische Vielfalt nicht durch einen Konsens, eine Versöhnung harmonisieren will, daß er nichts anderes will, als die Standpunkte klarzumachen, von denen die verschiedenen Autoren aus sprechen, die rhetorischen oder narrativen Muster, derer sie sich unbewußt bedienen, die Voraussetzungen, die ihren Diskurs steuern. Zustimmung zitiert er Hayden Whites Empfehlung, eine rhetorische Analyse vorzunehmen, »to disclose the poetical understructure of what is meant to pass for a modest prose representation of reality«.¹⁸

Aber wohin gelangen wir durch diese Einsicht? Stellen wir uns vor, Dr. Zyklus, Nomadia, Monadia und Mr. Paradox hätten Korsyns Kapitel gelesen und setzten nun ihren Dialog folgendermaßen fort:

Monadia: Na sowas! Mein ganzes Leben habe ich als Analytikerin verbracht, und heute erfahre ich zum ersten Mal, daß ich all die Zeit Metaphorik betrieben habe.

Dr. Zyklus: Ah, meine Liebe! Ich fühle mich von einem synekdochischen Rausch durchströmt! Nun werde ich mit frischem Schwung mein nächstes Projekt in Angriff nehmen: den Nachweis, daß die gesamten *Années de pèlerinage* von einem Dreitonmotiv zusammengehalten werden ...

Mr. Paradox: Viel Spaß dabei! Ich persönlich widme mich der Aufgabe, die *Kunst der Fuge* als einen ironisch abdriftenden Zyklus zu lesen.

Dr. Zyklus: Und wie wollen Sie das machen?

Mr. Paradox: Würden Sie's denn verstehen, wenn ich es Ihnen erklärte?

Nomadia: Aber, aber, meine Herren! Jeder nach seiner Façon! Mr. Korsyn hat uns die Lehre von den fröhlichen Tropen doch gerade deswegen ans Herz gelegt, damit wir einander nicht mehr ins Gehege kommen. Also – an die Arbeit!

V.

Zu Beginn seines letzten Kapitels, »Ethics and the Political in Musical Research«, faßt Korsyn noch einmal seine Ambitionen zusammen. »If we are to change musical research we must aim at nothing less than transforming the social imaginary by moving toward a type of pluralism, based on adversarial relations, that would identify and work against types of difference based on coercion, while working to construct a shared symbolic space in which differences would be nonoppressive.«¹⁹ Hatte er in den vorangegangenen fünf Kapiteln versucht, Antagonismen nach dem Muster von »wir« und »die« aufzulösen (»Wir sind Schen-

kerianer, und die nicht« etc.), so versucht er nun, die Konsequenzen seiner Einsicht für den Wissenschaftsbetrieb zu ziehen. Hier werden seine Vorschläge überraschend konkret: Der Prozeß der »peer review« soll dadurch von seinen verborgenen Asymmetrien, den nicht kontrollierbaren Machtpositionen einzelner Individuen, befreit werden, daß Kandidaten für solche Positionen (etwa für die Präsidentschaft eines akademischen Dachverbands) in einer Art »Wahlkampf« offen Stellung über ihre eigene wissenschaftspolitische Stellung beziehen und sich Debatten stellen; ferner durch die Vermeidung (oder Erschwerung) von Ämterkumulation und Vetternwirtschaft in der Besetzung von Komitees u. ä. Korsyn schlägt vor, aktiv an der Revision eines Universitätsystems teilzunehmen, das allzu oft nach dem Muster eines Großkonzerns von Wissenschaftsmanagern verwaltet wird, die den eigentlichen Bedarf einer Universität (und ihren gesellschaftlichen Nutzen) aus den Augen verloren haben. Und er schlägt vor, neue Formen des akademischen Schreibens zu finden, unter Berufung auf Michail Bakhtins Entgegensetzung von »monologischem« und »dialogischem« Schreiben und der Unterscheidung zwischen »großer« und »kleiner« Literatur von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Sein eigenes Schreiben, das parabelhafte Fiktionen und kleine Dramen mit einschließt, soll dafür offensichtlich Anregungen liefern.

Diese Vorschläge, so knapp und offenbar ausbaubedürftig sie sind, scheinen für den deutschen Wissenschaftsbetrieb mutatis mutandis besonderes Potential zu enthalten: Sie fordern zu wissenschaftspolitischen Diskussionen heraus, denen sich die Geisteswissenschaften hierzulande gerade heute stellen müßten.

VI.

In vieler Hinsicht ist Korsyns Buch höchst bemerkenswert. Es wartet mit einem weitgefächerten Arsenal von philosophischen, kulturtheoretischen, psychoanalytischen, po-

litischen und literaturtheoretischen Ansätzen und Denkweisen auf. Korsyn nimmt Bezug auf die Schriften von Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard, Paul de Man, Michail Bakhtin, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Hayden White und vielen anderen; und diese Bezugnahme ist nicht – wie so oft bei anderen New Musicologists – bloßes Name-dropping, sondern immer wesentlicher Bestandteil der Argumentation; von bloßem Jargon hält sich Korsyn ebenso entfernt wie von der falschen Selbstsicherheit derjenigen, die sich in vorderster Front der akademischen Avantgarde wähnen. Die Diagnose der Krise ist scharfsinnig; die Vorschläge zu ihrer Behebung nicht minder.

Freilich habe ich schon am Beispiel der Chopin-Préludes angedeutet, daß der aufgewandte Scharfsinn in einem merkwürdigen Mißverhältnis zum erzielten Resultat zu stehen scheint. Und dieses Mißverhältnis wiederholt sich noch einmal in vergrößerter Form dort, wo Korsyn vom ›Politischen‹ und vom ›Ethischen‹ spricht. Das sind Worte, die man in der Musikwissenschaft normalerweise kaum verwendet, schon gar nicht zur Selbstbeschreibung. Korsyn jedoch insistiert auf der Verantwortlichkeit des scheinbaren Orchideenfachs Musikwissenschaft: »I believe that decisions about methodology have ethical and political consequences, so that it is urgent to take responsibility for one's positions, to choose among competing values, and to act.«²⁰ Wie hat man sich das vorzustellen? Korsyns Suche gilt – der Satz wurde bereits zitiert – einem »pluralism [...] that would identify and work against types of difference based on coercion«.²¹ Insofern scheint die einzige Entscheidung, die zu treffen wäre, eine für den (nicht-hierarchischen, die Differenz bejahenden) Pluralismus und gegen einen antagonistischen (differenzsetzenden) Wahrheitsanspruch zu sein. Aber setzt diese Entscheidung nicht ihrerseits eine antagonistische Differenz?

Korsyns politische Option – und damit die der New Musicology und der Cultural Studies – scheint sich im Wunsch nach einer ›ethical transformation‹ zu erschöpfen, »that will

make us, in the words of Mark Bracher, ›more capable of accepting and nurturing otherness‹ both in ourselves and in others«.²² Daß diese Sätze in den USA der Gegenwart geschrieben wurden, deren politische Führung sich auf die Konstruktion des ›Anderen‹ im ganz traditionellen Sinne nur zu gut versteht, gibt ihnen einen seltsam matten Klang. Doch auch die Frage, wie man sich eine Umsetzung dieses ethischen Imperativs in reale gesellschafts- und weltpolitische Handlungsoptionen vorzustellen hätte, bleibt unbeantwortet. Man mag zu Recht einwenden, das sei nicht Gegenstand des Buchs. Aber Korsyns Insistieren auf den »ethical and political consequences« methodologischer Entscheidungen schließt doch die Forderung ein, diese Konsequenzen auch ihrerseits konsequent zu durchdenken. Und hier kommt man um die Einsicht nicht herum, daß das methodologisch wie ethisch-politisch nicht wirklich geschehen ist.

Denn der Versuch, Antagonismen durch den Verweis auf ihre Standortgebundenheit ihres zerstörerischen Potentials zu entbinden, bezieht seinerseits einen Standort, den er nicht – etwa durch den Glauben an eine universelle Vernunft – in Frage stellen darf. Letztlich aber setzt er voraus, daß es vernünftig sei, durch Einsicht in die Perspektivität des eigenen Handelns mehr Respekt für die Perspektiven anderer zu entwickeln (statt etwa zu versuchen, diese zu unterdrücken).²³ Ob das logisch widerspruchsfrei ist, sei dahingestellt; ob es wissenschaftspolitisch – geschweige denn weltpolitisch – funktionieren könnte, steht sehr zu bezweifeln. Wo die Ressourcen knapp sind – bei der Vergabe von Lehrstühlen wie von Ölvorräten –, kann sich die Differenz nicht mehr im freien Spiel entfalten; hier werden sich die Interessen immer absolut setzen, und der Siegeszug der New Musicology ist dafür ein ebenso gutes Beispiel wie jedes andere. Real existierende Antagonismen lassen sich nicht diskursiv reformieren. Das kann allenfalls als Sprachspiel geschehen, wie virtuos auch immer.

Wolfgang Fuhrmann

Anmerkungen

- 1 23. – Dem amerikanischen Sprachgebrauch entsprechend, bezeichnet ›musicology‹ immer Historische Musikwissenschaft; auch Korsyn trägt dem Rechnung, indem er Musikwissenschaft insgesamt als ›musical research‹ bezeichnet. Ich übernehme im folgenden diesen Sprachgebrauch.
- 2 Vgl. Bertone u. a. 2004
- 3 Korsyn 2003, 15.
- 4 Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß Wallace Berry schon 1980, in einer Rede als Vizepräsident der Society for Music Theory, über einen ›Babelism‹ innerhalb der musiktheoretischen Zunft geklagt hatte. Siehe Kerman 1985, 64.
- 5 Korsyn 2003, 17.
- 6 Laclau u. a. 1985, 151, 159.
- 7 Hier sieht man die Bezüge zur deutschen Universitätsdebatte, in der eben dieses Kriterium der ›Exzellenz‹ zunehmend beschworen wird. Korsyn bezieht sich in diesem Abschnitt vor allem auf Readings 1996.
- 8 AMS (American Musicological Society), SMT (Society for Music Theory) und SEM (Society for Ethnomusicology).
- 9 Korsyn 2003, 24.
- 10 Ebd., 32.
- 11 Das erinnert an Gadammers Hermeneutik, der Korsyn jedoch (mit John Brenkman) zum Vorwurf macht, sie sehe das verstehende ›Wir‹ der Gegenwart allzu unbelastet von konkreten sozialen Interessen, von Klasse, Rasse oder Gender (37).
- 12 Korsyn 2003, 45.
- 13 Ebd., 110.
- 14 Lausberg ³1999, 286.
- 15 Korsyn 2003, 118.
- 16 Ebd., 123.
- 17 Eigeldinger 1988, 190, zit. nach Korsyn 2003, 120.
- 18 White 1981, 105, zit. nach Korsyn 2003, 125. Korsyn fährt fort: »In a sense, this whole book does this [...]«.
- 19 Korsyn 2003, 177.
- 20 Ebd., 32.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., 176. Korsyn zitiert hier Bracher 1993, 100.
- 23 Vgl. Kondylis 2001.

Literatur

- Bertone, Sophie / Wolfgang Fuhrmann / Morag Josephine Grant (2004), »Was ist neu an New Musicology?« in: *Interkultureller Transfer und nationale Auslegung – Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, hg. von Rebekka Habermas und Rebekka von Malinckrodt, Göttingen: Wallstein, 107–22.
- Bracher, Mark (1993), *Lacan, Discourse, and Social Change: A Psychoanalytic Cultural Criticism*, Ithaca, NY, London: Cornell University Press.
- Eigeldinger, Jean-Jacques (1988), »Twenty-Four Preludes, Op. 28: Genre, Structure, Significance«, in: *Chopin Studies*, hg. von Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music*, Cambridge: Harvard University Press.
- Koestenbaum, Wayne (1993), *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York: Poseidon Press (dt. Ausgabe: *Königin der Nacht*, Stuttgart: Klett-Cotta 1996).
- Kondylis, Panajotis (2001), »Universalismus, Relativismus und Toleranz«, in: *Das Politische im 20. Jahrhundert. Von den Utopien zur Globalisierung*, hg. von Panajotis Kondylis, Heidelberg: Manutius, 45–60.
- Laclau, Ernesto / Chantal Mouffe (1985), *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso.
- Lausberg, Heinrich (1990), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Steiner.
- Narmour, Eugene (1988), »On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation«, in: *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant (N. Y.), hg. von Eugene Narmour und Ruth Solie, Stuyvesant, NY: Pendragon, 317–40.
- (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Readings, Bill (1996), *The University in Ruins*, Cambridge: Harvard University Press.
- White, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- (1981), *Tropes of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- (1999), *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore: John Hopkins University Press.

Musik, Körper und Zeichentheorie. Notizen zu Naomi Cumming, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2000

Wie gewinnt eine Violinschülerin »Persönlichkeit«? Wie soll »Emotionalität« im Spannungsfeld von Autorenintention, Werkautonomie und persönlichem Erleben musikalisch erarbeitet werden? Welchen Anteil hat der eigene Körper am Gelingen der Aufführung? Was nützt das angesammelte Wissen? Wo klingen die bewunderten Vorbilder durch? Worin unterscheiden sich Virtuosität und Sport? Mit diesen unlösbaren Fragen aus ihrer eigenen Studienzeit führt Naomi Cumming gleichsam anekdotisch ein in Grundprobleme von Musik, Interpretation und Performance. Was eine »musikalische Persönlichkeit« nun tatsächlich ausmacht, bliebe bei allen, die ihr Fehlen wortreich einklagten, vage, mystisch und »frustratingly undefined« (S. 31). An die Entdeckung unbekannter eigener Ausdruckspotentiale (»voices«) beim Spiel knüpft Cumming Überlegungen zur Identität des durch Töne artikulierten »musikalischen Ich«. Sie geht davon aus, daß sensorische Selbstwahrnehmung und Feedbackerfahrungen bei der künstlerischen Selbstkonstruktion zusammenwirken. Die »Identität« der musikalischen Persönlichkeit setzt sich aus äußeren und inneren Komponenten zusammen. Als »äußere« nennt Cumming den individuellen Ausführungsstil, den spezifischen Sound und die persönliche Gestik, die allerdings sämtlich nicht unabhängig von musikalischen Konventionen existieren, während die »inneren« der Introspektion angehören, der Welt der Gedanken, Träume und Fantasien. Bei der Introspektion fällt die Entscheidung, warum ein bestimmtes Timbre gewählt wird (S. 59). Wie Charles S. Peirce und Michael Bachtin geht Cumming von einem dialogischen musikalischen Ich aus. Zur motorischen, sensorischen und emotionalen Erfahrung gehört außerdem das analytische

und historische Wissen über Musik. Ohne explizit den mediengeschichtlichen Anteil zu betonen, bezieht Cumming in ihren Fallbeispielen auch die auf Schallplatten und CD gespeicherten Musikeinspielungen ein. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Sprache, in die Musik transformiert, durch die sie analysiert, in der sie reflektiert und kommuniziert wird. Bekanntlich klaffen zwischen musikalischem Erleben und theoretischen Befunden oft Abgründe. Sprache formt das Musikverständnis. Deswegen gehören Sprachanalyse und Sprachkritik zum festen Bestand der Theorie.

Man kann das Buch lesen wie einen ausführlichen, umsichtigen, faktenreichen und sehr inspirierenden Essay. Spannend geschrieben und variantenreich formuliert bietet es einen höchst informativen Parcours durch die derzeitigen Themen nicht nur der »New Musicology« und der angrenzenden Gebiete von Musik- und Wahrnehmungstheorie, Emotions- und Erlebensforschung, sondern auch der Aufführungspraxis und Interpretation. Der im Buch zusammengedrückte Reichtum an Themen und Perspektiven hätte Stoff für gleich mehrere Bände geboten, da jedes der angesprochenen Gebiete für sich eine umfassende Diskussion erfordert. Im Vergleich zur deutschen Wissenschaftsprosa ist das didaktische Konzept allerdings ungewohnt. Die Autorin präsentiert ihre Gedanken sozusagen in drei Schwierigkeitsgraden und setzt dabei unterschiedliche Akzente. David Lidovs Hinweis, daß die ersten zwei Drittel auch von Nicht-Musiktheorie-Experten verstanden werden könnten (Vorwort S. XV), gebe ich gern mit Hochachtung vor Lidovs imaginierten Lesern wieder. Daß die Leser aufgrund des pragmatischen Ansatzes sofort mit einbezogen werden, erhöht zwar die Neugier und das eige-

ne Engagement. Trotzdem empfinde ich die Lektüre aufgrund der Vielfalt der Ansätze sowie der gedanklichen Intensität der Darstellung von Beginn an auch als besondere Herausforderung. Überspringen lassen sich selbst für gut informierte Leser die einzelnen Kapitel nicht, da sie aufeinander aufbauen. Daß die Themen weitgehend an artifizieller (Violin-) Musik des 18. und 19. Jahrhunderts expliziert werden, entspricht immer noch unserer heutigen Konzertpraxis und dem Kernrepertoire an Musikhochschulen. Hier geht die Autorin von ihrer eigenen Erfahrung aus und sie greift auch immer wieder konkret darauf zurück. Diese Nähe erhöht die Anschaulichkeit ihrer Darstellung entschieden. Sie fordert allerdings auch immer wieder eine Auseinandersetzung mit älteren Konzepten von Werktreue und Hermeneutik heraus. Trotzdem läßt sich auch wegen der grundsätzlichen Überlegungen zu Wahrnehmung und Performance viel daraus gewinnen für die Auseinandersetzung mit Neuer Musik.

Bei der Diskussion des Komplexes ›Ton‹, der eine eigene Qualität als Zeichen erhalten soll, um ihn in der Interpretations-Analyse von der Körperlichkeit der Performer, vom Instrument, vom Raum und von der individuellen Erwartung abtrennen zu können (Kap. 4, S. 123 ff., hier erörtert am Violinton), ist es hilfreich, dem knappen Hinweis auf die *Musique concrète* ausführlicher nachzugehen. Die Konstruktion eines ›körperlosen‹ Klangs, der zunächst durch elektroakustische Bearbeitung natürlich produzierter Töne und später durch rein elektronisch generiertes Material entsteht, läßt sich an frühen Stücken von Pierre Schaeffer oder Pierre Henry sehr sinnlich und ganz unmittelbar nachvollziehen. Umgekehrt bietet Helmut Lachenmann mit seinem spezielleren Konzept einer ›*Musique concrète instrumentale*‹ anschauliche musikalische Beispiele gerade für die Poesie der ›Ränder‹, der Neben- und Begleitgeräusche der Tonerzeugung, die ebenfalls eine eigene Zeichenhaftigkeit erhalten können. Davon unabhängig hat Roland Barthes diesen Aspekt in seinem vielzitierten Essay über die ›Rauhheit der Stimme‹ (1991)

am Beispiel von Schumann-Interpretationen auf der Basis eines zeichentheoretischen Ansatzes literarisch thematisiert und mit Julia Kristevas Idee eines ›Phäno-‹ und ›Geno-Gesangs‹ verbunden. Diese Musik- und Lektüreerfahrungen erleichtern die Abstraktion vom gewohnten ästhetisch-programmatisch geformten ›schönen Ton‹ nach der Konvention des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie schärfen das Bewußtsein für Cummings differenzierten Interpretationsansatz.

So bin ich während der Lektüre immer wieder ausgesichert, einmal, um mich genauer zu informieren, etwa über die Zeichentheorie von Peirce, dann auch, um einzelnen hier angestoßenen Gedankengängen weiter nachzugehen, die Referenzquellen sowie zusätzlich neuere Forschungsliteratur heranzuziehen und die im Buch verschriftlichten Ansätze mit hiesigen Fachdiskussionen zu konfrontieren. Auf diese Weise erhielt die Auseinandersetzung mit Cummings Ideen in den mehrmonatigen Lesegängen immer wieder auch andere Schwerpunkte, deren Erarbeitung sich nach und nach verselbständigte. So entstand eine Fülle weiterer Wissensinseln um den reichhaltigen Grundtext von Cumming herum, bis eine freundliche Stimme mich zum Loslassen mahnte. Am Ende gingen die vielen wertvollen Fragmente, Notizen und Anmerkungen auf der Strecke zwischen Berlin und Freiburg verloren. Das Buch dann noch einmal zu lesen, nun vor dem Hintergrund eigener neuer Lektüren und Unterrichtserfahrungen¹, öffnete wiederum andere Perspektiven, insbesondere auf die Sprach- und Zeichentheorie sowie auf die ›Ästhetik des Performativen‹². Im folgenden gebe ich daher zuerst einen Überblick über Cummings Buch, um dann allgemeiner auf die Punkte ›Körper‹ und ›Zeichen‹ einzugehen.

Übersicht

In der Einleitung eröffnet Cumming ein ganzes Spektrum fundamentaler Diskurse, die in ihrer Tragweite über die engeren Grenzen von Musikforschung hinausragen. Fragen nach

dem Verhältnis abstrakter Systeme und konkreter Bezüge, hier thematisiert am Beispiel von metasprachlichen Analysesystemen, narrativer Beschreibung, metaphorischer Bedeutung und individuellen Verstehensweisen, gehören ebenso zu allgemeinen epistemischen Grundlagen wie die philosophische Auseinandersetzung mit Subjektivität und Objektivität, Emotionalität und Selbstkonstruktion, die unerschöpfliche *body-and-mind*-Diskussion, Interpretationsfragen, neurobiologische Ansätze oder – allgemeiner – das Zusammenwirken von Psychologie, Kognitions-, historischer und systematischer Musikwissenschaft. Vieles davon beherrscht seit langer Zeit schon die wissenschaftlichen Diskurse, manches scheint längst »abgehackt« zu sein, wie die Übertragung der Zeichentheorie auf Musik, anderes, wie die Körper-Debatte, gilt vielen hauptsächlich als modisch. Cummings Buch fesselt indessen gerade deshalb so sehr, weil sie keine kaleidoskopartige Rundschau der »New Musicology« anbietet, sondern demonstriert, wie konstruktiv eine erneute Auseinandersetzung mit diesen Fragen für die aktuelle Situation sein kann. Daß bestimmte Themen innerhalb der Wissenschaftsgeschichte immer wieder aufgegriffen werden, liegt einmal in der Sache begründet. Ein Vorgang wie die abstrahierende Formalisierung der Zeichensysteme fordert jedes Mal neu dazu heraus, das Verhältnis des Analyseinstruments zum konkreten Objekt zu definieren. Andere Themen, wie die *body-and-mind*-Diskussion, drängen dann besonders in den Vordergrund, wenn die an Musik gerichteten Erwartungen, Bedürfnisse und Erkenntnisinteressen sich deutlich zugunsten einer Seite verschieben, wie in den letzten Jahrzehnten in bezug auf die Rolle von Körper und Emotion. Mit der *body-and-mind*-Diskussion und der Zeichentheorie fixiert die Autorin gleich zu Beginn als zwei wichtige Leitfäden, die sich durch das ganze Buch ziehen. Der Antagonismus von Körper und Geist wird deshalb verworfen, weil er eine Abwertung sensorischer Komponenten impliziert. Cumming greift damit eine bereits im 19. Jahrhundert begonnene Debatte auf, an der un-

ter anderem Peirce kritisch teilnahm. Peirces Zeichentheorie, die schon einmal (vor mehr als zwanzig Jahren) eine Renaissance erfahren hat, wird von Cumming nun unter anderer Perspektive wieder eingeführt. Einmal schließt sie sich der traditionellen Absicht an, durch die zeichenhafte Formalisierung musikalischer Vorgänge eine gleichsam »neutralere« Position zu ermöglichen, als die üblichen metaphorischen Beschreibungen oder die eingefahrenen Analyseschemata bieten, um sowohl ein vorzeitiges Aufladen mit »interpretable meaning« (S. 18) zu unterbinden als auch gestische oder haptische Vorgänge gleichrangig zu Notation und Klangqualität in die Reflexion einbeziehen zu können. Diese letzten Punkte gehören allerdings zu den erst noch zu realisierenden Visionen Cummings. Zum anderen gewinnt sie der Dynamik von Peirces prozeßorientierter Theorie neue Zugangsweisen ab. Als übergeordnetes Ziel des Buches soll gelten, den Abstand zwischen »academic philosophy and academic music theory« zu überbrücken, so David Lidov im Vorwort (S. XV). In deutsche Verhältnisse übersetzt müßten vielleicht die Abstände zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft, philosophischer Ästhetik, Musiktheorie, -psychologie und Musikerziehung genannt werden.

Nach der Einführung in die oben skizzierten Diskurse erhält man im ersten Kapitel einen Einblick in die Themenkreise Körper und Zeichen vor allem aus der Perspektive der produzierenden Künstler, im zweiten wechselt der Standpunkt auf die Rezipientenebene. Das dritte Kapitel bietet dann einen ersten systematischen Einstieg in die Zeichentheorie von Peirce, die im vierten Kapitel, in dem die Körper-Diskussion aus dem ersten wieder aufgegriffen wird, um Wahrnehmungsvorgänge bereichert ist. Daran schließt sich eine intensivierte Diskussion über Gestik, Kinästhetik und Interpretation an (Kap. 5). Das 6. Kapitel dreht sich um Grundsatzfragen analytischer Systeme vor dem Hintergrund subjektiver Erfahrung. Im 7. bis 9. Kapitel (»Complex Synthesis«) werden die vorher ausgebreiteten Bereiche dann auf diesem Fundament verknüpft,

gleichzeitig noch einmal differenziert und nun vor dem Hintergrund der New Musicology neu diskutiert.

Eine Handlungsanweisung, wie nun künftig mit Musik theoretisch umzugehen wäre, erhält man allerdings nicht. Die Autorin plädiert zwar nachdrücklich für sorgfältige musik- und zeichentheoretische Analysen, die, jede für sich, zuerst vorgenommen werden müßten (S. 225), sie führt selber aber keine entsprechende ›Musteranalyse‹ durch, in der sie die Beziehung zwischen musikalischer Struktur, Körperspuren und ästhetischem Verstehen systematisch zerlegt. Vielmehr geht Cumming in ihren Exempeln mit Absicht auf die Ebene einer gleichsam ›vortheoretischen‹ Literarisierung zurück, um die Illusion eines wissenschaftlich eindeutigen Verstehens von Musik auszuschalten. Sie praktiziert damit die Synthese ihrer eigenen im Buch explizierten Problemfelder (s. S. 225–32). Indessen wächst gerade durch die erzählende Prosa die Verantwortung für die narrativen, metaphorisch sensibilisierten wortsprachlichen Erläuterungen erheblich. Genau diese sprachliche Sensibilisierung gilt als ein wünschenswertes Ziel (vgl. S. 304). Nur so kann nach Cumming der pragmatische Ansatz gelingen, mit dem aus den Analysen gewonnenen theoretischen Wissen um die Komplexität musikalischer Vorgänge, Strukturen oder Konstruktionen immer wieder auf das konkrete Ereignis, die erklingende Musik mitsamt ihrer Fülle an affektiven Assoziationen, zurückzugehen. Damit entscheidet sie sich in der bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Grundsatzfrage zum Verhältnis von erzählter Geschichte und exakter Wissenschaft eindeutig für die Tradition literarischer Erzählung. In diesem Sinne verteidigt sie auch eine subjektive, als rein private Äußerung deklarierte Lesart, wie sie Hans Heinrich Eggebrecht für sich beansprucht (S. 255 ff.). Dabei scheint mir allerdings zu kurz zu kommen, daß eine gedruckte Meinung bekannter Experten – und sei sie noch so ›subjektiv‹ – gleichwohl übergreifende Autorität ausstrahlt und nicht länger privat ist.

An Hermann Kretzschmar erinnert Cummings Verfahren, Musik metaphorisch zu personalisieren, um die komplexe musikalische Emotion und Expressivität sprachlich benennen zu können (s. zur Konstruktion einer ›persona‹ als ›agency‹ für Expression S. 205ff. und S. 249ff.). Die metaphorische Personifizierung von Musik, die klingend mitteilt, erfolgt in der Absicht, das flüchtige, immaterielle und dabei höchst wirkungsvolle Phänomen Musik greifbar zu machen.³ Anders als Kretzschmar, der aus ähnlichem Anlaß vor hundert Jahren an den Grundlagen einer beschreibenden musikalischen Hermeneutik meißelte, kann Cumming auf eine breite Forschungspalette zurückgreifen. Sie wählt ein offenes Konzept. Dabei macht sie sich einen aus der sogenannten ›Fuzzy-Logik‹⁴ bekannten Effekt zunutze, nämlich die Einsicht, daß eine unscharfe Logik realen Erscheinungen beziehungsweise menschlichen Verhaltensweisen näher kommt als exakte Schlüsse. Für die Rezipienten entfällt damit die einschüchternde Zumutung, Musik im analytischen, das heißt hier auf der Idee autonomer Eigengesetzlichkeit basierenden, Sinne ›richtig‹ zu verstehen.⁵ Gleichwohl funktioniert diese Logik in der Anthropologie auch nur aufgrund präziser Methoden. Ohne seriöse theoretische Vorarbeiten setzt sich Musikbeschreibung dem Vorwurf postmoderner Beliebigkeit aus. Dementsprechend fordert (und bietet) auch Cumming punktuell Einblicke in ihre detaillierten musik- und zeichentheoretischen Analysen als Basis für ihr narratives Vorgehen, das sie dabei selbstkritisch reflektiert. Womöglich wirkt ihr Buch gerade deshalb so inspirierend.

Positionen

Die hier gestellten Fragen gehören zu den grundsätzlichen aller mit Musik befaßten Wissenschaften. Unabhängig von ihrem historischen Alter wird Musik immer wieder neu gehört, und sie gewinnt, wenn sie aktuell erklingt, hier und jetzt für Ausführende wie Rezipienten individuelle, oft emotionale Bedeu-

nung, deren Spannbreite von emphatischem Miterleben und angenehmer Stimmung über Langeweile und Frustration bis hin zu vehementer Ablehnung reichen kann. Daß sich diese Bedeutung mit der Zeit und abhängig von der jeweiligen Situation wandelt, gehört zu Erfahrungen, die bereits an der eigenen Biographie nachvollzogen werden können. Umso anspruchsvoller gerät der Versuch, verschiedene historische Kontextualisierungen zu rekonstruieren. Cumming nimmt als Ausgangsbeispiel, an dem sie die Körpererfahrung der Spielerin diskutiert, die *Violinsonate g-moll* op. 1 Nr. 10 von Giuseppe Tartini. Im 19. Jahrhundert erhielt das Stück den programmatischen Beinamen »Didone abbandonata«, der auf das Bedürfnis einer inhaltlichen Orientierung verweist. Heute hören wir die Sonate als autonome Musik. Indessen entstammt das 1732 publizierte Stück historisch wiederum einem anderen, nämlich anwendungsbezogenen Kontext. Danach soll Musik eine emotionale Wirkung erzielen. Der Übertragungsvorgang funktioniert nach den Vorstellungen der Zeit mechanisch, indem die Schwingungen der Saiten beziehungsweise Luftsäulen die Fibern des Herzens in analoge Bewegung versetzen. Doch gelingt es trotzdem nicht, mit der Aufzählung einzelner Affekte oder einem Partitur-Mapping durch die Applikation diverser musikalisch-rhetorischer Figuren das zeitgenössische Erlebnis zu rekonstruieren, da das in der damaligen Theorie festgehaltene Wissen nur sehr unzureichend Rückschlüsse auf das Erleben von Musik wiedergeben kann⁶, selbst wenn man auf die von Cumming angesteuerte narrative Ebene geht. Nachdem inzwischen selbst in der historischen Aufführungspraxis die Suche nach einer authentischen Interpretation und der Wunsch nach einem korrekten Verständnis des geschichtlich gewordenen »wahren Sinns« (Gadamer)⁷ fallengelassen worden sind, dürfte dieser Aspekt heute auch in den ästhetischen Debatten keine wesentliche Rolle mehr spielen. Weder die jetzige noch die zeitgenössische Emotionalität des Stücks (die beide nicht identisch sind) können mit der

Sprache musikalischer Analyse tatsächlich erfaßt werden.

Analysen erschließen Ordnungsstrukturen und Konstruktionsprinzipien. Dabei setzen sie die Idee des autonomen Werkes vielfach stillschweigend voraus. Sie zielen auf allgemeingültige, werkästhetische Aussagen und fußen auf der Auslegung des von den Komponierenden verschriftlichten Sinns⁸ in der Partitur (zumindest im gewohnten Repertoire des 17. bis 19. Jahrhunderts). Sie blicken sozusagen aus der Innenperspektive, während das emotionale Erleben der Hörer, die Außensicht, kaum mit Fragen an die Partitur zu erforschen ist, wenn die intendierte Wirkung nicht gleichgesetzt werden soll mit der tatsächlichen Reaktion. Zwar enthalten die unterschiedlichen, rezeptionsgeschichtlich erschließbaren Auführungsstationen beziehungsweise -situationen der Tartini-Sonate auch abstrahierbare Erlebniskonstituenten. Die liegen begründet in der kulturellen Tradition etwa bestimmter charakteristischer Rhythmen, des temperierten Tonsystems und der dafür charakteristischen Obertonspektren, der Konventionalität musikalischer Formeln (»Seufzer-Motive«) oder der Gewöhnung an einen bestimmten, kultivierten Geigenton. Trotzdem werden in beiden Fällen, dem wirkungs- wie dem werkästhetischen Ansatz, unterschiedliche Sprachrepertoires verwendet, die auf jeweils verschiedenen Ausgangspositionen und Zielen beruhen. Hier stehen der metaphernreichen Erlebnisbeschreibung und den vom Einzelfall ausgehenden Untersuchungen die abstrakteren (gleichwohl metaphorischen), auf generelle Strukturen abhebenden analytischen Metasprachen tatsächlich oft schwer vereinbar gegenüber. Cumming bezieht sich dabei auf den psychologischen Ansatz von Meyer und Narmour auf der einen sowie auf die Theorien von Lerdahl/Jackendoff oder Raffman (und deren kognitionswissenschaftlichen Ansatz) auf der anderen Seite.⁹ Einen spannenden Sonderfall bilden in diesem Zusammenhang Heinrich Schenkers »Urlinien«. Als graphische Zeichensysteme reduzieren sie die Stücke auf wenige zusammenfassende Aspekte. Im Vor-

dergrund steht jedoch nicht die übliche Absicht, zu kontextenthobenen Anschauungen zu gelangen, wofür Diagramme im allgemeinen methodisch eingesetzt werden, sondern die Graphik soll gerade das Individuelle der jeweiligen Komposition übersichtlich demonstrieren (vgl. Cummings Kommentar S. 171ff.).

Methodisch ist die Differenzierung zwischen musikalischem Erlebnis und Analyse angebracht, da sie sich auf zwei sehr unterschiedliche Komponenten beziehen. Probleme und wechselseitige Frustrationen treten auf, wenn erwartet wird, daß die Vielfalt aller unter ›Musik‹ versammelten Phänomene erstens mit einer Art Superformel zu erfassen und zweitens durch einen singulären Text darstellbar wäre. Zur Vertiefung der Gräben dürfte außerdem der (oft nur implizit, aufgrund der Deutungshoheit, erhobene) Absolutheitsanspruch jeder Seite beigetragen haben. Nun zeigt die Evaluierung der Analyseinstrumente und -sprachen sowohl bei der musikalischen Emotionsforschung als auch bei den werkanalytischen Fragen, daß sich aus der Wissenschaftstheorie vertraute binäre Oppositionen wie die Denkfiktionen *body/mind*, *Subjekt/Objekt*, *Emotion/Struktur*, *Aufführung/Text*, konkret/abstrakt in den letzten Jahren erheblich verschoben, wenn nicht sogar aufgelöst haben. Inzwischen läßt sich im historischen Rückblick auch eine deutliche Änderung des erkenntnistheoretischen Fokus beobachten. Dafür gibt die Rezeption von Peirces Zeichentheorie¹⁰ ein anschauliches Beispiel, das auch für Cummings Vorgehen charakteristisch ist. Anstelle einer Anbindung an kognitionswissenschaftliche Kriterien, die auf das Herausarbeiten allgemeiner Gesetzmäßigkeiten zielt, gilt das Interesse dem konkreten Einzelfall mit seinen emotionalen Komponenten. Beide Optionen lassen sich zeichentheoretisch kodieren. Über das Erleben hinaus interessiert inzwischen generell der körperliche Anteil an Sprache beziehungsweise an Musik. Wie Lakoff/Johnson in ihrer Metaphertheorie zeigen, reicht er bis in die Sprachbilder hinein. Diese von Cumming verfolgte Interessenverschiebung ist Teil einer allgemein zu beobachtenden Ten-

denz in den Kunstwissenschaften. »Je kälter der Blick wird, den die moderne Wissenschaft auf die Sprache wirft, desto größer wird die Sehnsucht nach Licht und Wärme«, so referiert Jürgen Trabant¹¹ in Anlehnung an Humboldts energetisches Modell 1986 ein Bedürfnis, das bewußt an einen Teil der ›anderen‹ Moderne anknüpft und die Erforschung des lebendigen Gebrauchs von Sprache ins Zentrum rückt. Zur Medialität der Rede gehören neben dem Text eben auch Intonation, Gestik und Mimik. Dabei geht es nicht lediglich um die Verlagerung des Interesses von den Produktions- zu den Performanzstadien der Rede, die bereits die klassische Rhetorik prägt. Vielmehr steht längst grundsätzlicher das Verhältnis von Sprache und Sprechen zur Disposition¹² – eine Frage, mit der sich Peirce bereits Ende des 19. Jahrhunderts intensiv befaßt hat. Da erklingende Musik immer ästhetische Gegenwart ist, muß die Grundsatzfrage nach den aktuellen Hör- und Erfahrungsweisen immer wieder neu gestellt werden. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die Neubewertung der Zeichentheorie in bezug auf Musik weniger als Symptom eines zu beobachtenden ›post-linguistic-turn‹, sie öffnet vielmehr die Kulissen für eine Erweiterung der Perspektive. ›Körper‹ steht hier auch nicht ausschließlich für das ›Andere‹ des Logos. Er gilt in diesen theoretischen Ansätzen sozusagen als das neue Mantra, das heißt, ›Körper‹ soll all das einholen, was durch den autonomen Werkbegriff ausgeklammert wurde.

Körper

Musik ist ohne Körper nicht zu haben. Selbst Musik, die elektronisch generiert ist, wie Maryanne Amachers *dense boogie 1* von 1998, erfordert Ohren, in denen die verschiedenen Frequenzüberlagerungen tatsächlich rechts-links verschoben kitzeln, oder Körper, die Klang-Kompositionen im unterhalb der Hörschwelle liegenden Tieftönenbereich erspüren. Die mediale Verstärkung von Klang ermöglicht Hörerfahrungen, bei denen Musik weit

intensiver körperlich wahrgenommen werden kann (oder sogar zu werden droht) als bei herkömmlichen Aufführungen. Welche starken physischen Erfahrungen erwartet werden, zeigt die spontane Reaktion vieler Hörer, die Ohren zu schützen, sobald die Regler aufgehen.¹³ Mit der Möglichkeit, Musik aufzuzeichnen und beliebig wieder abzuspielen, ist die zeitliche und räumliche Abkopplung von Musikmachen und Hören möglich geworden. Der Gesang erreicht das Ohr der Zuhörer nicht mehr unmittelbar, sondern existiert körperlos als analog oder digital gespeicherte Information, die jederzeit wieder abrufbar ist. Gleichzeitig transportiert die medial verselbständigte und erweiterte Stimme durch die akustische Präsenz tonproduzierender Begleitgeräusche oder elektronische Manipulationen die Illusion von Intimität. Während Künstlerinnen und Künstler verschiedener Sparten die neuen Reproduktionsmedien gezielt einsetzen, um Wahrnehmungsvorgänge artifiziell zu manipulieren und menschliche, dingliche oder künstliche Klangerzeugung elektronisch zu mischen, wird uns der Abspaltungsvorgang im Alltag, beim Hören von Radio, CD oder MP3, kaum mehr bewußt. Es scheint aber, daß die inzwischen flächendeckende »Trennung der Ohren vom Körper«¹⁴ heute vor allem die verstärkte Sehnsucht nach ganzheitlichem sinnlichem Erleben und das Bewußtsein für die Körperlichkeit von Musik auslöst.

Daß Körpereinsatz bei der Produktion von Musik unerlässlich ist, beschäftigt schon die frühchristliche Theologie intensiv. Auch die Reflexion über die Art und Weise dieses Einsatzes hat in unserer Geschichte eine lange Tradition. Neu ist vor dem Hintergrund der traditionellen Kunstdebatten in den hier diskutierten Themen dagegen die Umwertung der Aufführung. Sie wird zum eigentlichen Kunstereignis. Deshalb wird die Aufführung zum Gegenstand der Diskussion. Für alle Aspekte rund um die Aufführung gilt es daher, eine theoretische Grundlage zu schaffen, die eine Teilnahme an bereits bestehenden Diskursen ermöglicht. Wie im Theater, so läßt sich auch in Teilen der aktuellen Kunst eine

herausfordernde »Rückgewinnung« des durch den Prozeß der Zivilisation immer gründlicher abgespaltenen Körpers (Norbert Elias) nachweisen. Inzwischen kann die von Carl Dahlhaus 1977 nachdrücklich vertretene These der »ästhetischen Gegenwärtigkeit«¹⁵ von Musik (egal welchen Alters) dahingehend radikalisiert werden, daß Musik überhaupt erst durch körperliche Präsenz entsteht. Im Akt der Aufführung läßt sich die physische Präsenz der Ausführenden kaum ablösen vom Eigenwert des produzierten Klangs, als sinnliche Realisierung des in der Partitur kodierten musikalischen Werks. Im Gegenteil: gerade die untrennbare Mischung macht die immer wieder bestätigte höhere Attraktivität einer »Live-Performance selbst technisch gelungenen Studioproduktionen gegenüber aus. Folgt man Fischer-Lichte, so treten Künstler dabei nicht bloß als mediale Vermittler in Erscheinung, sondern als »embodied mind«. Gemeint ist damit das einheitliche Zusammenwirken von körperlichen und geistigen Komponenten im Moment der Aufführung. Zuhörer und Zuschauer, die aktiv daran teilnehmen, erfahren an sich selber eben diese Einheit als »Glücksmoment«, der »süchtig« machen kann.¹⁶

Der alte Konflikt zwischen der Autorität der Partitur und der Dynamik des Performativen erfährt damit eine erfrischend neue Wendung, weil der Blick frei wird auf die in den ästhetischen Debatten weitgehend ausgeklammerten physischen Bedingungen von Kunst. Doch darf auch nicht unterschlagen werden, daß gerade die traditionelle Denkfikur einer binären Körper/Geist-Opposition, die sich in der Kunsttheorie ebenso rasch wie nachhaltig verselbständigt hat, in den Autonomiedebatten des 18. Jahrhunderts die Funktion erfüllt hat, eine Eigenständigkeit artifizieller Musik überhaupt erst behaupten zu können. Schließlich gehört das Autonomiekonzept deswegen zu den wichtigsten ästhetischen Errungenschaften, weil damit die Idee der Freiheit verknüpft worden ist. Musik symbolisiert aufgrund der Transparenz der Schallereignisse diese Freiheit. Kunst kann damit zur utopischen Gegenwelt werden. Körperli-

cher Einsatz gilt auch im 18. Jahrhundert als Voraussetzung für Musikproduktion. Nur versucht man in zeitgenössischen Reflexionen wie etwa dem *Versuch* Carl Philipp Emanuel Bachs, die Aktion der Künstler ausschließlich auf die Übersetzung einer im Text verschriftlichten Autoren- beziehungsweise Werkintention zu fixieren und den nicht integrierbaren Überschuß an präsenter Körperlichkeit wegzurationalisieren. Bachs bekannte Beschreibung, daß der Pianist »nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können [muß], welche er bey seinen Zuhörern erregen will«¹⁷, beruht noch auf der Überzeugung eines analogen Schwingens von Tonfrequenzen und Nervenfasern. Andere Theorien entlehnen dafür den medizinischen Ausdruck der »Ansteckung«.¹⁸ Diesen mechanischen Vorgang müssen die Künstler auslösen. Damit das gelingt, sind mehrere Schritte notwendig. An erster Stelle stehen Studium und Analyse der Partitur, »um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affect eines Stückes zu erlangen« (Bach, S. 117), das heißt um das Stück und die darin enthaltene Absicht des oder der Komponierenden überhaupt erst kennenzulernen. In einem zweiten Schritt gilt es, sich seiner eigenen privaten Körperlichkeit völlig zu entledigen, um dann in einem dritten Schritt zu einem gleichsam semiotischen Körper zu werden und sich die Rolle einer musikalischen »persona« des Stückes anzueignen. Die »persona« entspricht dem »lyrischen Ich« beziehungsweise den verschiedenen Autoren-Stimmen, die in einem Stück enthalten sein können. Den philosophisch-historischen Hintergrund für eine derartige Konstruktion des Künstlerkörpers bildet die auf Gottfried Wilhelm Leibniz zurückgehende »Zwei-Welten-Theorie«¹⁹, nach der neben der tatsächlichen auch mögliche alternative Welten bestehen. Im konkreten Fall soll der Künstler in die aus dem Text gewonnene Bühnenfigur sozusagen physisch hineinschlüpfen. Gleichzeitig muß diese Form der Verkörperung eine rational kontrollierter Vorgang bleiben: eine vollkommene Verschmelzung der Identität von Künstler und Rolle ist nicht vorgesehen. Schließlich darf Othello Desdemona

nicht wirklich töten²⁰, so wenig wie Bachs imaginärer Klavierspieler tatsächlich in Trauer versinken darf, weil er sonst seine Aufgabe nicht erfüllen kann. Da Bachs Ausführungen auf Wirkung zielen, werden die emotionalen Gehalte von Mimik und Gebärden ausdrücklich in die Handlungsanweisungen mit einbezogen. »Man sieht und hört« dem Spieler an, was er erreichen will.²¹ Daher sollte er nicht starr »wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente« hocken. »Gute«, das heißt angemessene, Gebärden unterstützen die ästhetischen Absichten und kommen nicht nur »den Zuhörern zu Hülfe«, vielmehr helfen sie auch dem Spieler selber, seinen Vortrag zu optimieren und zugleich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu entdecken. Viele erfahren dadurch mit Verwunderung, daß »ihre Werke mehr enthalten, als sie gewußt und geglaubt haben« (S. 123), berichtet Bach. Eine ähnliche Selbsterfahrung beschreibt noch Cumming in ihrem Ausgangsbeispiel, wo die Violinspielerin durch ihre Körperarbeit (Bogendruck, Armbewegung) hervorgerufene ungeahnte »Stimmen« (voices) in sich entdeckt.

In Werkkonzepten, in denen Musik nicht bloß als vermittelndes Medium von Effekten, sondern als autonome Kunst rezipiert werden soll, soll das Publikum zwar den semiotischen »Klangkörper«, nicht aber die reale Physis der Ausführenden wahrnehmen. Auf dem Theater helfen Maske, Kostüm und Bühnenbild, der fiktiven Figur mit ihren Affektzuständen und Verhaltensweisen zu folgen. Musikalische Aufführungen stehen hier vor weit größeren Problemen als dramatische, da die Einfühlung in das metaphorische Subjekt einer instrumentalen Fantasie oder Sonate eine weit radikalere Abstraktionsleistung fordert. Der mediale Vorteil von Musik, nämlich ohne den Umweg über Sprache aufgrund ihrer sensorischen Repräsentation unmittelbar Bedeutung zu gewinnen, ist gleichzeitig auch ihr größter Nachteil, wenn es darauf ankommt, eine ästhetische Idee zu übermitteln. Schließlich hört und sieht man nur die Ausführenden in ihrer selbst gewählten Auftrittskleidung, mit ihrer Mimik und ihren Gebärden. Damit

Musik nicht bloß als fingerfertiges Kunststück erscheint oder die Konzentration auf die ästhetische Idee durch den sinnlichen Genuß abgelenkt wird, muß ein weiteres Überzeugungsmittel hinzukommen. Das Instrument soll ›singen‹. Es soll durch eine menschenähnliche Lautäußerung beseelt werden.²² Darauf basiert auch das Konstrukt einer musikalischen ›persona‹. Um das zu erreichen, empfiehlt Bach den Musikern sowohl einen technischen Effekt: das Tastenvibrato, als auch ein mentales Training, nämlich »singend denken« und »sich hernach selbst einen Gedanken vorsinge(n), um den rechten Vortrag desselben zu treffen« (Mattheson 1737).

Indessen ist das Grundproblem damit nicht behoben. Musik hat keine andere Stimme als die, die Künstler ihr geben, sei es im Gesang oder am Instrument. Der Körper der Virtuosen, ihre Anwesenheit und individuelle Physiognomie, ihre spezifische Gestik oder der nur zu diesem Körper gehörende einmalige Finger- und Bogendruck sind elementare Teile des realen Menschen und kein semiotisches Produkt. Die materiell eigenständigen und personell spezifischen Stimmen und Klänge lassen sich nicht im Sinne der Werkintention kodieren, und unvorhergesehene somatische Ausschläge wie Erröten oder Herzklopfen können zwar ignoriert, aber nicht abgestellt werden. Zudem bleiben bei der Flüchtigkeit des Objekts die Ausübenden sozusagen als sichtbare Zeugen der gerade erlebten klanglich-materiellen Bedeutung übrig und versichern uns, daß nicht nichts war. Zahlreiche Zeugnisse spiegeln den Zwiespalt musikalischer Erfahrung wider. Während Schiller sich (autonomieästhetisch korrekt) von *Laura am Klavier* ›entkörpern‹ und ins ästhetische Elysium erhoben wähnt, mag Goethe nicht trennen zwischen dem Zauber der Musik und der Verzauberung durch die Musikerin. »Da fühlte sich – o daß es ewig bliebe! – / Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe«, schreibt er der Pianistin und Komponistin Maria Szymanowska ins Stammbuch.²³ Hier bleiben die Grenzen zwischen ästhetischem Erleben, Aufmerksamkeit und Abschweifen,

eigener Erinnerung, Assoziation und Vorbildung, Phantasie und Projektion offen. Und sie lassen sich nicht schließen. Was sich hier im Gehirn der Rezipierenden abspielt, entzieht sich der Einflußnahme der Autoren.

Die musikalische Persönlichkeit, nach der eingangs gefragt wurde, entsteht demnach in der performativen Situation durch das Erarbeiten und Hervorbringen der Noten und die einstudierten instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten, in die eigenes emotionales Erleben, Erfahrung mit anderen Interpretationen und kulturelle Prägungen einfließen. Das Gelingen der Aufführung hängt indessen auch vom Einverständnis des Publikums ab, das seinerseits bestimmte, durch musikalische Konventionen und Hörgewohnheiten abgerichtete Erwartungen mitbringt, die gleichwohl auch zeitbedingten Moden unterworfen sind. Dafür gibt die gewandelte Aufführungspraxis und Rezeption von ›Alter Musik‹ ein aktuelles Beispiel. Der Vibratoto, längst konventionell verschlissenes²⁴, wurde durch präzise Tonhöhen ersetzt. Innerhalb weniger Jahrzehnte wechselte dabei die Praxis (und das Image) weg von spröder hermetischer Ferne hin zu einer warmen, körperhaften Empfindung. Der (weitgehend) vibratolose Ton wirkt aufgrund des Verzichts auf Stimmähnlichkeit zwar ätherischer als der konventionelle, er bietet nach Cumming aber mehr Direktheit und »gentle intimacy« (129).

Für das Kunsterleben der Hörer und der Ausführenden wie für den Aufführungsverlauf selber spielt die unmittelbare Wechselwirkung von Ausübenden und Hörern eine zentrale Rolle. Die Aktivität dieser im Konzertsaal spürbaren physischen und mentalen ›feedback-Schleife‹ (Fischer-Lichte) läßt sich in besonderen Fällen selbst hirnpfysiologisch nachweisen. Konsensuell zur Hör- und Sehektion können bei einschlägig vorgebildeten Rezipienten auch Bewegungsareale im Gehirn aktiv werden, in denen musikalisches Handlungswissen gespeichert ist.²⁵ Hinzu kommt bei Ausübenden und Komponierenden noch ein spezifischer Rückkopplungseffekt zwischen der haptischen Aktivität am Instrument und dem klanglichen Widerhall, der seiner-

seits das Spiel (und die Erfindung) beeinflusst, wie György Ligeti am Beispiel seiner *Klavieretüden* beschrieben hat. Zwar wird durch die heutige Alltagssituation, nämlich das Abspielen elektronisch gespeicherter Musikdaten, die körperliche Kunsterfahrung wesentlich modifiziert, da die ›feedback-Schleife‹ wegfällt, sie ist aber nicht grundsätzlich aufgehoben. Der spezifische Ton der Interpreten, die hörbaren Anteile ihrer Gestik, das Timbre und die Dynamik, auf die wir Hörer emotional reagieren, übertragen sich – mit gewissen Abstrichen – auch durch Lautsprecher. Im klassisch-romantischen Repertoire ergänzen wir ohnehin die aus vielfacher Erfahrung im Gedächtnis bereits bekannte Konzertsituation, selbst dann, wenn die räumlichen Effekte der Einspielung keine Saalakustik abbilden, sondern durch digital hergestellte Illusionsräume entstehen.

Unter dem Begriff ›Körpersprache‹ wird allgemein ein ganzes Bündel nonverbaler Verhaltensweisen zusammengefaßt, die bei der kommunikativen Interaktion und beim Gefühlsausdruck eine zentrale Rolle spielen: Mimik, Gesten und Gebärden ebenso wie der Klang des Gesprochenen. Hier lassen sich universale und kulturspezifische Codes unterscheiden. Die Nutzung universaler Codes gehört zum Alltagswissen, während die Auflösung kulturspezifischer Gesten und Gebärden eine besondere Erforschung ästhetischer Konventionen erfordert. Zur Beschäftigung mit älterer Musik gehört historisches Wissen über die zeitgenössischen kulturellen Diskurse, um Körperbewegungen, Blickverhalten, Mimik und Berührungsverhalten (Haptik) einschätzen und analysieren zu können. Ihre Interpretation kann nur über eine Auseinandersetzung mit der historischen Zeit und deren stilistischen Besonderheiten erfolgen. In die Aufführungen fließen indessen (auch unbeabsichtigt) intertextuelle Erfahrungen und Kenntnisse ähnlichen Stils mit ein. Im Verlauf der Aufführung können sowohl spontane als auch bewußt einstudierte Gesten und Gebärden beobachtet werden.²⁶ Gesten und Gebärden sollen die gefühlte emotionale Qualität des

Sounds unterstützen. Musizierende agieren hier innerhalb eines begrenzten Spektrums auf der Basis bestimmter Wahlmöglichkeiten, die definiert sind durch die Vorgaben in der Partitur, Aufführungskonventionen und den Stand der eigenen Auseinandersetzung mit der Zeit und dem Repertoire. Beim Musizieren stekken allerdings die durch die instrumentalistischen Erfordernisse des Spiels gezogenen Grenzen den Spielraum gestischer Möglichkeiten ab. Verschriftlichte Gesten in der Partitur finden sich in Form ikonischer Zeichen, wie manche melodische Manieren, als instrumentalspezifische Figurationen (deren Eigenart sich bei der Übertragung auf andere Instrumente zeigt, wie in den diversen Variationen von Paganinis Violin-Capricci für Klavier) oder als Ausdrucksgesten. Im Moment der Aufführung werden sie durch spezifische körperliche Aktionen wie etwa Finger- und Bogenruck, Tempo, Schattierungen in expressives Handeln umgewandelt individualisiert. Probleme, musikalische Gesten und Gebärden in die Analysen einzubeziehen, entstehen dadurch, daß sie selten klar erkennbar in der Partitur auftauchen. Doch auch in der Aufführung lassen sie sich nicht eindeutig als vorgeschriebene oder spontan ausgeführte Zeichen kategorisieren, weil die Variantenbreite ihrer individuellen Ausführung unbegrenzt ist. Performative Gesten hat man bereits im 18. Jahrhundert eingehend diskutiert, während die Frage nach den verschriftlichten Körperspuren verstärkt in literaturwissenschaftlichen Diskursen und noch recht zaghaft in neueren musikwissenschaftlichen Ansätzen der letzten Jahrzehnte untersucht wird. Hier kann die Semiotik einen Weg bieten, um alle Aspekte auf einer einheitlichen Ebene zu diskutieren.

Zeichen

In den letzten Jahren sind die semiotischen Schriften von Charles S. Peirce wieder mehr ins Blickfeld von Kulturalanalysen gerückt.²⁷ Diese neue Peirce-Renaissance hängt damit zusammen, daß der Einsatz von Zeichentheo-

rie mit einem deutlich gewandelten Erkenntnisinteresse einhergeht: weg von der Konzentration auf das schriftlich fixierte Werk, hin zum erklingenden performativen Ereignis. Obwohl die räumliche Disposition von Orchester und Publikum bei Aufführungen des klassisch-romantischen Repertoires im Prinzip gleichgeblieben ist, geht es nicht mehr vorrangig um die ästhetische Distanz, die für das Erkennen von Formen notwendig ist²⁸, sondern um die Ausbreitung von Sound und den subjektiven Anteil der Ausführenden wie der Zuhörer und -hörerinnen an der Konstituierung des Werks. In der Strukturalismus-Begeisterung der 70er und 80er Jahre bot die Zeichentheorie vor allem eine Chance, die musikalische Analyse vom klebrigen Ballast einer unkontrollierbaren Hermeneutik zu befreien und den Musikdiskurs stärker an die Kognitionswissenschaften anzubinden. Die Zeichentheorie²⁹ verfügt über eine abstrahierende Metasprache aus logisch-algebraischen Symbolen, mit der wortsprachliche Bedeutungen, die unvermeidlich und stillschweigend durch den kulturellen Kontext bereits mitgeliefert werden, ersetzt werden können. Zudem soll damit ein Einfühlen in die Autorenposition verhindert werden. Analog zur linguistischen Sprachanalyse wird eine auf den musikalischen Text bezogene Semiotik zunächst vor allem dazu genutzt, sich auf die formalen Operationen zu konzentrieren. Daher gilt es, musikalisch relevante Einheiten im Stück zu klassifizieren und zu systematisieren, um Strukturen erkennen, paradigmatische und syntagmatische Verläufe bestimmen und komparative Verknüpfungen mit außermusikalischen Phänomenen beziehungsweise anderen Künsten vornehmen zu können.³⁰ Den Fokus bildet die Suche nach einer allgemeinen, objektiven ›musikalischen Grammatik‹, deren Repräsentationen von gebildeten Hörern auch erkannt werden sollen. Auf dieser Vorstellung fußen auch noch die *Generative Theory of Tonal Music* von Lerdahl / Jackendoff und die differenzierteren narrativen Analysen von Eero Tarasti. Inzwischen hat sich das Interesse von diesem als einseitig empfundenen scientifischen Ansatz

der Produktions- und Rezeptionsästhetik auf eine einheitliche Sinneserfahrung von Musik verlagert. Fragen nach der Rolle des Performativen, nach emotionalem Erleben, der Wirkung, Aneignung, Verarbeitung von Musik sowie der Funktion des Gedächtnisses dabei stehen inzwischen im Vordergrund. Parallel dazu läßt sich eine pragmatische Wende in der hermeneutischen Diskussion erkennen, wenn die Entstehung von Bedeutung mit der performativen Erfahrung verknüpft wird.

Heute, wo die Rückgewinnung von Körperlichkeit und Präsenz eine so zentrale Rolle in den ästhetischen Diskursen spielt, überzeugt Peirces pragmatischer Zugriff vor allem dadurch, daß stets ein Bezug zum Konkreten gewahrt wird. Seine Zeichentheorie scheint deshalb besonders gut für Musik geeignet zu sein, weil ihr Grundkonzept auf einem transitorischen Ansatz beruht. Peirce geht von einer fließenden, gleichsam vorbereuften Erfahrung als erstem Eindruck aus, die der Erfahrung mit der immateriellen Flüchtigkeit von Musik ähnlich ist. Die Verflüchtigung des erklärenden Augenblicks bereitet jeder musikalischen Theorie Probleme.³¹ Nach Lidov vertritt Cumming sogar die These, Peirces Theorie sei von Musik geprägt.³² In dem Moment, wo man sich dieses ersten unmittelbaren Eindrucks bewußt wird, nämlich in einem zweiten Augenblick, ist der erste bereits Geschichte. Das Bewußtsein eines Eindrucks oder einer diffusen Empfindung wird indessen erst dann zu einer Erkenntnis, wenn in einem weiteren Schritt darüber nachgedacht wird, in welcher Beziehung der erste Gedanke zu dem unmittelbaren sinnlichen Eindruck steht. Ein gehörter Klang läßt nichts zurück als eine leere Stelle. In dem Moment, wo man ihn bewußt registriert, ist er auch schon verklungen. Aus der Erinnerung wird dann versucht, das sinnlich Erfahrene zu formulieren. Umberto Eco liefert für den prozessualen Erkenntnischarakter von Peirces Theorie ein anschauliches Beispiel. Ein undeutliches Etwas im Dunkeln wird registriert. Man reagiert mit erhöhter Aufmerksamkeit, schaut genauer und wendet darauf die aus früherer Erfahrung resultierende

kulturelle Einheit ›Katze‹ an. Der primäre Eindruck kann dann sprachlich interpretiert werden: ›Ich habe eine Katze gesehen.«³³ Diese drei ›Kategorien‹ (Peirce) des Erkenntnisprozesses, nämlich die sinnliche Erfahrung, ihre analytische Abstraktion und die formale Bestimmung, korrelieren mit den drei Stufen des Prozesses der Zeichenbildung: dem Zeichen an sich, seiner Beziehung zum Objekt und der Interpretation dieser Beziehung. Peirces ›Objekt‹ garantiert den Bezug zur Wirklichkeit.

Peirces Zeichen verfügen über den Vorteil, daß sie intermedial offen sind und daher komparatistische Ansätze unterstützen. Sie gelten für Sprache ebenso wie für ›Gesten, Spuren im Schnee oder neurophysiologische und physikalische Signale«³⁴ und eben auch für Klänge. Klänge sind konkret erfahrbare akustische Ereignisse, die einmal für sich stehen und darüber hinaus im Kontext einer Rede oder Musik Bedeutung gewinnen können. Dieser Aspekt ist in der triadischen Zeichenstruktur von Peirce angelegt. Dabei fällt die Beziehung zwischen Zeichen und Objekt unterschiedlich aus. Wenn zwischen Zeichen und Objekt eine qualitative Entsprechung besteht (Ähnlichkeit, Analogie), so gilt es in Peirces Theorie als Ikon.³⁵ Dazu gehören sowohl onomatopoetische Nachahmungen (musikalische Gewitter oder Vogelzwitschern) als auch viele Madrigalisten. Besteht eine aktuelle oder ›als-ob‹ repräsentierte Beziehung, so ist das Zeichen ein Index (wie bei der musikalischen ›Seufzer-Figur‹), während die Objekt-Beziehung beim Symbol erst durch Konvention zustande kommt, wie in Notationssystemen. Die triadische Struktur von Peirces Zeichendefinition scheint auch deswegen ideal für artifizielle Musik zu sein, weil sie einmal von einer Identität als Resultat von Verknüpfung ausgeht und zweitens einen zeitlich unumkehrbaren Ablauf von »mindestens zwei Erfahrungsereignissen« vorsieht. Das erste betrifft die Relation zwischen der symbolischen Notenschrift der Partitur und der erklingenden Musik. Der zweite Aspekt betrifft den Entwurf eines musikalischen Werkes, dessen klingende Realisierung in die Zu-

kunft projiziert ist. Musik wird erst im Erklängen realisiert. Jede weitere Aufführung bedeutet eine neue Überführung der Symbolschrift in unsere Wirklichkeit, die die vorige mit einbezieht. In der Offenheit von Peirces Zeichenkonzept kann der erste triadische Schritt wiederum zum Ausgangspunkt eines neuen sinnlichen Erfahrens, also eines neues Zeichens werden und so einen Prozeß ständiger Weiterproduktion auslösen. Metaphorisch läßt sich dieser Vorgang auf die Aufführungstradition von artifizieller Musik übertragen.

Im Fall von Klang muß allerdings aufgrund der materiellen Eigenschaften von erklingender Musik (Schallwellen) mit einem symbolischen Objekt operiert werden. Cumming setzt hier ein »object of perception« (70) als semiotisches Objekt ein, das an das Medium des produzierten Tons gebunden ist, und differenziert damit die Anwendung der Zeichen noch einmal. Die Analogien zwischen einem musikalischen Zeichen und dem gehörten Objekt entstehen ja nicht direkt, sondern sie beziehen sich auf den Interpretanten. So kann eine Violine ›singen‹, sofern sie bestimmte Qualitäten der menschlichen Stimme (Vibrato, Modulation) imitiert oder exemplifiziert. Gleichwohl wird dieses ›Singen‹ in der Regel nur erkennen, wer zu einer Gruppe von ›Klassik-Rezipienten‹ gehört, die sich bereits einig darüber ist, daß Violinen überhaupt singen können. Diese Gruppe verständigt sich schon in einer bestimmten Metaphorik (daß Instrumente zu singen vermögen, stellt niemand in Frage) und pflegt damit einen spezifischen Diskurs, der durch gemeinsame Musikpräferenzen, aber auch durch die hartnäckige Konstanz bestimmter Auffassungen oder Bilder festgeschrieben ist. Zur Werteskala des Urteils über das Gelingen von Instrumentalmusikaufführungen gehört seit dem 18. Jahrhundert die Vorstellung eines instrumentalen Singens. Im Unterschied zum Realitätsgrad von Peirces Objekten läßt sich das Fehlen oder Vorhandensein gesanglicher Qualitäten eines Violinspiels allerdings kaum meßbar nachweisen. Es entspricht eher einer Suggestion als einer objektivierbaren sinnlichen Erfahrung. Mit

dem Üben wird diese Präferenz des ›natürlichen Singens‹ als kulturell determiniertes Zeichen im Handlungswissen gespeichert. Das alles gehört zu einem Erfahrungsschatz, der in Form von Intuition wieder an die Oberfläche tritt. Dieser Pool ist teilweise individuell und teilweise kollektiv, weil darin Erfahrungen gesammelt sind, die man nicht allein mit Musik macht. Dazu kommt die bewußte oder unbewußte Auseinandersetzung mit Vorbildern, die zeichentheoretisch wiederum neue sinnliche Erfahrungen und damit Ausgangspunkt für einen weiteren triadischen Prozeß sind. »Wenn Sie so singen wie Ihr Vorbild, singen Sie nicht mit Ihrer eigenen Muskulatur.«³⁶ Dieser paradoxe Satz von Thomas Quasthoff zeigt anschaulich, wie komplex die Interpretationsvorgänge gestaltet sind. Auf dieser Basis läßt sich schließlich ein neuer Ansatz für eine Interpretationstheorie gewinnen.

Peirces Zeichentheorie ist nicht auf Kunst, sondern auf die Erkenntnis von Wirklichkeit gerichtet. Im Gegensatz zu Chomsky, der Sprachstrukturen zu überschaubaren Diagrammen abstrahiert, entfaltet Peirce ein sehr differenziertes und nicht immer leicht verständliches Zeichen- und Bezugssystem. Die musikwissenschaftliche Erwartung an die Pragmatik seiner Theorie ist meist zu hoch, die Frustrationsschwelle dagegen zu niedrig angesetzt. Wenn man tatsächlich von Peirces Theorie profitieren möchte, so ist das ohne Anstrengung nicht zu haben. Die Auseinandersetzung damit schärft aber die Sensibilität nicht nur für die performativen Qualitäten, sondern für das komplexe System aus Notenzeichen und akustischem Ereignis, Selbstkonstitution und Erfahrung, kulturellen Codierungen und persönlichen Entscheidungen, die den kommunikativen Austausch durch, mit und über Musik bereichern.

Nachruf

Vieles, was bei Cumming in unglaublicher Fülle bloß angerissen und als frische Idee projiziert ist, würde man gern an die Autorin

zurückverweisen, damit sie ihre Entdeckungen weiter erforscht, sortiert, zusammenfaßt und verschriftlicht, so daß man die Ergebnisse bequem rezipieren kann. Doch Naomi Cumming ist am 6. Januar 1999 in Brisbane, Australien, gestorben.³⁷ *The Sonic Self* wurde posthum im Jahr 2000 von der »Naomi Helen Cumming Foundation« herausgegeben. Die Autorin studierte Violine und Musiktheorie an den Universitäten von Tasmania und Melbourne, wo sie auch promovierte. Verschiedene Stipendien und Forschungsförderungen nutzte sie für umfangreiche Studien zu den Schwerpunkten Musiktheorie und -ästhetik, Musikpsychologie sowie Semiotik und Musikpädagogik. Ihre letzte Stelle als Senior Lecturer in Music an der Universität von Queensland konnte sie nicht mehr antreten. Aus der beeindruckenden Liste von Publikationen möchte ich den Beitrag »The Subjectivities of ›Erbarme dich‹« (*Music Analysis* 16, 1997, S. 5–44) herausheben, der als bester Artikel des Jahres von der Internationalen Gesellschaft für Musiktheorie ausgezeichnet wurde. Bevor ich nun in Versuchung gerate, anhand ihrer im Buch und im Internet veröffentlichten Portraits mich in Mutmaßungen über eine fragile junge Frau zu versteigen, stoppt mich die Autorin selber mit ihren überaus klugen und kritischen Bemerkungen zur Gender-Analyse von Rezensionen männlicher und weiblicher Performer. Zwei wesentliche Aspekte pickt sie heraus, nämlich einmal die Projektion des musikalischen Charakters auf die Performer (und umgekehrt!), und zweitens die Beobachtung, daß von weiblichen Performern selbstverständlich emotionale Qualitäten erwartet werden.³⁸ Vor allem zeigt ihr Buch ein fundiertes, spartenübergreifendes Wissen sowie die Fähigkeit, ungewöhnliche Verknüpfungen vorzunehmen und damit neue Perspektiven zu entwerfen. Alles, was an den Themen ihres Buches so brennend interessiert, bleibt nun uns selber als Aufgabe überlassen. Also: an die Arbeit!

Janina Klassen

Anmerkungen

- 1 An dieser Stelle möchte ich Anne-Kathrin Rist und Volker Jäger für intensive Diskussionen und beharrliches Nachfragen ebenso herzlich danken wie Oliver Schwab-Felisch.
- 2 Neuere sprachtheoretische Ansätze finden sich bei Krämer / König 2002; Fischer-Lichte 2004.
- 3 Lakoff / Johnson 2003, 44f.
- 4 la Motte 1982, 182ff., besonders 232; Vgl. hierzu Brandstätter 1990, 110ff.
- 5 Auf diese Hemmschwellen eingehend baut Christiane Tewinkel ihre Essays zum Klassik-Hörer-Verhalten, die am Ende dann doch einer subtilen Erziehung zur strukturellen Hörer-Haltung recht nahe kommen (Tewinkel 2004).
- 6 Doku-Fernseh-Serien wie »Schwarzwaldhaus 1902« oder »Windstärke 8 – Das Auswandererschiff 1855« demonstrieren anschaulich das Mißlingen des Versuchs, sich in die historische Zeit einzufühlen.
- 7 Vgl. die Zusammenfassung des Problems bei Sainio 1998, besonders 484–487.
- 8 Cumming weist die generalisierenden Regelsysteme allgemein der Musiktheorie, die Diskussion über den Sinn (meaning) von Musik der Ästhetik zu und beruft sich dabei auf Riemann (168f.). Diese Trennung dürfte in so zugespitzter Form nicht bestehen. Ich benutze hier »Sinn« in bezug auf selbstreferentielle Strukturen von Musik.
- 9 Lerdahl / Jackendoff 1983; Raffman 1993; Meyer 1956; Narmour 1990.
- 10 Vgl. die unterschiedlichen Sichtweisen von Apel 1967 und Pape 2004.
- 11 Trabant 1986, 206.
- 12 Das war der Ausgangspunkt der von Sybille Krämer initiierten Ringvorlesung »Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?«.
- 13 In der von Frank Gertich konzipierten *soirée électronique* in Berlin, wo Amachers Stück am 2. September 2004 zu hören war, wurde per Ansage vorher versichert, es ginge nichts kaputt.
- 14 So der Titel von Goebel 1998.
- 15 Dahlhaus 1977, 13.
- 16 Fischer-Lichte 2004, 171ff. Die von Cumming angestrebte Aufhebung der body-mind-Opposition ist in diesem Ausdruck zusammengefaßt.
- 17 Bach 1753/62, 122.
- 18 Fischer-Lichte, 2004, 138.
- 19 Ebd., 133. – Siehe auch C[arola] S[urkamp], Art. »Possible-worlds theory (PWT)«, in: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 2001, 517f.
- 20 Richard Schechner bespricht am Beispiel von Laurence Olivier als Othello die notwendige »monitoring capacity des Schauspielers (35).
- 21 Bach 1753/62, 122.
- 22 Das aus der persuasiven Rhetorik stammende Konzept beseelter Rede überträgt Mattheson auf die »Klang-Rede«. Vgl. Mattheson 1737, 60ff.
- 23 Friedrich Schiller, »Laura am Klavier«, zit. nach Lütteken 1998, 543f.; Johann Wolfgang Goethe, »Aussöhnung«, in: Ders., *Werke* Bd. 1, Frankfurt am Main o.J., 209.
- 24 »Warum hört sich Kunstgesang so eigenartig an?« fragt Christiane Tewinkel am Beispiel der Oper. (Tewinkel 2004, 148).
- 25 Auf dieser Basis funktioniert mimetisches Lernen. Vgl. zur »feedback-Schleife« Fischer-Lichte 2004, 59. Den neurophysiologischen Vorgang hat Eckart Altenmüller anschaulich dargestellt: Eckart Altenmüller, 2005, 331f.; zur Funktion von Spiegelneuronen vgl. Roth 2003, 450.
- 26 Einen Sonderfall bildet die aus der Theorie des Epischen Theaters stammende »Gestik«-Definition von Bertolt Brecht, auf die nicht näher eingegangen wird.
- 27 Charles S. Peirce hat keine geschlossene Theorie hinterlassen, sondern etwa 800 Publikationen in 24 Fächern; dazu kommen 12.000 Lexikonartikel. In seinem Nachlaß fanden sich noch einmal ca. 100.000 Seiten. Seine Zeichentheorie ist keine spezifisch linguistische, sondern eine philosophisch fundierte, die alle Bereiche des Lebens betrifft. Daher existieren eine Vielzahl von Zeichendefinitionen aus unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Perspektiven. Auf deutsch ist eine Auswahl von Schriften zwischen 1865 und 1914 erschienen (Peirce 2000). Es empfiehlt sich, auch die Einführungen von Helmut Pape (2004) und Winfried Nöth (2000) hinzuzuziehen.
- 28 Vgl. Dahlhaus 1978, 281.

- 29 Vgl. Naomi Cumming, Art. »Semiotics (Semiology)«, in: *The New Grove Dictionary*, Ausg. 2001. Der entsprechende Art. »Zeichen« von Christian Kaden, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Ausgabe, Sachteil, geht von einem umfassenden, allgemeinen Zeichenbegriff aus und bietet eine kulturhistorische Perspektive.
- 30 Daß dieses Ergebnis oft auch mit traditioneller motivisch-thematischer Analyse erreicht werden kann, vermerkt Nicholas Cook nüchtern am Beispiel von Jean-Jacques Nattiez. Zit. nach Cook 1994, 151f.
- 31 Dader Augenblick unwiderruflich verloren ist, hat, nach Johann Beer, der Komponist sozusagen nur eine Chance, und die muß gelingen. Beer 1719, 42.
- 32 Cumming 2000, XVII.
- 33 Umberto Eco 2002, 84.
- 34 Pape 2004, 117.
- 35 Zu Recht unterstreicht Mieke Bal, daß mit »icon« nicht ausschließlich Bilder gemeint seien. Bal 2002, 20ff.
- 36 Thomas Quasthoff, »Ich sage schon immer, was ich denke«, in: *Berliner Philharmoniker. Das Magazin*, hg. von der Berliner Philharmonie GmbH (Mai, Juni 2004), 13.
- 37 Siehe <http://www.nhcf.org.au/naomibibliography.html> vom 17. August 2004.
- 38 Cumming 2000, 23f.; am Beispiel aus Rezensionen der Fachzeitschriften *Strads* und *Strings*.

Literatur

- Altenmüller, Eckart, (2005), »Was hört das Auge, was sieht das Ohr?«, in: *Hören und Sehen – Musik audiovisuell*, Mainz: Schott, 326–333.
- Apel, Karl-Otto (1967), *Der Denkweg von Charles S. Peirce. Eine Einführung in den amerikanischen Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/62), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Neudruck Leipzig und Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1986.
- Bal, Mieke (2002), *Kulturanalyse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Barthes, Roland (1991), »Die Rauheit der Stimme«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, Leipzig: Reclam, 299–309.
- Beer, Johann (1719), *Musicalische Discourse durch die Prinzipia der Philosophie deducirt*, Nürnberg.
- Brandstätter, Ursula (1990), *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart: Metzler.
- Cook, Nicholas (1987), *A Guide to Musical Analysis*, London: Dent.
- Dahlhaus, Carl (1977), *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Gerig.
- (1987), »Über den Zerfall des Werkbegriffs«, in: Ders., *Schönberg und andere*, Mainz: Schott, 279–290.
- Eco, Umberto (2002), *Einführung in die Semiotik*, München: Fink.
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille / Ekkehard König (Hg.) (2002), *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lakoff, George / Marc Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, dt. als: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg: Carl-Auer Systeme Verlag 2004.
- La Motte-Haber, Helga de (1982), »Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung«, in: *Systematische Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber, 171–244.

- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Lütteken, Laurenz (1998), *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen: Niemeyer.
- Mattheson, Johann (1737), *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg, Reprint Hildesheim: Olms 1976.
- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Narmour, Eugene (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication-Realization Model*, Chicago: University of Chicago Press.
- Nöth, Winfried (2000), *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Pape, Helmut (2004), *Charles S. Peirce zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Raffman, Diana (1993), *Language, Music and Mind*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Peirce, Charles S. (2000), *Semiotische Schriften*, hg. und übers. von Christian J.W. Kloesel und Helmut Pape, 3 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Roth, Gerhard (2003), *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sanio, Sabine (1998), »Jenseits der Geschichte? Das Verhältnis der Geschichtswissenschaften zur Gegenwartskunst«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment*, Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag, hg. von Reinhard Kopiez u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann, 483–94.
- Tewinkel, Christiane (2004), *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile? Eine musikalische Betriebsanleitung*, Köln: DuMont
- Trabant, Jürgen (1986), *Apeliotes oder Der Sinn der Sprache*, München: Fink.

David Temperley, *The Cognition of Basic Musical Structures*,
Cambridge, Mass.: The MIT Press 2001

Die vorliegende Rezension beansprucht nicht, einen vollständigen Überblick über das genannte Buch zu geben. Stattdessen verfolgt sie das Ziel, in Form von sechs Kurzsays Fragestellungen quer zur bestehenden Kapitelstruktur schlaglichtartig zu beleuchten. Der systematische Ansatz legt dabei die Berücksichtigung weiterer Arbeiten nahe: Es werden Aufsätze zur Sprache kommen, die David Temperley seit dem Erscheinen seines Buches in diversen Zeitschriften publiziert hat. Neben dem Facettenreichtum der musiktheoretischen Forschung Temperleys soll dadurch insbesondere der Weg zu seiner nächsten, für das Jahr 2006 geplanten selbständigen Veröffentlichung »Music and Probability« deutlich werden – ein Weg, der durch einen Paradigmenwechsel vom sogenannten Präferenzregelansatz der Linguistik hin zur Wahrscheinlichkeitstheorie (in Form bayesianischer Modelle) gekennzeichnet ist. Um sowohl die Abhängigkeit von als auch den Kontrast zu anderen Ansätzen aufzuzeigen, sollen neben Temperleys eigenen Arbeiten weitere prominente Theorien in den Blick genommen werden.

Vorab ein kurzer Überblick über die Organisation und den Inhalt des Buches: Temperley gliedert seine Arbeit in zwei Teile. Der erste Teil stellt – nach einer Diskussion über den Status und die Ziele der Musiktheorie – den Präferenzregelansatz vor und wendet ihn auf sechs Bereiche der sogenannten musikalischen Basisstruktur an: Metrik, melodische und kontrapunktische Struktur, Tonhöhenbezeichnung und Repräsentation von Tonhöhenklassen, harmonische Struktur (Grundtonidentifizierung) und Tonartenstruktur (Tonartidentifizierung). Die Ausgangsfrage des ersten Teils lautet dabei – allgemein formuliert – wie folgt: Wie erschließen sich Hörer die einzelnen Komponenten der musika-

lischen Basisstruktur aus den Informationen, die die musikalische Oberfläche anbietet? Im zweiten Teil, der mit »Extensions and Implications« überschrieben ist, werden Möglichkeiten diskutiert, wie der Präferenzregelansatz um die Aspekte der Revision, Ambiguität und Expektanz erweitert und auf Rockmusik und afrikanische Musik angewendet werden kann. Im Anschluß daran demonstriert Temperley das Potential des Präferenzregelansatzes für die Lösung von Problemen im Bereich musikalischer Komposition und Performance. Daneben wendet er sich auch Fragen musikalischer Stilistik und Bedeutung zu.

Das Repertoire, das Temperley schwerpunktmäßig untersucht, entstammt dem 18. und 19. Jahrhundert. Die Musik aus diesem Zeitraum – Temperley nennt sie »common-practice music« oder »tonal music« – zeichnet sich dadurch aus, daß sie dem enkulturierten Hörer, um dessen Wahrnehmungsvorgänge es hier geht, am geläufigsten ist.

Der Adressatenkreis, den Temperleys Buch ansprechen soll, ist relativ groß: Er umfaßt Musiker und Musiktheoretiker ebenso wie (Musik-)Psychologen, Musikinformatiker und KI-Forscher. Die verhältnismäßig einfache Sprache erleichtert die Lektüre ebenso wie die Tatsache, daß Temperley darum bemüht ist, kapitelübergreifende Zusammenhänge herzustellen.

1. Status, Ziele und Methoden der Musiktheorie

»We take the goal of a theory of music to be a formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom.«¹ Mit dieser Positionierung der Musiktheorie im Bereich einer interdisziplinär aus-

gerichteten Kognitionswissenschaft eröffneten Fred Lerdahl und Ray Jackendoff im Jahr 1983 ihre sowohl in musiktheoretischer wie auch -psychologischer Hinsicht einflußreiche *Generative Theorie der tonalen Musik* (GTTM). Knapp 20 Jahre später knüpft David Temperley, ehemals Doktorand bei Lerdahl, an diese Theorie an. Auch Temperley sieht die Aufgabe der Musiktheorie darin, die größtenteils automatischen (d. h. nicht-bewußt ablaufenden) kognitiven Verarbeitungsprozesse eines in einem bestimmten Kulturkreis »erfahrenen Hörs« im Rekurs auf musikalische Strukturen zu beschreiben und zu erklären. Dieses deskriptive Projekt der Musiktheorie unterscheidet er von einem präskriptiven Unternehmen.² (Aufgrund der pejorativen Konnotation verwendet Temperley statt »präskriptiv« den englischen Ausdruck »suggestive«, der sich ins Deutsche kaum angemessen übersetzen läßt.)

Musiktheorie im präskriptiven Sinn zielt darauf ab, neue Arten des Musikhörens zu etablieren und gegebenenfalls das bestehende Hören zu bereichern. Diese Aussage impliziert, daß die von einer präskriptiven Musiktheorie beschriebenen Strukturen prinzipiell wahrnehmbar sein müssen, auch wenn es die Anleitung des Musiktheoretikers erfordert, daß sie tatsächlich wahrgenommen werden.³ Allerdings muß ausgeschlossen sein, daß die musikalischen Vorgänge und Strukturen, auf die sich die präskriptive Musiktheorie bezieht, von einem enkulturierten Normalhörer (s.u.) gegenwärtig wahrgenommen werden, auch wenn dies unbewußt geschehen sollte. Ansonsten würde sich der präskriptive Ansatz von einem deskriptiven nicht mehr unterscheiden.

Als ein prominenter Vertreter einer präskriptiven Musiktheorie ist Nicholas Cook zu nennen, der in einer empirischen Arbeit zur Wirkung tonaler Geschlossenheit die Auffassung vertritt, daß Musiktheorie, begreift man sie aus historischer Perspektive, von jeher dazu bestimmt war, didaktische Hilfestellung im Hinblick auf das Komponieren von Musik zu leisten (Musiktheorie als Kompositionslehre).⁴ Musiktheorie ist diesem Verständnis nach

eine pädagogisch motivierte Handwerkslehre und fällt demnach in den Bereich der »Poiesis«, die im Sinne der antiken, genauer: aristotelischen Klassifizierung Praxis und eben nicht Theorie ist.⁵ Heutige Musiktheorien (wie die Theorie Schenkers oder die GTTM) haben Cook (1987) zufolge die Aufgabe, die konzeptuellen Vorbedingungen bzw. die Prinzipien, die den Schaffensprozeß von Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts bestimmt haben, explizit zu machen. Bestenfalls – so Cook – sei Musiktheorie dazu in der Lage, das Hören zu bereichern. Cooks Auffassung steht dabei im Kontext einer Immunisierungsstrategie, die darauf abzielt, musiktheoretische Aussagen vor der Falsifizierung durch empirisch gewonnene Erkenntnisse zu bewahren.

In späteren Arbeiten stellt Cook die Bedeutung der Musiktheorie für die Wahrnehmung stärker heraus: » [...] the purpose of analysis is not to reflect how people listen to music, but to explain how they ought to. Such was Schenker's position.«⁶ An anderer Stelle verschärft Cook seine These: »The aim of music theory, then, is to go beyond perception. [...] from the music-theoretical point of view, an analysis can value only to the extent that it deviates from perception.«⁷ In *Music, Imagination, and Culture* (1990) vertritt Cook die Auffassung, daß Musiktheorie eine Art metaphorisches oder imaginatives Hören ermöglicht.⁸ Hören im Sinne des theoriegeleiteten »musicological listening« ist dabei eine Sache der Intention: »The whole question of deciding »what one hears« is problematical. After all, I can »hear« the most preposterous relationships if I choose to; it is a question of *deciding* [kursiv: M.N.] what I want to hear.«⁹ Diese Aussage impliziert, daß der Hörer zwischen verschiedenen Auffassungen der Musik willentlich hin und her wechseln kann und dadurch in der Lage ist, die natürlichen Beschränkungen der Wahrnehmung hinter sich zu lassen.

David Temperley wirft Cook vor, nicht exakt zwischen den beiden oben genannten Theorietyphen zu unterscheiden. Er zitiert eine Äußerung Cooks, die sich problemlos als

Darlegung des deskriptiven Programms lesen läßt: »What we want an analysis for is to explain the powerful sense of cohesiveness and direction that pervades the discontinuities of the musical surface; and this is precisely what Schenker's sketch does. In the same way, we do not need Schenkerian analysis to tell us that there is a break at m. 16¹⁰; we need it in order to understand why this break seems so curiously evanescent, with the musical motion continuing after it as if nothing had happened [kursiv; M.N.]«¹¹ Diese Aussage legt den Schluß nahe, es gehe in der Analyse darum, einen phänomenal gegebenen, allgemeinen Höreindruck im Rekurs auf Strukturen des Notentextes zu erklären. So erklärt¹² Cook den unspezifischen Eindruck des Zusammenhangs und der Zielgerichtetheit, den besagte Passage trotz der Diskontinuitäten an der musikalischen Oberfläche aufweist, indem er auf die Divergenz zwischen Oberflächenmuster und zugrunde liegender Struktur – auf das spezifische Verhältnis zwischen Vorder- und Hintergrund – verweist. Ein derartiger Eindruck ist allerdings das Resultat multipler Informationsverarbeitungsprozesse und damit auch das Ergebnis des tatsächlichen Hörens. Obwohl dieser Eindruck und noch mehr dessen Ursachen schwer verbalisierbar sind, kann ein Hörer auf Nachfrage hin Aussagen über sein Hören präzisieren. Die Aufgabe der deskriptiven Musiktheorie bzw. -analyse bestünde Temperley zufolge darin, die Faktoren zu benennen, die für den genannten Eindruck kausal verantwortlich sind.¹³

Hören bzw. Hörbarkeit als Kriterium zur Unterscheidung der beiden Theorietypen ist dem Einwand ausgesetzt, daß – um mit Carl Dahlhaus zu sprechen – »auch abstruse Konstruktionen auditiv lernbar«¹⁴ sind. Doch selbst wenn Hörer nach einer längeren theoretischen Ausbildung in der Lage sein sollten, etwa bestimmte Konzepte der »pitch class set theory« (z. B. »z-related sets«) in einem Musikstück zu identifizieren, wäre es Temperley zufolge dennoch nicht angemessen, diese Theorie als deskriptiv zu bezeichnen. Deskriptive Musiktheorie befaßt sich mit (bevorzugt un-

bewußten) musikbezogenen Verarbeitungsvorgängen von Hörern, die eben keine musiktheoretische Ausbildung absolviert haben. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß die Grenzen zwischen den beiden Theorietypen nicht trennscharf zu ziehen sind; vielmehr ist von graduellen Übergängen auszugehen. Insbesondere muß man sich vergegenwärtigen, daß auch basale musikbezogene Verarbeitungsprozesse durch eine Art »implizite Theorie« gesteuert werden. Es stellt sich also die Frage, worin die Differenzen zwischen dieser »impliziten Theorie« und der oben beschriebenen »internalisierten Theorie« bestehen. Der alternative Versuch, präskriptive von deskriptiver Musiktheorie mit dem Verweis auf die spezifischen Untersuchungsgegenstände zu unterscheiden – erstere befaße sich mit komplexen musikalischen Sachverhalten, während sich zweite auf Basisstrukturen der Musik konzentriert –, scheitert daran, daß dadurch Temperleys Theorie, die einerseits (nach eigenem Bekunden) deskriptiv ist, und sich andererseits – im zweiten Teil seines Buches – mit komplexeren Sachverhalten befaßt, nicht berücksichtigt werden könnte. Das wäre aber einzufordern, da Temperleys metatheoretische Diskussion (ebenso wie seine Musiktheorie), so legen es die zahlreichen Referenzen auf Musiktheorien unterschiedlicher Provenienz nahe, im wesentlichen keinen normativen, sondern einen deskriptiven Anspruch erhebt: Sie versucht die Frage zu klären, worin die Ziele faktisch existierender Musiktheorien bestehen.

Als Erweiterung der von Temperley vorgeschlagenen dichotomen Klassifizierung ließe sich die Möglichkeit von Musiktheorie bzw. Musikanalyse¹⁵ als »Artikulation« der individuellen, präanalytischen Hörerfahrung eines Theoretikers anführen, wie sie Mark DeBellis (2002) diskutiert. Temperley selbst nennt noch zwei weitere, seiner Ansicht nach nachrangige Ziele, die Musiktheorie bzw. -analyse verfolgen kann: 1. Musikanalyse als Studium der objektiv gegebenen Textform von Musik, der Partitur. Musikanalyse hat diesem Verständnis nach nichts mit Wahrnehmung zu tun. Alter-

nativ dazu: 2. Musikanalyse sieht ihre Aufgabe in der Erschließung der in einem Werk enthaltenen Intention eines Komponisten, ein Anspruch, von dem Temperley glaubt, er werde in heutigen Analysen kaum mehr vertreten.

Temperley gesteht zu, daß es selten möglich ist, existierende Musiktheorien eindeutig einem bestimmten Theorietypus zuzuordnen. Vielmehr nehmen diese, wie z.B. die Theorie Heinrich Schenkers, eine Zwischenstellung ein. Allerdings, so die vehemente Forderung Temperleys, sollte Klarheit darüber bestehen, welche Anteile einer Theorie welchem Theorietypus entsprechen.

Im Zentrum der Musiktheorie Temperleys steht der (psychologisch) deskriptive Ansatz, der im folgenden genauer charakterisiert werden soll. Die Methode der deskriptiven Musiktheorie ist im wesentlichen introspektiv, d.h. der Theoretiker prüft seine eigenen Intuitionen im Hinblick auf bestimmte strukturelle Aspekte der Musik und hofft darauf, daß die dadurch gewonnenen Erkenntnisse konsensfähig sind. Bildet eine große Anzahl von Hörern/Musiktheoretikern andere Intuitionen aus, so ist eine Falsifizierung musiktheoretischer Aussagen möglich. Introspektion war als wissenschaftliche Methode in der Psychologie stets dem Verdacht ausgesetzt, nicht vorurteilsfrei, sondern vielmehr theoriegeleitet zu sein. Dabei besteht prinzipiell die Gefahr der Veränderung und Beeinflussung des Untersuchungsgegenstandes durch Wissen, Erwartung und Erkenntnisinteresse. Diesem Einwand begegnet Temperley mit dem Verweis auf die introspektive Vorgehensweise eines Linguisten, der ebenfalls seine Intuitionen überprüft, in diesem Fall die Intuitionen bezüglich der Wohlgeformtheit und der grammatikalischen Korrektheit von Sätzen, ein Verfahren, das nicht dem genannten Verdacht unterliegt.

Zudem muß auf das (scheinbare) Paradox hingewiesen werden, daß es doch um unbewußt ablaufende Verarbeitungsprozesse geht, die durch Introspektion bewußt gemacht werden sollen. Gegen diesen Einwand führt Temperley – neben dem erneuten Verweis auf die Linguistik – das Argument ins Feld, daß be-

stimmte, bewußt zugängliche mentale Zustände als Indikatoren für unbewußt ablaufende Verarbeitungsprozesse interpretiert werden können. Als Ergänzung zu einem introspektionistischen Ansatz sieht er den experimentellen Ansatz der kognitiven Musikpsychologie, die Hypothesen über unbewußte Verarbeitungsprozesse dadurch überprüft, daß sie mittels Instruktion von ihren Probanden in einem bestimmten Kontext (Stimulus) ein bestimmtes Verhalten fordert, das wiederum nicht ohne Rekurs auf (hypothetische) automatische Verarbeitungsprozesse erklärt werden kann. Temperley referiert und diskutiert im Verlauf seines Buches eine Reihe experimenteller Befunde, ohne allerdings in Erwägung zu ziehen, sich selbst auf das Feld empirischer Forschung zu begeben. Die Methode der Rekombination, die Temperley am Ende seines Buches vorstellt (S. 349–354), kann als musiktheoretisches Äquivalent zur experimentellen Methode des Psychologen aufgefaßt werden. Ebenso wie diese steht sie im Dienste der Überprüfung von Hypothesen, über deren Wahrheitsgehalt bzw. Plausibilität zwar nicht eine Stichprobe von Hörern entscheidet, sondern die Intuitionen des Musiktheoretikers.

Neben der introspektiven und der experimentellen Methode tritt in Temperleys Buch insbesondere der computergewissenschaftliche Ansatz in den Vordergrund. Die Bedeutung dieses Ansatzes für das Verständnis menschlicher Informationsverarbeitungsprozesse liegt prinzipiell darin, daß im Fall einer erfolgreichen Simulation dieser Prozesse durch Computerprogramme Rückschlüsse über die zugrunde liegenden Regeln gezogen werden können.

Die Verbindung der introspektionistischen und der komputationalen Methode gestaltet sich bei Temperley wie folgt: Die mittels Introspektion enthüllten Intuitionen des Theoretikers werden in ein Regelwerk (s. 2.) überführt, das seinerseits in einen Algorithmus transformiert wird. Im nächsten Schritt erfolgt die Analyse eines Inputs (ein musikalischer Abschnitt in Form einer »piano-roll«-Repräsentation, siehe unten) im Hinblick auf die oben genannten musikalischen Basisstrukturen. Die

Analyse wird von einem Computerprogramm auf der Grundlage des implementierten Regelwerks durchgeführt. Die Ergebnisse dieser Analyse werden in einem weiteren Schritt mit den intuitiven Einsichten des Theoretikers verglichen. Im Fall der Nichtübereinstimmung werden die getesteten Regeln modifiziert bzw. neue Regeln generiert. Gegen diese Vorgehensweise können zwei Argumente angeführt werden: Das erste Gegenargument verweist auf die Gefahr der Zirkularität, da die Einsichten des Theoretikers sowohl die Ausgangsbasis für die Formulierung von Regeln bilden wie auch die Instanz, an der die Korrektheit computergenerierter Analysen gemessen wird. Das zweite Gegenargument stützt sich auf die Tatsache, daß Temperley zur Demonstration seiner Theorie häufig sehr einfache Beispiele auswählt, da deren Analyse kaum zu Differenzen unter Musiktheoretikern führen sollte. Im Fall komplizierterer, ergo weniger konsensfähiger Beispiele (wie z. B. der Exposition des 1. Satzes von Mozarts G-Dur-Streichquartett, KV 387, die Temperley unter dem Aspekt der Gruppierungsstruktur untersucht, siehe S. 76–83) steht allerdings auch die Intuition des Theoretikers als Beurteilungsinstanz der Computeranalysen in Zweifel. Zudem stellt sich die prinzipielle Frage, weshalb den Intuitionen des Musiktheoretikers gegenüber den »Erkenntnissen« eines Computerprogramms ein privilegierter Status eingeräumt werden sollte.

Welcher Input eignet sich für Temperleys dezidiert formuliertes Ziel, die Wahrnehmung musikalischer Basisstrukturen zu beschreiben? Eine Möglichkeit besteht darin, konventionelle Notate als Input zu verwenden. Diese enthalten allerdings Angaben über Metrik (via Takt), Tonhöhenbezeichnung und die Aufteilung der Einzelstimmen innerhalb der kontrapunktischen Textur etc. und sind in diesem Sinne bereits Interpretation. Sie liefern Informationen über Aspekte der Musik, die der Hörer ja erst noch erschließen soll. Aus diesem Grund fällt Temperleys Wahl auf sogenannte »piano-roll«-Repräsentationen, die sowohl über die Tonhöhen der einzelnen Noten als auch über deren Einsatz- und Endzeitpunkt (Angabe der

onset- und offset-time in Millisekunden) informieren. Der Tonraum wird dabei als Kontinuum dargestellt, wodurch Informationen etwa über Tonraumnutzung oder Texturdichte unmittelbar aus der Graphik ablesbar sind – im Unterschied zu konventionellen Notentexten, die eine instrumentenspezifische Aufteilung der Einzelstimmen darstellen. »Piano-roll«-Repräsentationen können automatisch aus MIDI-Dateien erzeugt werden, Dateien, die ihrerseits entweder auf konventionellen Notaten oder auf der Einspielung auf einem MIDI-Instrument beruhen. Im ersten Fall werden die einzelnen Notenwerte metronomisch exakt, im zweiten Fall agogisch differenziert wiedergegeben. Ein Vorteil von Temperleys Ansatz besteht darin, daß er beiden Input-Typen mehr oder weniger erfolgreich Rechnung tragen kann. Grundsätzlich kann man allerdings die kritische Frage stellen, ob ein derartiges Repräsentationssystem für Temperleys Ziel, menschliche Informationsverarbeitungsprozesse beim Musikhören zu untersuchen, überhaupt geeignet ist. Gibt es wirklich eine Entsprechung zwischen der graphischen Repräsentation von Tönen (in den Dimensionen Tonhöhe und -dauer) und mentalen Zuständen? Als Alternative hätte Temperley auch einen akustischen Input wählen können.

Der Hörertypus, dessen Verhalten Temperley zu erklären versucht, ist, wie bereits erwähnt, mit demjenigen der GTTM, auf die sich Temperley hier beruft, identisch. Es handelt sich um einen Hörer, der in einem bestimmten musikalischen Idiom/Stil Erfahrungen gesammelt hat und auf der Basis dieser Erfahrungen in der Lage ist, typische von untypischen kompositorischen Elementen zu unterscheiden sowie Fehler in der Aufführung von Musik zu erkennen. Es ist dabei nicht erforderlich, daß ein derartiger Hörer eine musikalische oder musiktheoretische Ausbildung absolviert hat. Die Aufgabe der Musiktheorie besteht darin, die musikalischen Intuitionen dieses Hörers zu beschreiben und wenn möglich zu formalisieren und in Regeln zu fassen. »Intuition« im Sinne der GTTM meint nicht ein Wissen, über das ein Hörer verbal Aus-

kunft geben könnte, sondern im Gegenteil ein nicht-bewußtes musikbezogenes ›Wissen‹. Dieses Wissen ermöglicht dem Hörer die Organisation und Strukturierung der Informationen, die die musikalische Oberfläche anbietet. Insofern der Theoretiker die Intuitionen eines ›erfahrenen Hörers‹ mittels seiner eigenen zu erfassen versucht, stellt er sich mit diesem auf die gleiche Stufe.

Lerdahl und Jackendoff geben zu, daß es sich bei ihrer Konzeption eines ›erfahrenen Hörers‹ in mehrerlei Hinsicht um eine Idealisierung handelt, insbesondere deswegen, weil es – erstens – aufgrund der verschiedenartigen Vorerfahrungen mit Musik einen derartigen Hörer in der Realität nicht gibt und weil sie – zweitens – nur den finalen Zustand eines Informationsverarbeitungsprozesses beschreibt, der in der Realität Zeit benötigt und ständigen Revisionen unterzogen werden muß. Allerdings bestehen sie darauf, daß der heuristische Wert dieser Idealisierung anerkannt wird.

2. Der Präferenzregelansatz

Nicht nur das Konzept des ›erfahrenen Hörers‹, sondern auch Temperleys Präferenzregelansatz geht auf die GTTM zurück. Die GTTM unterscheidet drei Typen von Regeln, die dazu dienen sollen, die Wahrnehmung von Musik zu beschreiben: 1. Regeln der Wohlgeformtheit (well-formedness rules). Sie bestimmen den Bereich prinzipiell möglicher (kognitiver) Analysen. 2. Präferenzregeln (preference rules). Sie haben die Funktion, aus dem Set möglicher Analysen diejenigen auszuwählen, die die Kriterien, die durch die Regeln spezifiziert werden, am besten erfüllen. Im Idealfall sollte einer Analyse am Ende eindeutig der Vorzug gegeben werden. 3. Transformationsregeln (transformational rules). Dieser Typus spielt in der GTTM nur eine untergeordnete Rolle und kommt bei Temperley nicht mehr vor.

Bei Temperley haben die Präferenzregeln neben ihrer selektiven Funktion die Aufgabe, bestimmte Analysen von Musik zu evaluieren und ihnen einen numerischen Wert zu-

zuweisen. Die nach Maßgabe der einzelnen Präferenzregeln (innerhalb eines z.B. metrischen Systems) errechneten Punktwerte werden schließlich aufsummiert. Insofern ergeben sich quantitativ präzisierbare, graduelle Abstufungen der Eignung von Analysen innerhalb des Bezugsrahmens eines bestimmten, stilistisch vorgesehenen Präferenzregelsystems. (Temperley unterscheidet nicht, wie die GTTM, zwischen ›schwachen‹ und ›starken‹ Präferenzregeln, was insbesondere für den Fall eines Konflikts zwischen den einzelnen Präferenzregeln nützlich wäre.)

Der evaluative Aspekt von Präferenzregeln ermöglicht es Temperley, diese nicht nur zur Beschreibung von Wahrnehmungsvorgängen zu verwenden, sondern darüber hinaus auch für die Bestimmung objektiver Eigenschaften der Musik. Daß der bevorzugten Analyse eines Musikstückes unter Anwendung eines bestimmten Präferenzregelsystems ein bestimmter maximaler Punktwert zugewiesen werden kann, der geringer oder größer als der eines anderen Stückes ist, hängt eben von den Eigenschaften des Stückes selbst ab. Diese Argumentation erlaubt es Temperley, den Präferenzregelansatz für eine Theorie des musikalischen Stils zu nutzen (s. unter 4.).

3. Metrische Struktur, Ambiguität, Revision und Expektanz

Temperley eröffnet die Anwendung des Präferenzregelansatzes auf die Basisstrukturen der Musik mit einer Diskussion der metrischen Struktur. Die Ausgangsfrage lautet: Wie erschließen sich Hörer eine metrische Struktur aus den Informationen, die die musikalische Oberfläche anbietet? Die drei Präferenzregeln, auf die sich Temperley schwerpunktmäßig konzentriert, basieren auf denjenigen, die die GTTM vorgeschlagen hat. Als erste metrische Präferenzregel (MPR 1) nennt Temperley die sogenannte Ereignisregel: Präferiere eine Struktur, die betonte Schläge mit dem Einsatz möglichst vieler Ereignisse verbindet (Koinzidenz der Einsätze von Ereignissen). Dieser Re-

gel fügt er die sogenannte Längen-Regel (MPR 2) hinzu: Präferiere eine Struktur, die betonte Schläge mit dem Einsatz von Ereignissen verbindet, die von langer Dauer sind. Dabei ist nicht die tatsächliche Dauer entscheidend, denn auch im Falle eines Staccato-Vortrags würde sich die metrische Struktur nicht verändern. Ausschlaggebend ist vielmehr das Zeitintervall zwischen dem Einsatz einer Note und dem der folgenden Note, das sogenannte ›Interonset-Intervall‹ (IOI), und zwar innerhalb eines bestimmten Tonhöhenbereichs (›registerbezogenes IOI‹), d. h. innerhalb einer Linie einer Textur. (Temperley bestimmt ohne nähere Begründung einen Wert von neun Halbtönen.)¹⁶ Die dritte metrische Präferenzregel (MPR 3), die sogenannte Regularitätsregel, lautet: Präferiere auf jeder Ebene Schläge mit möglichst gleichen Abständen (Kriterium der Äquidistanz). Abweichungen sind innerhalb eines gewissen Toleranzbereiches erlaubt.

Neben den Faktoren Noteneinsätze, Notendauer und Regularität führt Temperley weitere Faktoren an, die für das Erschließen eines metrischen Musters von Bedeutung sind: Gruppierung, Harmonik, Lautstärke, Parallelismus und melodische Akzentstruktur. Dadurch zeigt sich bereits, daß eine Parameter-trennung, wie sie Temperleys Vorgehensweise suggeriert, sachlich nicht gerechtfertigt ist. Um der Komplexität von Phänomenen wie Metrik, Harmonik oder Tonalität Rechnung tragen zu können, muß das Zusammenspiel aller Faktoren berücksichtigt werden. Doch dies führt leicht zu Schwierigkeiten bei der Programmierung der Computersoftware. Aus diesem Grund muß Temperley häufig bestimmte Einflußfaktoren von der Analyse ausschließen. Schon allein aufgrund dieser Beschränkungen des computerwissenschaftlichen Ansatzes leuchtet es also kaum ein, welchen Vorteil dieser für das Verständnis menschlicher Informationsverarbeitungsprozesse haben soll.

Insbesondere im Hinblick auf Metrik stellt sich die Frage, ob Metrik mit anderen musikalischen Basisstrukturen auf die gleiche Stufe gestellt werden kann, wie Temperley es tut. Welchen ontologischen Status hat Metrik? Jus-

tin London vertritt in *Hearing in Time* (2004) die starke These, daß sich Metrik fundamental von anderen musikalischen Parametern wie Tonhöhe, Rhythmus, Timbre, Lautstärke etc. unterscheidet.¹⁷ Als Argument dafür kann die Tatsache angeführt werden, daß ein Physiker enorme Schwierigkeiten hätte, ein physikalisches Äquivalent zur Metrik zu benennen, wozu er im Falle der anderen Parameter in der Lage wäre, indem er auf bestimmte Eigenschaften akustischer Wellen rekurriert. Positiv gewendet läßt sich Londons These so formulieren, daß ein Metrum aus der Interaktion von Klangobjekt und Hörer entsteht. Der Hörer verwendet dabei zur Interpretation des musikalischen Inputs bestimmte metrische Schemata bzw. stellt bestimmte Hypothesen über ein Metrum auf, die durch den tatsächlichen musikalischen Verlauf falsifiziert werden können. London unterscheidet ferner zwei Phasen im Hinblick auf die Konstruktion eines Metrums: eine Rekognitionsphase, in der es um das Erkennen eines metrischen Musters geht (Objekteigenschaft), und eine daran anschließende Kontinuationsphase, in der ein bereits etabliertes metrisches Muster auf zukünftige Ereignisse projiziert wird, wodurch Antizipation und Erwartung möglich werden.

Durch die Verortung von Metrik im Hörer (Metrum als ein mentales Konstrukt) können darüber hinaus Phänomene wie z. B. das der ›lauten Pause‹, wie sie im Falle des Höhepunkts der Durchführung im ersten Satz der *Eroica* (Takt 280) Musikgeschichte geschrieben hat, erklärt werden. Dies gilt ebenso für das Phänomen, daß ein und dieselbe Tonfolge metrisch anders interpretiert wird, je nachdem, welcher metrische Kontext zuvor etabliert bzw. welches metrische Schema aktiviert worden ist. Der Kontextsensitivität von Metrik kann Temperleys Ansatz kaum gerecht werden. Meiner Meinung nach stellt Londons Metrik-Theorie u. a. aufgrund seiner Berücksichtigung zyklischer Modelle eine brauchbare Alternative zu Temperleys Theorie dar.

Wie bereits angedeutet, kann der Präferenzregelansatz als ein post-hoc-Ansatz charakterisiert werden. Das bedeutet, daß er den

finalen Zustand des musikbezogenen Informationsverarbeitungsprozesses beschreibt, nicht allerdings die temporale Struktur desselben. Aus diesem Grund kann er der prinzipiellen Vorläufigkeit und Revisionsbedürftigkeit jeder kognitiven Analyse von Musik nicht gerecht werden. Diese Beschränkung des Präferenzregelansatzes versucht Temperley im zweiten Teil seines Buches zu beseitigen.

Temperley unterscheidet dort zwei Arten von Ambiguität: die diachrone und die synchrone. Diachrone Ambiguität zeichnet sich dadurch aus, daß im Lichte neuer Ereignisse vorangegangene Ereignisse, die für sich genommen unzweideutig sind, reinterpretiert werden können. Ein Beispiel hierfür liefert der Beginn des dritten Satzes aus Beethovens Klaviersonate op. 14,2, den Temperley wie viele andere Notenbeispiele m. E. nur sehr unzureichend diskutiert: Temperley notiert über die ersten vier Takte des Notentextes zwei alternative metrische Interpretationen, wobei die eine ein 2er-, die andere ein 3er-Metrum vorschlägt.¹⁸ Gegen Temperleys Analyse können zwei Kritikpunkte vorgebracht werden: Erstens fehlt eine Begründung, weshalb ein Hörer die Hypothese 2er-Metrum nach fünfmaliger Bestätigung (Takt 1–2) aufgrund einer einmaligen Falsifizierung (Takt 3–4) in Frage stellen sollte. Zweitens fehlt eine Bemerkung darüber, innerhalb welcher zeitlichen Grenzen Ereignisse einer revidierten Analyse unterzogen werden können.

Im Gegensatz zur diachronen Ambiguität ist für die synchrone Ambiguität charakteristisch, daß in einem bestimmten Moment (simultan) zwei unterschiedliche, konfligierende Deutungen der Musik möglich sind. In der Sprache des Präferenzregelansatzes formuliert, zeichnet sich eine synchron ambige Stelle dadurch aus, daß die Präferenzregeln keiner der möglichen Analysen eindeutig den Vorzug geben.

Im Unterschied zum retrospektiven Modus der Revision ist Expektanz per definitionem prospektiv, d.h. zukunftsorientiert, obwohl die Genese von Erwartungen auf Vorerfahrungen beruht, die entweder aus der Kenntnis einer Menge von Stücken eines bestimm-

ten Stils resultieren (Extra-opus), oder aus der aktiven Auseinandersetzung mit den Besonderheiten eines bestimmten Stückes selbst (Intra-opus), das an bestimmten Stellen mehr oder weniger spezifische, mehr oder weniger stark ausgeprägte Erwartungen über den Fortgang der Musik erzeugt. Die Bedeutung des Präferenzregelansatzes für das Verständnis musikalischer Erwartungen liegt darin, daß mit seiner Hilfe Vorhersagen über das Expektanzverhalten von Hörern getroffen werden können. Temperleys Ansicht zufolge erwarten Hörer, daß der Fortgang eines Musikstückes, das sich bereits als Exemplar einer bestimmten stilistischen Kategorie erwiesen hat, auch in der Folge kognitive Analysen mit einer stilspezifisch hohen Punktezahl (high-scoring analysis) ermöglicht. Temperley erläutert empirische Studien zum Thema »Expektanz«, so z.B. das bekannte Experiment von Mark Schmuckler (1989); daneben findet sich auch eine knappe Äußerung zu Eugene Narmours *Implication-Realization Model* (1990), neben Leonard Meyers *Emotion and Meaning in Music* (1956) das einschlägige Referenzwerk zum Thema musikbezogener Expektanz. Doch insgesamt hätte man sich eine differenziertere Darstellung des Themas erhofft, insbesondere im Hinblick auf den Nutzen des Präferenzregelansatzes für das Verständnis der Genese und Dynamik von Erwartungen. Die mangelnde Berücksichtigung neuerer Ansätze zu den einzelnen Themenbereichen, seien sie musiktheoretischer, musikpsychologischer oder computerwissenschaftlicher Provenienz, ist eine deutliche Schwäche von Temperleys Buch.

4. Kontrapunktische Struktur, musikalischer Stil und Wahrscheinlichkeitstheorie

Metrik und melodische Phrasenstruktur, die beiden Bereiche, die Temperley zu Beginn seines Buches aus der Perspektive des Präferenzregelansatzes behandelt, entsprechen in der GTTM der sogenannten »rhythmischen Struktur«, die eine »Zeitspannensegmentierung« (»time-span segmentation«) ermöglichen

soll. Durch sie werden die Zeitintervalle festgelegt, innerhalb deren Töne in ein Konkurrenzverhältnis treten, wenn es darum geht, die nächsthöhere hierarchische Ebene zu erreichen. Ein wesentliches Ziel der GTTM bestand darin, Schenkers Reduktionismus, dem häufig mangelnde Wissenschaftlichkeit vorgeworfen wurde¹⁹, durch ein rigides Regelsystem zu fundieren. Daran ist Temperley offensichtlich wenig interessiert. Schenker spielt in Temperleys Arbeit insgesamt eine marginale Rolle. Ebenso fehlen bei Temperley die für die GTTM so charakteristischen, von der Linguistik geborgten Baumdiagramme. Metrik und melodische Phrasenstruktur stehen bei Temperley also gleichberechtigt neben den anderen Basiskomponenten wie der harmonischen, kontrapunktischen oder tonalen Struktur.

Die Segmentierung des musikalischen Informationsflusses ist eine der wesentlichen kognitiven Aufgaben, die ein Hörer zu leisten hat. Dabei lassen sich zwei Arten von Segmentierung unterscheiden. Die horizontale Segmentierung, d. h. die Gliederung einer Linie innerhalb einer Textur, wird von Temperley unter dem Begriff der ›melodischen Phrasenstruktur‹²⁰ abgehandelt. Im Anschluß daran widmet er sich der vertikalen Segmentierung, deren Resultat eine kontrapunktische Struktur darstellt. Die Aufgabe des Hörers besteht dabei darin, die Töne der musikalischen Oberfläche so zu gruppieren, daß einzelne, klar unterscheidbare Linien und Stimmen innerhalb einer komplexen Textur entstehen können.²¹ Den Begriff der ›kontrapunktischen Struktur‹ faßt Temperley dabei erstaunlich weit; es geht nicht um spezielle kontrapunktische Gattungen oder Kompositionstechniken, sondern allgemeiner um die simultane Verbindung multipler melodischer Linien. Ebenso ist der Begriff ›Polyphonie‹ in der Verwendungsweise Temperleys ein Synonym zu Mehrstimmigkeit, während ›Monophonie‹ mit dem deutschen Ausdruck ›Einstimmigkeit‹ zu übersetzen ist.

Nach welchen Regeln geschieht dieser Gruppierungsvorgang? Ebenso wie bei der melodischen Gruppierung wird bei der kontrapunktischen Gruppierung obligatorisch auf

die Gestalttheorie Bezug genommen, insbesondere auf das Gesetz der Nähe, das in vielen Theorien zu diesem Thema eine prominente Rolle spielt, u. a. in dem von Temperley diskutierten computerwissenschaftlichen Ansatz von David Huron (1989, 2001). Das Gesetz der Nähe findet sich in einer Präferenzregel wieder, die mit Temperley wie folgt formuliert werden kann: Es werden bevorzugt diejenigen Töne in Stimmen integriert, die gewährleisten, daß die Intervalle innerhalb einer Stimme möglichst klein sind (Präferenz für kleine Intervalle innerhalb einer Stimme). Diese Regel beschreibt nicht nur die Wahrnehmung, sondern findet auch in der tatsächlichen Kompositionspraxis ihren Niederschlag. Insofern können mittels Präferenzregeln auch objektive Eigenschaften der Musik erfaßt werden (s. 2.). Auf diese Feststellung legt Temperley besonderen Wert, da es ihm auch darum geht, mit Hilfe des Präferenzregelansatzes einen Beitrag zum Verständnis musikalischer Stilistik zu leisten. ›Stil‹ beschreibt in einer ersten Annäherung die Gemeinsamkeiten von Musikstücken (Temperley, 2004). Dabei lassen sich ästhetische, intellektuelle (ideengeschichtliche), soziale und ökonomische Determinanten von Stil anführen. Temperley ist insbesondere an den musikinternen Determinanten des kompositorischen Schaffens interessiert. An dieser Stelle kommt der Begriff der Kommunikation ins Spiel. Daß ein kommunikativer Austausch erfolgreich ist, setzt im Falle der Musik ein wechselseitiges Verstehen zwischen Komponist, Interpret und Hörer voraus. Kommunikation läßt sich, auch wenn kreative Momente im Spiel sind, als regelgeleiteter Vorgang begreifen. ›Regel‹ ist allerdings bei Temperley (2004) nicht mehr im Sinne einer Präferenzregel zu verstehen, sondern spezifiziert die Wahrscheinlichkeit, mit der eine bestimmte Struktur, die einer kommunizierten Nachricht entspricht, vorliegt, wenn eine bestimmte musikalische Oberfläche, das Medium der Kommunikation, gegeben ist. Die Verbindung von Kommunikationstheorie und Wahrscheinlichkeitstheorie (Informationstheorie) ist an sich kein neuer Gedanke. Blickt man zurück

in die Geschichte der Musiktheorie, so stellt man fest, daß in den 50er und 60er Jahren vor allem im angelsächsischen Bereich (z. B. von Leonard Meyer²²) versucht wurde, Musik als einen Prozeß zu begreifen, der von Übergangswahrscheinlichkeiten zwischen musikalischen Ereignissen bestimmt ist. Der Informationsgehalt einer musikalisch kommunizierten Nachricht hängt dieser Vorstellung zufolge von der Wahrscheinlichkeit bestimmter Ereignisse ab. Neu ist allerdings bei Temperley die Verwendung bayesianischer Wahrscheinlichkeitsmodelle anstelle der bislang prominenten Markoff-Ketten. Der Unterschied besteht darin, daß nicht die Auftretenswahrscheinlichkeit musikalischer Ereignisse unter Voraussetzung der vorangegangenen Ereignisse bestimmt wird, sondern die Wahrscheinlichkeit einer Struktur unter Vorgabe eines Oberflächenmusters. »Struktur« bezeichnet hier also die Lesart eines Oberflächenmusters. Die Radikalität, die gemeinhin mit dem Begriff des Paradigmenwechsels verbunden ist, wird bei Temperley dadurch abgemildert, daß er versucht, aus der Perspektive des bayesianischen Ansatzes eine neue Klassifizierung von Präferenzregeln – als »structure rules« vs. »structure-to-surface rules« – einzuführen.

Im folgenden soll kurz erläutert werden, welche Implikationen Temperleys sogenannter »Communicative-pressure«-Ansatz für das Verständnis musikalischer Stilistik und kompositorischer Regeln enthält, insbesondere im Bereich der Stimmführungsregeln der klassischen Kontrapunktlehre. Temperley bezieht sich in diesem Zusammenhang auf David Huron (2001), der zur Beantwortung dieser Fragen einen maßgeblichen Beitrag geleistet hat. Die Stimmführungsregel, die das Verbot der Parallelführung vollkommener Intervalle (Quinte und Oktave) vorschreibt, ist – so Huron – nicht primär arbiträr, d. h. konventionell festgelegt, sondern vielmehr durch die (psychoakustischen) Gesetze der auditorischen Wahrnehmung motiviert. Da – erstens – vollkommene Konsonanzen dazu tendieren, als ein einzelner Ton wahrgenommen zu werden, und da – zweitens – Töne, die sich in

denselben Intervallabständen fortbewegen (komodulieren), ebenfalls zur Verschmelzung tendieren, ist die Gefahr der Fusion vergrößert, wenn, wie im Fall der Parallelität vollkommener Konsonanzen, beide Merkmale gegeben sind. Ein zweites Beispiel liefert die ebenfalls als Verbot formulierte Regel der Vermeidung kleiner Intervalle in tiefen Lagen. Huron begründet dieses Verbot mit dem Verweis auf das psychoakustische Phänomen der auditorischen Maskierung, d. h. der Überlagerung (Interferenz) von Partialtönen zweier Töne, die sich in einem kritischen Intervallbereich befinden. Ein drittes bekanntes Beispiel ist die Vermeidung von Stimmkreuzungen, die dadurch motiviert ist, daß Menschen eher dazu tendieren, zwei Linien mit einer V-förmigen Kontur (eine reguläre und eine umgekehrte V-Form) zu hören, als eine X-förmige Bewegung, die durch zwei sich kreuzende Stimmen entsteht.

Besteht die Intention eines Komponisten darin, daß ein Hörer die musikalische Struktur, in diesem Zusammenhang also die verschiedenen Stimmen einer kontrapunktischen Textur, möglichst eindeutig wahrnehmen soll, so werden seine kompositorischen Entscheidungen von diesen perzeptuell motivierten Regeln nachhaltig beeinflusst. Allerdings darf man im Bereich der Kunst nicht den Fehler begehen und aus einer gegebenen (evtl. historischen) Kompositionspraxis Rückschlüsse auf die Hörgewohnheiten von Rezipienten schließen, denn es ist durchaus denkbar, daß Komponisten etwa aus ästhetischen Gründen die Entscheidung treffen, an bestimmten Stellen eines Stückes die Wahrnehmung unterschiedlicher Stimmen zu erschweren. Der Einfluß von Regeln, die in biologisch bedingten Beschränkungen der Wahrnehmung begründet sind, wird demnach immer noch durch die Ziele und Intentionen eines Komponisten vermittelt.

5. Motivwahrnehmung, metrischer Parallelismus und Modularität

Das Feststellen oder – weniger positivistisch formuliert – die Konstruktion eines Zusammen-

menhangs zwischen einzelnen Motivformen zählt zu den grundlegenden Handlungsweisen eines Musikanalytikers. Die entscheidende Instanz ist dabei zumeist das Auge, das visuell identische oder ähnliche Tonkonfigurationen aus dem musikalischen Notentext herausfiltert und vergleicht.²³ Ob und inwiefern diese motivischen Beziehungen sich auch einem auditiven Zugang erschließen, insbesondere der Wahrnehmung eines musiktheoretisch nicht vorgebildeten Hörers, ist nach wie vor eine unbeantwortete Frage. Zudem müsste geklärt werden, was damit gemeint sein soll, daß ein Hörer motivische Zusammenhänge wahrnimmt. Geschieht dies unmittelbar, unwillkürlich und ohne Aufwendung kognitiver Ressourcen, oder eher indirekt, im Modus des gezielten, bewußten Suchens, der auf (Vor-)Wissen beruht?

Diese Fragen hat sich Temperley bereits in einem Aufsatz zu »Motivic Perception and Modularity«²⁴ gestellt. Allerdings ist der Motivbegriff, der seiner Diskussion zugrunde liegt, kaum konsensfähig. Angemessener wäre meiner Meinung nach anstelle von »Motiv« der Begriff »elementare Tonkonstellationen«. In seinem Buch definiert Temperley den Ausdruck »motivische Struktur« als Netzwerk von Segmenten, die in einem Stück als ähnlich oder aufeinander bezogen wahrgenommen werden (»the network of segments in a piece heard as similar or related«, S. 326). Diese Formulierung suggeriert, daß die auditorische Wahrnehmung einer motivischen Beziehung konstitutiv ist für deren Existenz. Dies legt nahe, daß eine Motivstruktur so lange nicht besteht, wie sie nur von einem lesenden Analytiker erkannt wird.

Als wesentlichen Faktor für die Wahrnehmung von Motivbeziehungen nennt Temperley den sogenannten »metrischen Parallelismus«. Die Ähnlichkeit von Motivvarianten wird demnach schneller erkannt, wenn die strukturell bedeutsamen Töne an denselben Positionen innerhalb einer metrischen Struktur auftreten. Um den Effekt dieses Faktors zu demonstrieren, stellt Temperley – gemäß dem kontrafaktischen Prinzip der Methode der Rekomp-

sition – eine Motivvariante in einen anderen metrischen Kontext. Der introspektive Befund erbringt, daß es nun schwer fällt, Ähnlichkeiten zwischen den Motivformen zu erkennen.

Der Begriff »Parallelismus«, dessen Definition der GTTM nach eigenem Zugeständnis einige Schwierigkeiten bereitet hat, impliziert dabei die unmittelbare Nachbarschaft der Motivvarianten. Die Wahrnehmung von Motivformen, die in einer größeren zeitlichen Distanz zueinander stehen, oder gar satzübergreifende Zusammenhänge etwa à la Rudolph Reti kann Temperley nicht erklären.

Worin besteht die kognitive Bedeutung motivischer Zusammenhänge? Mit dem Verweis auf musikpsychologische Experimente stellt Temperley insbesondere die Funktion einer motivischen Struktur für die Enkodierung und damit eine verbesserte Gedächtnisleistung heraus. Auch hier spielt die Metrik eine besondere Rolle, indem sie Repräsentationen von Motivformen auf unterschiedlichen Ebenen der metrischen Hierarchie erlaubt. Als weitere wesentliche Faktoren nennt Temperley die Ähnlichkeit des Tönhöhenverlaufs, insbesondere die Bedeutung des globalen Merkmals »Kontur«, sowie die rhythmische Identität. Daneben spielen auch Harmonik sowie tonale und kontrapunktische Struktur eine Rolle.

Temperleys Interesse gilt primär der direkten und automatischen Wahrnehmung einer motivischen Struktur, nicht dem von analytischem Wissen durchdrungenen Modus. Die Modularitätsannahme, eingebracht in den kognitionswissenschaftlichen Diskurs durch Jerry Fodor²⁵ und prominent vertreten in heutigen musiktheoretischen Konzepten (GTTM, Narmour), soll erklären, warum manche Ähnlichkeitsbeziehungen automatisch entdeckt werden, während andere erst einer mühevollen mentalen Suche zugänglich sind. Diese Annahme basiert auf der Vorstellung, daß bestimmte Informationen in unterschiedlichen Systemen (Modulen) verarbeitet werden, die unabhängig voneinander operieren und enkapsuliert sind, d.h. keinen Informationsaustausch betreiben. Neben diesen Modulen existiert, so die Annahme, ein zentraler Ver-

arbeitungsprozessor, der diese Informationen gegebenenfalls bündelt – ein im Kern cartesianischer Gedanke. In heutigen kognitionspsychologischen Ansätzen verliert diese Vorstellung immer mehr an Bedeutung zugunsten dezentral organisierter Netzwerkmodelle, die ohne die Annahme eines zentralen Prozessors auskommen. Aus wissenschaftshistorischer Sicht ist insbesondere die zeitliche Verzögerung, mit der neueste Modellvorstellungen aus der Kognitionswissenschaft die Musiktheorie erreichen, von Interesse.

6. Musikalische Infrastruktur, Schematheorie und die Bedeutung von Musik

Nachdem Temperley zu Beginn des zweiten Teils den Präferenzregelansatz um die Aspekte der Ambiguität und insbesondere der prinzipiellen Revidierbarkeit von Analysen erweitert hat, kommt er auf die Implikationen dieses Ansatzes vor allem im Hinblick auf höherstufige musikalische Sachverhalte zu sprechen (Motivik, Stil, Komposition, Aufführung, Schemata, Spannung und Energie, Bedeutung von Musik).

Bereits zu Anfang des Buches versucht Temperley, den Stellenwert musikalischer Basisstrukturen im Rekurs auf die Metapher der »musikalischen Infrastruktur« zu erläutern. Den Begriff »Infrastruktur« definiert er wie folgt (S. 3): »As the term is commonly used, ›infrastructure« refers to a network of basic structures and services in a society – largely related to transportation and communication – which are required for the society to function.« Eine Infrastruktur zeichnet sich durch zwei wesentliche Merkmale aus: erstens durch ihre Allgegenwärtigkeit, zweitens durch ihren funktionalen Charakter, d.h. die Infrastruktur ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel oder Bedingung für das Zustandekommen höherstufiger Zwecke. Übertragen auf den Bereich der Musik bedeutet das, daß Metrik, Harmonik, melodische und kontrapunktische Gruppierung etc., die in beinahe jedem Musikstück auf irgendeine Weise vorhanden sind, dazu beitragen, daß melodische Schemata, histo-

risch gewachsene syntaktische und semantische Topoi und schließlich musikalische Bedeutung entstehen können. Im Gegensatz zu den Komponenten der Infrastruktur haben etwa melodische Schemata oder stilistische Topoi okkasionalen Charakter.

Ich möchte Temperleys Diskussion musikalischer Schemata herausgreifen, um sein Verständnis der funktionalen Bedeutung der Infrastruktur für die Konstitution höherstufiger musikalischer und musiktheoretischer Sachverhalte zu veranschaulichen.

Der Begriff des Schemas hat eine zweifache Bedeutung, eine subjektive und eine objektive. »Schema« als kognitionspsychologischer Begriff bezeichnet ein mentales Modell, das die Verarbeitung und den Abruf von Informationen beeinflusst sowie die Generierung von Erwartungen ermöglicht. Andererseits bezeichnet »Schema« eine objektive Gegebenheit, die einer Internalisierung als kognitives Modell vorausgehen kann. Die zweite Bedeutungsvariante ermöglicht die fruchtbare Anwendung des Schemabegriffs im Bereich der Stilanalyse, wie sie Robert Gjerdingen (1988) im Anschluß an Meyer (1973) und Narmour (1977) vorgeschlagen hat. Gjerdingen liefert in *A Classical Turn of Phrase* eine ausführliche Darstellung eines Wechselnoten-Schemas (»changing-note schema«). Die Mitglieder dieser Schemaklasse müssen bestimmte typische Merkmalskombinationen aufweisen, um als Realisierung des Wechselnoten-Schemas gelten zu können. Dies ist eine attraktive und psychologisch realistischere Alternative zu der Vorstellung, daß eine starre Merkmalskombination, basierend auf der Unterscheidung zwischen notwendigen und hinreichenden Merkmalen, die Mitglieder eines Schemas integriert.

Temperley stellt die V-I-Kadenz (am Beispiel von Bachs französischer Suite Nr. 6 in E-Dur, BWV 817) als das Beispiel eines multipel realisierbaren Schemas vor. Sein Interesse gilt dabei nicht den kognitiven Konsequenzen eines Schemas, sondern dem Nachweis, daß die musikalischen Basiskomponenten einen unverzichtbaren Anteil an der Konstitution von Schemata haben. Als Beleg für seine The-

se führt er Gjerdingens 1–7–4–3 Schema an. Er kommt letztendlich zu folgender Konklusion (S. 338): »In all these ways, then, infrastructural representations are necessary for perception of the 1–7–4–3 Schema [kursiv; M.N.].«

Dagegen kann eingewendet werden, daß diese Aussage entweder trivial ist in dem Sinne, daß selbstverständlich musikalische Basis-komponenten beteiligt sind, wenn bestimmte Schemata in der Musik erkannt werden, oder, daß sie den gängigen Schematheorien widerspricht, die eben nicht davon ausgehen, daß bestimmte Basiskomponenten notwendigerweise gegeben sein müssen, um ein Schema erfolgreich identifizieren zu können. Man kann sogar so weit gehen, die Schematheorie gegen Temperleys Beweisziel zu wenden: Schema als emergentes Phänomen bedarf gar nicht der vollständigen Verarbeitung aller Einzelkomponenten; die Identifizierung eines Schemas kann schließlich die Verarbeitung elementarer Eigenschaften in Richtung der aktivierten mentalen Repräsentation verzerren. In jedem Fall bleibt bei Temperley unklar, welchen Beitrag der Präferenzregelansatz für das Verständnis höherstufiger musiktheoretischer Entitäten leisten kann, eine Schwäche, die meiner Meinung nach den gesamten zweiten Teil charakterisiert.

In seiner Stellungnahme gegen die Arbitraritätshypothese²⁶, die im Zusammenhang der Diskussion musikalischer Bedeutung²⁷ zu verorten ist, kommt Temperley nochmals auf musikalische Schemata zu sprechen. Er versucht dabei die Hypothese zu widerlegen, daß die Bedeutung eines musikalischen Schemas arbiträr ist in bezug auf die infrastrukturellen Elemente, aus denen es besteht (Hypothese 3, S. 347–348). Die Frage, die Temperley in diesem Zusammenhang stellt, lautet: Ist die Tatsache, daß eine V-I-Kadenz Geschlossenheit impliziert, konventionell bestimmt, oder beruht sie auf allgemeineren Prinzipien wie dem Wechsel von Spannung und Stabilität? Die Tatsache, daß die Tonika als Folge der Dominante einen höheren Grad an Stabilität besitzt, wird dadurch bestätigt, daß innerhalb einer Tonart der Tonika ein höherer Punktwert zugewiesen wird.

Problematisch ist dabei, daß Temperley seine Fragestellung nicht allgemein diskutiert und Beispiele als zusätzliche Evidenz anführt, sondern sich sofort auf den Fall einer authentischen Kadenz konzentriert, was ihm die Widerlegung der Arbitraritätshypothese erleichtert. Die Diskussion anderer Schemata erscheint höchst zirkulär: »March music symbolizes the military because it is actually somewhat similar to military music.« Damit die Aussage an Informationsgehalt gewinnen würde, müßte Temperley klären, worin die Ähnlichkeit zwischen Marschmusik und dem musikexternen Bereich »Militär« besteht. (Liegt die Ähnlichkeit in der Bewegungsqualität der Musik oder in deren Ausdruckscharakter?) Der Versuch, den Präferenzregelansatz auf höherstufige musikalische Konzepte anzuwenden, besteht bei Temperley mehr aus Andeutungen und Anregungen, nicht auf einer ausführlichen Diskussion. Positiv ist dabei allerdings, daß Temperley an dieser Stelle sowie das ganze Buch hindurch explizit auf die Schwächen seiner Arbeit verweist.

Fazit

Ziel der vorliegenden Rezension war es, in Form von Kurzeassays bestimmte, meiner Meinung nach wesentliche Aspekte der Arbeit eines derzeit führenden Musiktheoretikers selektiv zu beleuchten, dies naturgemäß unter Ausblendung von Zusammenhängen, die beispielsweise in einer computerwissenschaftlich orientierten Zeitschrift mehr Beachtung gefunden hätten. Trotz der erwähnten Schwachstellen in Temperleys Buch sei noch einmal nachdrücklich betont, daß *The Cognition of Basic Musical Structures* das große Verdienst gebührt, der Musiktheorie erneut Möglichkeiten aufgezeigt zu haben, musikbezogene Verarbeitungsprozesse eines »Normalhörers« zu beschreiben und zu formalisieren. Vorbildhaft für die zukünftige Musiktheorie sollte insbesondere die Präzision sein, mit der Temperley musiktheoretische Aussagen formuliert und damit der Überprüfbarkeit zugänglich macht.

Die Kritik an Temperleys Arbeit soll nicht die derzeit florierende Rezeption von Musiktheorie aus dem angelsächsischen Sprachraum blockieren; sie soll jedoch zu einem reflektierten Umgang mit diesen Arbeiten anregen. In jedem Fall wird man gespannt sein dürfen, in welche Richtung sich Temperleys wahr-

scheinlichkeitstheoretisch inspirierter Ansatz entwickeln wird. Temperleys nächstes Buch *Music and Probability* (geplant für 2006) wird darauf eine Antwort geben.

Markus Neuwirth

Anmerkungen

- 1 Lerdahl / Jackendoff 1983, 1.
- 2 Eine im Vergleich zu Temperleys Buch ausführlichere Diskussion zu diesem Thema liefert Temperley 2001.
- 3 Siehe Temperley 2005, S. 94: »For a suggestive analysis to be good, it must be *hearable*, and the hearing that it brings about must be a rewarding and worthwhile one.«
- 4 Cook 1987a, 204.
- 5 Es ist charakteristisch für Temperleys Diskussion des Theoriebegriffs wie für seine Theorie im allgemeinen, daß er eine historische Perspektive beinahe vollständig ausblendet.
- 6 Cook 1989, 123.
- 7 Cook 1994, 89.
- 8 Cook 1990. Z.B. S. 4: »A Schenkerian analysis is not a scientific explanation, but a metaphorical one; it is not an account of how people actually hear pieces of music, but a way of imaging them.«
- 9 Cook 1987b, 57.
- 10 Cook bezieht sich auf den 1. Satz von Beethovens Klaviersonate op. 90.
- 11 Cook 1989, 132.
- 12 Der Begriff der »Erklärung« bedeutet in der Wissenschaftstheorie die Subsumierung eines Einzelfalls unter ein allgemeines Gesetz, das einen Kausalzusammenhang formuliert.
- 13 Für viele Mißverständnisse innerhalb der Musiktheorie oder auch zwischen Musiktheoretikern und Psychologen ist die Tatsache verantwortlich, daß kaum Einigkeit darüber besteht, was der Begriff »Hören« bedeuten soll. Unter »Hören« können so unterschiedliche Phänomene subsumiert werden wie die Wahrnehmung von Ähnlichkeitsbeziehungen, das Identifizieren eines metrischen oder kontrapunktischen Musters, die Wahrnehmung einer Passage als Rückleitung, das Hören eines Akkords als Spannungsauflösung oder als Dissonanz, oder schließlich das Hören eines Musikstücks als Fuge oder als Sonatenform.
- 14 Carl Dahlhaus 1987, 149.
- 15 Es führt zu einer gewissen Konfusion, daß Temperley die Begriffe »Theorie« und »Analyse« im Lauf seiner Argumentation beinahe austauschbar verwendet. Er bietet allerdings folgende Differenzierung an: Theorie unterscheidet sich von Analyse darin, daß sie sich mit der strukturellen Beschaffenheit von Musik im allgemeinen befaßt. Musikanalyse erprobt das von der Theorie zur Verfügung gestellte Instrumentarium an den Strukturen individueller Musikstücke. Dadurch wird eine Wechselwirkung von Theorie und Analyse möglich. Es stellt sich allerdings die Frage nach dem ontologischen Status der musikalischen Struktur: Befindet diese sich in der Textgestalt, im klingenden Objekt oder im »Kopf« des Hörers bzw. Theoretikers? Als Argument für die These, daß die Existenz musikalischer Strukturen im Wesentlichen auf Kognitionen höherer Ordnung (metaphorisches Denken) beruht, läßt sich Lawrence Zbikowskis *Conceptualizing Music* (2002) lesen.
- 16 Die Bestimmung des »registerbezogenen IOIs« setzt bereits eine Analyse der kontrapunktischen Struktur voraus (s. Abschnitt 4) – ein weiteres Indiz für die Interdependenz der musikalischen Basisstrukturen.
- 17 London 2004, 1993.
- 18 Temperley bedient sich bei seinen Analysen der metrischen Struktur der graphischen Darstel-

- lungsweise der GTTM: Punkte werden sowohl horizontal, den einzelnen Zählzeiten einer Takteinheit entsprechend, als auch vertikal angeordnet. Die Anzahl vertikal dargestellter Punkte entspricht dem relativen Gewicht einer Zählzeit. Im Gegensatz zur graphischen Repräsentation der Rhythmustheorie von Cooper & Meyer (1960), die auf eine der Prosodie entlehnte Versmaßnotation zurückgreifen, ist die Notation der GTTM aufgrund des inhärenten Zusammenhangs der Einzelzeichen in der Lage, die Beziehung der Gewichtungsverhältnisse der einzelnen Zählzeiten präziser wiederzugeben.
- 19 Siehe z.B. Narmour 1977.
- 20 Der Begriff ›Phrase‹ wird bei Temperley als Synonym zu ›Segment‹ verwendet und nicht in einem anspruchsvolleren Sinn wie etwa bei William Rothstein (1989, 5), der den Begriff der Phrase an das Kriterium der tonalen, zielgerichteten Bewegung rückbindet, ein Indiz für Temperleys etwas lockeren Umgang mit musiktheoretischen Termini.
- 21 Ein Nachteil der GTTM besteht laut Temperley darin, daß sie den zweiten Gruppierungstypus vernachlässigt hat. Dieses Defizit hat Fred Lerdahl (2001, 32–34) zu beseitigen versucht.
- 22 Meyer 1967.
- 23 Lesen und Hören stellen keine wechselseitig exklusiven Zugänge zur Musik dar, sondern beeinflussen und unterstützen sich gegenseitig. Siehe dazu Dahlhaus 1970, 62–65.
- 24 Temperley 1995.
- 25 Fodor 1983.
- 26 Arbitrarität ist ein Konzept, das aus der Linguistik stammt. Es besagt, daß die Assoziation zwischen einem Zeichen und dem Bezeichneten durch konventionelle Übereinkunft geregelt und damit beliebig ist. Die Assoziation zwischen Signifikant und Signifikat beruht also nicht auf den Eigenschaften der internen Struktur der beiden Relata.
- 27 Temperley sieht die Bedeutung musikalischer Abschnitte in deren musikinterner Funktion im Sinne der musikalischen Infrastruktur (S. 326). Die Konsequenz dieser Auffassung für den Fall der V-I-Kadenz wäre die Redeweise, daß diese Art von Kadenz Geschlossenheit ›bedeutet‹. Wiederum ist die Ausblendung alternativer musikalischer Bedeutungstheorien, wie sie derzeit z.B. im Bereich der Musiksemiotik vertreten werden, auffällig.

Literatur

- Cook, Nicholas (1987a), »The Perception of Large-Scale Tonal Closure«, *Music Perception* 5, 197–206.
- (1989), »Music Theory and ›Good Comparison‹: A Viennese Perspective«, *Journal of Music Theory* 33, 117–141.
- (1994), »Perception: A Perspective from Music Theory«, in: *Musical Perceptions*, hg. von Rita Aiello, Oxford: Oxford University Press, 64–95.
- (1990), *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Clarendon Press.
- (1987b), *A Guide to Music Analysis*, London: Dent.
- Dahlhaus, Carl (1970), *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott.
- (1987), *Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- DeBellis, Mark (2002), »Music Analysis as Articulation«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60, 119–135.
- Fodor, Jerry A. (1983), *The Modularity of Mind*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classical Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Huron, David (1989), *Voice Segregation in Selected Polyphonic Keyboard Works by Johann Sebastian Bach*, Ph.D. Diss., Nottingham University.

- (2001), »Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles«, *Music Perception* 19, 1–64.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press.
- London, Justin (2004), *Hearing in Time*, Oxford: Oxford University Press
- (1993), »Loud Rests and Other Strange Metric Phenomena, or Meter as Heard«, *Music Theory Online*.
- Meyer, Leonard B. (1967), *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago: University of Chicago Press.
- (1973), *Explaining Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Narmour, Eugene (1977), *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Rothstein, William (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York: Schirmer.
- Temperley, David (1995), »Motivic Perception and Modularity«, *Music Perception* 13, 141–69.
- (1996), »The Perception of Harmony and Tonality: An Algorithmic Approach«, Ph.D. Diss., Columbia University.
- (1997), »An Algorithm for Harmonic Analysis«, *Music Perception* 15, 31–68.
- / Daniel Sleator (1999), »Modeling Meter and Harmony: A Preference Rule Approach«, *Computer Music Journal* 23, 10–27.
- (2001a), *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge und London: The MIT Press.
- (2001b), »The Question of Purpose in Music Theory: Description, Suggestion, and Explanation«, *Current musicology* 66, 66–85.
- / Christopher Bartlette (2002), »Parallelism as a Factor in Metrical Analysis«, *Music Perception* 20, 117–49.
- (2004a), »Bayesian Models of Musical Structure and Cognition«, *Musicae Scientiae* 8, 175–205.
- (2004b), »Communicative Pressure and Evolution of Musical Styles«, *Music Perception* 21, 313–37.
- (2005), »Review of »Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects«, ed. by Eric Clarke & Nicholas Cook«, *Music Perception* 23, 91–96.
- Zbikowski, Lawrence (2002), *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York: Oxford University Press.

Rezensionen

- Cohen, Annabel J. (2004), »D. Temperley, »The Cognition of Basic Musical Structures«, *Psychology of Music* 32, 105–18.
- Cox, Arnie (2002), »»The Cognition of Basic Musical Structures« (review)«, *Quarterly Journal of the Music Library Association* 59, 97–99.
- Gjerdingen, Robert (2004), »»The Cognition of Basic Musical Structures« by David Temperley«, *Music Theory Spectrum* 26, 336–40.
- Meridith, David (2002), »Review of »The Cognition of Basic Musical Structures« by David Temperley«, *Musicae Scientiae* 6, 284–302.

Zwischen theoretischer Strenge und Milde. Anmerkungen zu Fred Lerdahls *Tonal Pitch Space*, Oxford, New York: Oxford University Press 2001

Die musiktheoretische Auseinandersetzung mit Fred Lerdahls Monographie *Tonal Pitch Space* (TPS) führt auf interessante offene Fragen, denen der vorliegende Text an zwei Beispielen nachgehen soll. Die Diskussion dreht sich um ausgewählte Bestandteile von Lerdahls Theoriebildung und deren Anwendung unter dem Aspekt ihrer Motivation: Warum werden bestimmte musiktheoretische Gegenstände betrachtet? Warum werden bestimmte Definitionen im Gegensatz zu anderen besonders streng gefaßt? Mit der Konzentration auf diese speziellen Gesichtspunkte ist der Text keine neutrale Buchbesprechung. Der folgende Abschnitt ist der Versuch einer Verortung von Lerdahls Untersuchungen. Die beiden weiteren Abschnitte widmen sich jeweils der (mitunter kontroversen) Fortschreibung von konkreten Argumentationen aus TPS zu Theorie und Analyse.

1. Von lauter Bäumen zum Wald

Mit seiner 2001 erschienenen Monographie *Tonal Pitch Space* (TPS) hat Fred Lerdahl eine umfangreiche Untersuchung vorgelegt, welche den 1983 gemeinsam mit Ray Jackendoff vorgestellten Ansatz der *Generative Theory of Tonal Music* (GTTM) konsequent erweitert. Die Konsequenz betrifft einerseits die Analogie zwischen den Ereignishierarchien der GTTM und den in TPS hinzukommenden Tonhierarchien und andererseits deren gegenseitige Bezogenheit in der Analyse.

In der GTTM sorgen Wohlgeformtheitsregeln in erster Instanz für bestimmte Formen der hierarchischen Organisation musikalischer Ereignisse, und Präferenzregeln helfen in zweiter Instanz bei der Auswahl bevorzugter Hierarchien aus einem Vorrat von zwar mög-

lichen – weil wohlgeformten –, aber weniger plausiblen Analysen eines Musikstückes. Dieser Vorrat an prinzipiell wohlgeformten Ereignishierarchien hat als solcher keine theoretische Durchdringung erfahren. Angesichts der Baumstruktur dieser einzelnen Ereignishierarchien kann man deshalb einen beliebigen¹ metaphorischen Satz heranziehen, um die Situation des Analytikers zu charakterisieren: ›Er sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht.‹ Der ›Wald‹ der wohlgeformten Ereignishierarchien existiert schlicht nur als ›lauter Bäume‹, und lediglich Präferenzregeln helfen dem Analytiker, einzelne Bäume für stabiler zu halten als andere. Die Topographie dieses Waldes selbst hat keine musiktheoretische Bedeutung. In TPS ist die Situation nun anders. Die Tonhierarchien sind konfigurierbar, d. h. verschiedene konkrete Tonhierarchien sind Ausprägungen einer variablen Hierarchie, die Lerdahl »Basic Space« nennt, und es werden Distanzen zwischen deren Ausprägungen ermittelt, die ihrerseits dann für die Längenbestimmung harmonischer Pfade herangezogen werden. Bleibt man im obigen Bilde, bedeutet das systematische Studium von Distanzen zwischen den Tonhierarchien eine konzeptuelle Aufwertung des ›Waldes‹.² Die Konfigurationen des diatonischen »Basic Space« werden von Lerdahl im Lichte vieler anderer Ansätze genau untersucht und daraus dann Wohlgeformtheits- und Präferenzregeln für Tonhierarchien im allgemeinen abgeleitet. Dieses Vorgehen führt allerdings eine diskussionswürdige Situation herbei: Manche musiktheoretischen Ideen verbinden sich mit Wohlgeformtheitsregeln und werden streng gefordert. Sie sind also unabdingbar. Andere dagegen verbinden sich mit Präferenzregeln und sind nur wünschenswert. Diese Aufteilung musiktheoretischer Inhalte wird bei Lerdahl mit kognitiven Ansätzen motiviert.

Die gegenseitige Bezogenheit zwischen Ereignis- und Tonhierarchien läßt sich im Grunde als Spezialfall einer Interaktion von Syntagmatik und Paradigmatik im Sinne der allgemeinen Syntaktik auffassen, wenn man nämlich Ereignishierarchien als Syntagmen und konfigurierbare Tonhierarchien als Paradigmen auffaßt und zudem in Rechnung stellt, daß die Plausibilität einer Analyse erst in der Interaktion beider Beschreibungsebenen beurteilt werden kann.³ Lerdahls eigene Orientierung ist allerdings weniger semiotisch, sondern eher durch jene bereits im Vorwort der GTTM vorgenommene Verortung der Musiktheorie als Teilgebiet der Psychologie gekennzeichnet. Erklärtes Ziel der Theoriebildung und der detaillierten Analyse von Musikstücken ist kognitive Adäquatheit, was so viel heißt wie: Vereinbarkeit mit Ansätzen und Modellen der kognitiven Psychologie.

Der intensive Austausch zwischen Musiktheorie und Psychologie ist für beide Disziplinen von großer Wichtigkeit. Jedoch besteht seitens der Musiktheorie kein Anlaß für derartige akademische Unterwerfungsgesten, die buchstäblich zur Aufgabe ihres autonomen Gegenstandsbereiches führen würden.⁴ Was die Musiktheorie von der heutigen Psychologie unterscheidet und was sie mit der Semiotik teilweise verbindet, ist eine gewisse Freiheit beim Nachdenken über die eigenen Gegenstände und beim gedanklichen Experimentieren mit denselben.

2. Ontologische Trockenübungen zur Diatonik

Obwohl der Begriff der Diatonik zu den tragenden Säulen der praktischen Musiktheorie zählt, ist seine theoretische Fundierung unsicher und daher Gegenstand einer fortwährenden Suche. Da sich Lerdahl in TPS um die Integration mehrerer Theorieansätze bemüht, bildet sein Ansatz einen anregenden Ausgangspunkt für eine Debatte um die Diatonik und andere Bestandteile einer Theorie der harmonischen Tonalität. Für die folgen-

de Diskussion sind zunächst jene Untersuchungen von Carol Krumhansl (z. B. 1979, 1990), Diana Deutsch und John Feroe (1981) aus der Musikpsychologie sowie von Gerard Balzano (1980), John Clough und Jack Douthett (1991) aus der Musiktheorie von Interesse, auf die sich Lerdahl selbst bezieht. Es müssen aber auch Untersuchungen von Norman Carey und David Clampitt (1989, 1996) zur Sprache kommen, die Lerdahl in TPS nicht zitiert. Letztere sind deshalb von besonderem Interesse, weil Carey und Clampitt den Terminus der Wohlgeformtheit anders als Lerdahl mit der Diatonik verbinden. Ich will aufzeigen, daß hier nicht nur eine zufällige Homonymie zweier verschiedener Begriffe vorliegt, sondern zwei alternative ontologische Auffassungen darüber, worum es bei der musiktheoretischen Auseinandersetzung mit der Diatonik geht: ein kleiner Universalienstreit, wenn man so will. Lerdahl kommt darin die Rolle des ›Ton-Nominalisten‹ zu, wogegen Carey und Clampitt als ›Transformations-Realisten‹ charakterisiert werden können.

Zur Einordnung von Lerdahls Tonhierarchien sollte zuvor klargestellt werden, daß seine Untersuchungen eine diachrone Achse beinhalten, d. h. die Tonhierarchien und deren Konfigurationen werden selbst als historisch veränderliche ›Räume‹ verstanden. Der diatonische ›Basic Space‹ ist darin nur ein Spezialfall einer wohlgeformten konfigurierbaren Tonhierarchie; gleichwohl ist er ein ›übermächtiger‹ Spezialfall. Um aber auch andere Fälle mit aufzunehmen, benutzt Lerdahl die oben angesprochene Unterscheidung zwischen Wohlgeformtheits- und Präferenzregeln.

Die Annahme der hierarchischen Organisation ist durch die Interpretation experimentalspsychologischer Befunde motiviert. Einen wichtigen Anker bilden die von Carol Krumhansl experimentell gewonnenen Testton-Profile, welche die Dur- und Molltonarten in Form kontextbedingter quantifizierter Tonpräferenzen auf der Basis des Zwölftonsystems repräsentieren.⁵ Solange man diese Profile direkt

als Gegenstände einer statistischen Musiktheorie betrachtet (was in der Musikinformatik durchaus populär ist), können sie mitunter die traditionellen Gegenstände, wie Töne, Akkorde oder Skalen, ersetzen. Wenn man so will, ist Tonalität als statistischer Begriff dann nichts als eine systematische Störung der homogenen ›Atonalität‹. Der Begriff der Tonhierarchie kommt erst wieder ins Spiel, wenn man Krumhansl oder Deutsch und Feroe darin folgt, die statistischen Daten im Sinne bestimmter kognitiver Hypothesen zu deuten. Sowohl Krumhansl als auch Deutsch und Feroe interpretieren diese Profile als Überlagerungen dreier Ebenen: Als unterste fungiert das unveränderliche Zwölftaltonsystem. Darüber hat man eine variable diatonische Ebene und relativ zu dieser wiederum eine variable Dreiklangsebene. Bis auf zwei definitorische Feinheiten folgt Lerdahl dieser Auffassung. Sie lassen sich anhand der Gegenüberstellung in Abbildung 1 erläutern. Die fünf konzentrischen Kreise auf der linken Seite von Abb. 1 zeigen Lerdahls vollständige Tonhierarchie (›Basic Space‹) in einer Konfiguration, die den C-Dur-Dreiklang als eine Stufe der C-Diatonik beschreibt. Jeder der 7 Dreiklangsstufen in jeder der 12 diatonischen Skalen entspricht eine von $84 = 7 \text{ mal } 12$ möglichen Grundkonfigu-

rationen: Bei fixierter äußerster (oder ›unterster‹) Ebene können die zweite und dritte Ebene entsprechend frei konfiguriert werden. Die beiden innersten (oder ›höchsten‹) Ebenen der Lerdahlschen Hierarchie sind indes nur scheinselfständig. Sie sind nicht frei konfigurierbar, sondern starr mit der Dreiklangsebene verbunden und kennzeichnen lediglich die Wichtigkeit von Grundton und Quinte innerhalb des Dreiklangs.⁶

Sieht man von diesen innersten Ebenen ab, so unterscheidet sich die linke Hierarchie von der rechten (hier als Douthett-Stroboskop⁷ bezeichneten) in weiteren Details. Den Wohlgeformtheitsregeln für Tonhierarchien gemäß, die Lerdahl allen Hierarchien auf seiner diachronen Achse auferlegt, sind die Konstituenten aller Ebenen ›pitch classes‹, und jede ›pitch class‹, die auf einer bestimmten Ebene auftritt, tritt auch auf allen darunterliegenden Ebenen auf. Das heißt, die Ebenen sind von innen nach außen streng ineinander enthalten. Die Tonhierarchie ist ein sukzessiver Filter. Im Douthett-Stroboskop dagegen sind alle drei (gegeneinander verschiebbaren) Ebenen gleichermaßen homogen. Darüber hinaus gibt es eine Modalität, von den beiden innen liegenden Ebenen aus in der je außen folgenden Ebene eine konfigurationsabhängi-

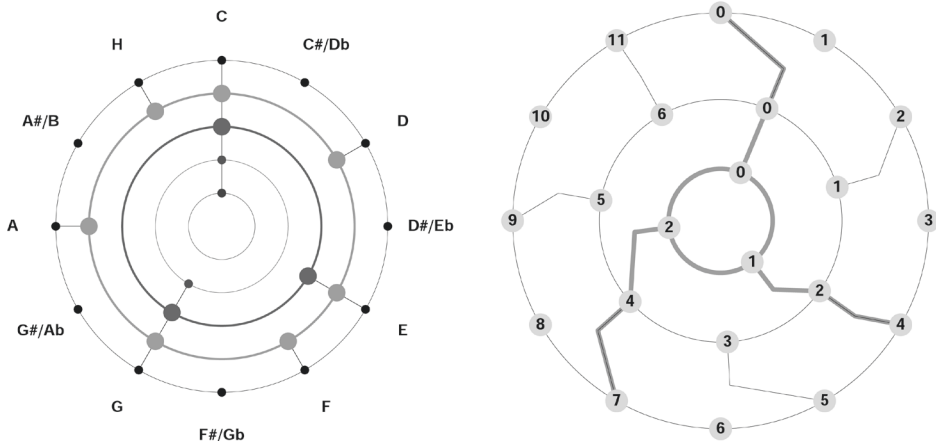


Abbildung 1: Lerdahls Tonhierarchie (links) und Douthetts Stroboskop (rechts).

ge bestmögliche Gleichverteilung von ebenso vielen Tönen auszuwählen. Hinter jedem Ebenenwechsel verbirgt sich die begriffliche Unterscheidung zwischen generischen und spezifischen Intervallen. Lerdahl flirtet durchaus mit einer abgemilderten Auffassung, die von dieser Dichotomie inspiriert ist, ohne sie jedoch als Gegenstand der Theorie anzuerkennen.⁸ Strenggenommen betrachtet er nur die je spezifische Seite, nicht aber die von Clough und Meyerson (1985) bzw. Clough und Douthett (1991) untersuchte Modalität ihres Zustandekommens aus der generischen. Hierin kommt Lerdahls Ton-Nominalismus zum Ausdruck. Die von Deutsch und Feroe betrachteten hierarchisch eingebetteten Alphabete erkennen den generischen Ebenen dagegen weit mehr Autonomie zu.

In den mathematisch-musiktheoretischen Untersuchungen von Carey und Clampitt (1989, 1996) wird das transformationelle Zusammenspiel der generischen und spezifischen Beschreibungsebenen ins Zentrum der Untersuchungen gestellt. Ohne hier zu sehr ins Detail zu gehen, sollen die daraus ableitbaren ontologischen Konsequenzen verdeutlicht werden.

Clough und Meyerson (1985) haben bereits auf wichtige Besonderheiten der Interaktion von generischen und spezifischen Intervallen hingewiesen. Insbesondere haben sie dabei die Eigenschaft der Generiertheit im Zusammenspiel mit anderen Eigenschaften studiert, die auch Lerdahl in der Liste seiner wünschenswerten Eigenschaften aufführt. Am Beispiel der spezifischen Diatonik im homogenen Zwölftaltonsystem meint Generiertheit die Möglichkeit, die sieben Töne als Quintenkette zu generieren: F–C–G–D–A–E–H.

Ausgehend vom Begriff der Generiertheit haben Carey und Clampitt nachgewiesen, daß sich die wesentlichen Bestandteile der diatonischen Theorie von Clough und Meyerson formulieren lassen, ohne von einer vorgegebenen homogenen Chromatik auszugehen. Zwar erachtet auch Lerdahl die inneren Ebenen als prominenter, aber in seinen Wohlgeformtheitsregeln beherrscht die äußere Ebene

die inneren, weil sie diese enthält. Carey und Clampitt entwerfen hingegen eine Dynamik des Generierens von Tönen bzw. Tonsystemen, bei denen der Prozeß selbst von innen nach außen führt und den Akten des Generierens und Transformierens von Ebenen mehr Gewicht beimißt als den Tönen selbst. Wohlgeformtheit ist bei ihnen eine innere Transformationseigenschaft des generischen Systems und betrifft am Beispiel der Diatonik die wechselseitige Übersetzung von diatonischen Schritten in Quintschritte und umgekehrt.

Eine Schlüsselstelle für die weiterführende produktive Kritik von Lerdahls Ton-Nominalismus ist ein kurzer Abschnitt am Ende des dritten Kapitels »Paths in Pitch Space«. Unter Verweis auf die fundamentale Rolle von Orts-, Zeit- und Bewegungskategorien in Ray Jackendoffs (1982) Untersuchungen zu Kognition und Semantik argumentiert Lerdahl zugunsten einer ebensolchen Rolle dieser Kategorien für die Kognition von Musik und macht dabei klar, daß er den Begriff der Bewegung im Sinne von Positionsveränderung im Tonraum bzw. im Raum der Tonhierarchien versteht. Damit baut er eine Brücke zu einem analogen Universalienstreit um den Bewegungsbegriff der Physik. Versteht man Bewegung als einen dynamischen Zusammenhang von Positionsveränderung, Impulsveränderung und Energie, dann wäre die einseitige Anerkennung von Positionsveränderungen eher nominalistisch zu nennen. Transformations-Realisten würden hingegen Bewegungen als Hamiltonsche Flüsse ansehen: als Familien von Transformationen eines Phasenraumes.⁹

3. Glaubensmotive auf Abwegen

Das mit dem Titel »Paths in Pitch Space« überschriebene dritte Kapitel dient Lerdahl zu freizügiger Erkundung des analytischen Potentials, welches das Modell der Tonhierarchien bereithält. Einen gesonderten Abschnitt von immerhin 15 Seiten¹⁰ widmet er dabei einer Analyse von Richard Wagners *Parsifal* in Hinblick auf narrativ motivierte Pfade im Weber-

schen Netz der tonalen Regionen. Dazu wiederum veranlaßt ihn neben Wieland Wagners Deutung des Kreuzes als »psychologisches Diagramm« in dessen Bayreuther Inszenierung von 1951 u. a. die Vermutung, daß Wagner selbst mit Gottfried Webers Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst vertraut gewesen sein könnte (z. B. durch Austausch mit Robert Schumann, vgl. TPS S. 138). Die Ausdehnung des Tonnetzes in zwei Richtungen (Quint- und Kleinterz-Verwandtschaft) und die Tatsache, daß man in diesem Netz bei enharmonischer Verwechslung vier verschiedene Richtungen einschlagen kann, um von der (mit Parsifal assoziierten) Region D-Dur zur Region der Haupttonart As-Dur zu gelangen, ergeben eine Homomorphie zwischen dem Symbol des Kreuzes und einer narrativen Wanderkarte für die tonalen Regionen. Entsprechend widmet sich Lerdahl je vordringlich der Frage, ob ein harmonischer Pfad nach rechts »zum Guten«, nach links »zum Bösen«, nach unten »zum Leid« oder nach oben »zur Erlösung« führt. Diese Analyse soll hier nicht im einzelnen nachgezeichnet werden. Die meisten von Lerdahls Argumenten beziehen sich entweder auf ebendieses traditionelle Webersche Netz oder auf das mit der As-Dur-Region assoziierte lokale diatonische Netz, dem die gleiche Homomorphie unterlegt wird: diatonische Quintschritte als Vertikale und diatonische Terzschritte als Horizontale. Nur wenige beiläufig eingestreut

te Details nehmen tatsächlich Bezug auf Lerdahls hybriden Raum, der Stufen und Regionen im Zusammenhang betrachtet. Solange es nur um die Bestimmung der jeweiligen narrativen Richtungen geht – so könnte man argumentieren –, ist es ohnehin gleichgültig, ob sie anhand diatonischer, regionaler oder einer Vermischung beider Gesichtspunkte aufgezeigt werden.

Semantisch prominenter als die Unterscheidung von Regionen und Stufen ist die zwischen Diatonik und Chromatik. Fortschreitungen nach rechts (wie im Grals-Motiv) sind eher diatonisch. Fortschreitungen nach links (wie im Klingsor-Motiv) sind eher mit Chromatik durchsetzt. Im Grunde sind es die Richtungen des Fundamentalbasses, die ganz im Sinne Rameaus nach Quint- und Terzfortschreitungen bilanziert werden.

Aber gerade in Hinblick auf seine eigene Theorie der Regionen und Stufen läßt sich Lerdahl beim *Parsifal* eine Pointe entgehen. Die von ihm genauer analysierten Takte 45–55 des Vorspiels (siehe Notenbeispiel 1) nimmt Richard Cohn (2003) zum Ausgangspunkt für eine alternative Interpretation dieser Takte im »Lerdahl-Stil«. Abbildung 2 zeigt die harmonischen Pfade im Vergleich.

Hinsichtlich der Fortschreitungsrichtung der Takte 45–51 liefern beide Interpretationen denselben Befund: Das Glaubensmotiv wird in kleinen Terzen aufwärts transponiert, was harmonisch eine regionale Fortschreitung im

Notenbeispiel 1

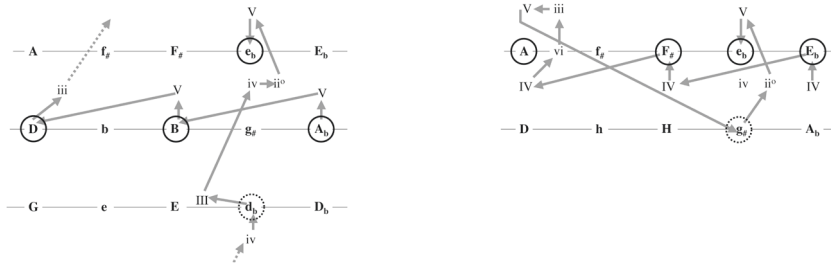


Abbildung 2: Fred Lerdahl (links) und Richard Cohn (rechts) unterlegen die Takte 45–55 mit verschiedenen harmonischen Pfaden.

Weber-Netz nach links »zum Bösen« bedeutet. Lerdahl gibt folgende semantische Auslegung an: »The implication is that faith must confront and vanquish sin in order to recover the spear and hence the health of the society of the grail.«

Die harmonischen Pfade unterscheiden sich aber in der Deutung der Quartfälle $As \rightarrow Es$ und $Ces \rightarrow Ges$ als halbschlüssige Wendungen der Form $I \rightarrow V$ in As -Dur und Ces -Dur (bei Lerdahl) bzw. als plagale Wendungen der Form $IV \rightarrow I$ in Es -Dur und Ges -Dur (bei Cohn). Auf den ersten Blick hat Lerdahls Interpretation mehr Attraktivität. Sie stimmt auch mehr oder weniger mit David Lewins¹¹ Sicht überein. Lewin hält sogar noch eine Beobachtung bereit, die über eine bloße Kleinterz-Fortschreitung der Regionen nach links und damit über Lerdahls semantische Auslegung hinausgeht: Die regionalen Zentren $As \rightarrow Ces \rightarrow D$ (oder $Eses$) $\rightarrow Es$ bilden den Anstieg zum Zaubermotiv, wie es im entscheidenden Moment im zweiten Akt erklingt: Kundrys Kuß.

Teilt womöglich der Musiktheoretiker Amfortas Schicksal, wenn er sich von dieser Interpretation bezaubern läßt? Parsifal wird jedenfalls seine aktive Rolle im ganzen Geschehen klar, indem er sein »törichtes« tonikales D als ein subdominantisches im As -Dur-Zusammenhang begreift.¹² Lewin (1984) zeigt, daß drei Deutungen des $D/Eses$ als Subdominante am Ende der Oper ineinander verschränkt

werden: D als Hochalteration der Subdominante Des von As , $Eses$ als subdominantischer Neapolitaner zu Des (und damit als intellektuelle Auflösung des ursprünglich auf D bezogenen trugschlüssig endenden Torenspruch-Rätsels) und $Eses$ als sechsfache Subdominante zu As .

Cohns Interpretation der Takte 45–55 stellt einen Bezug zu diesem »erlösenden« plagalen Modell her. Wagner selbst winkt in den Takten 46 und 49 mit dem Zaunpfahl: Pfundnoten, Fortissimo mit Diminuendo bis zum Piano und Paukenwirbel. Auch das vorangehende erweiterte Gralsmotiv (Takte 39–43, Notenbeispiel 2) läßt zwei Deutungen zu.

Sieht man von den Terzfortschreitungen im einzelnen ab, so ergeben sich bezogen auf As -Dur taktweise: $I \rightarrow IV \rightarrow I - I \rightarrow V$. Stellt man jedoch in Rechnung, daß die Takte 42 und 43 (Holzbläser) eine Imitation der Takte 40 und 41 (Blechbläser) sind, so liegt auch eine analogisierende harmonische Interpretation auf der Hand: $IV \rightarrow I$ in As wird zu $IV \rightarrow I$ in Es . Wagners Erweiterung des bereits von Mendelssohn in der Reformations-Sinfonie benutzten »Dresdener Amens« könnte also insbesondere auf das Herstellen dieser Ambiguität zwischen $V|I$ und $I|V$ abzielen.

Lerdahls Theorie hält für solche Situationen das Prinzip des kürzesten Weges bereit, und im Zusammenhang mit der *Parsifal*-Analyse zieht Lerdahl dieses sogar selbst bei der Diskussion des Klingsor-Motivs heran. Im Fal-



Notenbeispiel 2: Erweitertes Gralsmotiv.

le der Takte 45–55 steht er aber offenbar zu sehr im Banne des Zaubermotivs, um an die eigene Theorie zu glauben. Ein vergleichender Blick auf die beiden Pfade in Abbildung 2 zeigt, daß Cohns ›Erlösung vorausahnende‹

Interpretation eine kürzere harmonische Wegbilanz aufweisen kann. Eine noch kürzere gibt es nicht.¹³

Thomas Noll

Anmerkungen

- 1 Während Hartmut Fladt 2004 diesen Satz bereits virtuos unter musik-erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten ausgelegt hat, kommt nun hier eine ›musiktheorie-ontologische‹ Auslegung ins Spiel.
- 2 Die damit verbundenen theoretischen Probleme werden in Noll und Garbers (2004) im Detail diskutiert und können deshalb hier beiseite gelassen werden. Hinsichtlich einer Anwendung des ›Prinzips des kürzesten Weges‹ in der Analyse siehe jedoch Abschnitt 3.
- 3 Bereits die ›Time-Span-Reductions‹ der GTTM beruhen auf einer vergleichbaren Interaktion von Segment-Hierarchien und konfigurierbaren metrischen Hierarchien.
- 4 Die Weisen des Gebens und Nehmens beim transdisziplinären Austausch von Ideen sind schwer durchschaubar, und zuweilen muß ideale ›Schmuggelware‹ erst im fremden Gebiet auf fruchtbaren Boden fallen, um ihren Wert im eigenen Gebiet zu offenbaren.
- 5 Versuchspersonen hatten die Aufgabe, Testtöne in bezug auf einen zuvor evozierten tonalen Kontext zu bewerten. Die über die Versuchspersonen statistisch gemittelten Bewertungen für alle 12 chromatischen Töne charakterisieren daher diese Kontexte selbst – als Spur des typischen Verhaltens der Probanden.
- 6 In dieser Rolle verwendet sie Lerdahl für die Berechnung von Distanzen zwischen verschiedenen Konfigurationen der Tonhierarchie.
- 7 Diese Darstellung aus Douthett (2005) veranschaulicht die in Clough / Douthett (1991) untersuchte Konstruktion spezifischer maximal gleichmäßiger Tonmengen aus einem generischen homogenen zyklischen Tonsystem innerhalb eines größeren, ebenfalls homogenen zyklischen Tonsystems. Dabei wird jeweils der nächstliegende Ton (gegen den Uhrzeigersinn) ausgewählt. Diese Auswahl heißt J-Funktion (vermutlich für J = John bzw. Jack).
- 8 Siehe z. B. seine Abbildung 2.6 (TPS, S. 50) oder die Präferenzregel (3) für den »Basic Space« (TPS, S. 272).
- 9 Zur vertieften Diskussion der Rolle kanonischer Transformationen für die Musiktheorie siehe Noll (2004, 2005, 2006).
- 10 Lerdahl 2001, 119–136.
- 11 Lewin 1987, 161.
- 12 Kurioserweise ist Parsifals D im Zaubermotiv nur Durchgangsnote. Sollte man vielleicht diese musikalische Herabsetzung als den eigentlichen Auslöser für Parsifals solidarische Erinnerung der Wunde deuten? (Siehe hierzu Lerdahls Kommentar zu Wieland Wagners Lokalisierung des Kusses in der Mitte des Kreuzes, TPS S. 138.)
- 13 Zu den rechnerischen Details und den damit verbundenen theoretischen Problemen siehe Noll / Garbers (2004).

Literatur

- Balzano, Gerard (1980), »The Group-Theoretic Description of 12-fold and Microtonal Pitch Systems«, *Computer Music Journal* 4, 66–84.
- Carey, Norman / David Clampitt (1989), »Aspects of Wellformed Scales«, *Music Theory Spectrum* 11, 187–206.
- (1996), »Self-Similar Pitch Structures, Their Duals and Rhythmic Analogues«, *Perspectives of New Music* 34, 62–87.
- Clough, John / Gerard Myerson (1985), »Variety and Multiplicity in Diatonic Systems«, *Journal of Music Theory* 29, 249–270.
- Clough, John / Jack Douthett (1991), »Maximally Even Sets«, *Journal of Music Theory* 35, 93–173.
- Cohn, Richard (2003), »Wherein Lerdahl's Tonal Pitch Space is Reconciled to Riemann, Old and New, to Mutual Advantage«, Vortrag auf der Westcoast Conference of Music Theory and Analysis, März 2003.
- Deutsch, Diana / John Feroe (1981), »The Internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music«, *Psychological Review* 88, 503–522.
- Douthett, Jack (2005), »Filtered Point Symmetry and Dynamical Voice-Leading«. Vortrag auf der John Clough Memorial Conference, Chicago, Juli 2005.
- Fladt, Hartmut (2004), »Musikhören – Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik: 1. Kongreß der GMTH, Dresden 2001*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner, 196–203.
- Krumhansl, Carol (1979), »The Psychological Representation of Musical Pitch in a Tonal Context«, *Cognitive Psychology* 11, 346–374.
- (1990), *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, New York: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: MIT Press.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, New York: Oxford University Press.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- (1984), »Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in Parsifal: The Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic Cb/B«, *19th Century Music* 7, 336–349.
- Noll, Thomas / Jörg Garbers (2004), »Harmonic Path Analysis«, in: *Perspectives in Mathematical and Computational Music Theory*, hg. von Mazzola, Guerino u. a., epOs-music: Osnabrück, 399–431.
- Noll, Thomas (i.V.), »Es/D# entscheidet der Kontext? – Impulse zu einem meta-physikalischen Verständnis musikalischer Geistestätigkeit«, in: *2. Kongreß der GMTH, München 2002*, hg. von Stefan Rohringer u. a., Publikation in Vorbereitung.
- (2005), »Facts and Counterfacts: Mathematical Contributions to Music-Theoretical Knowledge«, in: *Models And Human Reasoning – Bernd Mahr zum 60. Geburtstag*, hg. von Sebastian Bab u. a., Berlin: Verlag Wissenschaft und Technik.
- (2006), *Tone and Process*. Manuskript.

Autoren

DAVID CARSON BERRY is Assistant Professor of Music Theory at the University of Cincinnati's College-Conservatory of Music (USA). His research interests include Schenkerian theory and its reception history in the US; the theory and aesthetics of music of the late nineteenth through mid-twentieth centuries (including Stravinsky studies); and US popular music, ca. 1920s-60s. On these and other topics, he has published several articles and reviews, and has delivered numerous papers at scholarly conferences.

PATRICK BOENKE studierte Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und historische Musikwissenschaft an der Universität Wien. Seit 2001 ist er Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen, seit 2004 Vertragslehrer für Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er unterrichtet u. a. Schenker-Analyse im Rahmen des Wiener Hochschullehrganges »Ton-satz nach Heinrich Schenker«.

WILLIAM E. CAPLIN is James McGill Professor of Music Theory in the Faculty of Music, McGill University. His research interests include the theory of musical form, history of harmonic and rhythmic theories, and theories of rhythm and meter. His book *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Oxford University Press, 1998) won the Society for Music Theory's Wallace Berry Award in 1999. He has published studies in *The Journal of the American Musicological Society*, *Eighteenth-Century Music*, *The Cambridge History of Western Music Theory*, *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik* (1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie), *Musiktheorie*, *Music Theory Spectrum*, *Journal of Music Theory*, *Journal of Musicological Research*, *Beethoven Forum*.

THOMAS CHRISTENSEN studied music theory at Yale University, where he took his Ph.D. in 1985. Thomas Christensen has been teaching at the University of Chicago since 1999, where he is Professor of Music and the Humanities, and Chair of the Department of Music. Before accepting that position, he taught at the universities of Pennsylvania and Iowa. He specializes in the history of music theory, particularly of the 18th century. His many publications include *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (1993) and *The Cambridge History of Western Music Theory* (Editor, 2002). Between 1999 and 2001, Thomas Christensen was the President of the Society for Music Theory. In 2002, he became a member of the American Academy in Berlin. He is also active as a pianist and harpsichordist.

HARTMUT FLADT, geboren 1945 in Detmold, studierte dort Komposition (R.Kelterborn), dann in Berlin Musikwissenschaft; Promotion 1973 (bei Carl Dahlhaus). Editor (R.-Wagner-GA); seit 1981 Prof. an der UdK Berlin, 1996 bis 2000 auch an der Univ. f. Musik und darst. Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editions-beirat der Hanns-Eisler-GA. Veröffentlichungen über Musik des 15. bis 21. Jahrhunderts.

Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, »angewandte Musik« (Film, Kabarett, politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 für SALOMO (Münchner Opernwettbewerb).

WOLFGANG FUHRMANN studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien. Promotion mit einer Arbeit zur mittelalterlichen Musikanschauung: »Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter« (Kassel: Bärenreiter 2004). Lebt als freier Musikpublizist und Musikwissenschaftler in Berlin. Sein derzeitiger Forschungsschwerpunkt gilt der Rezeption der Musik Joseph Haydns zu dessen Lebzeiten.

HANS-ULRICH FUSS studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Schulumusik in Hamburg, war dort drei Jahre lang im Schuldienst tätig und promovierte 1990 mit einer Arbeit über dramatisch-musikalische Prozesse in den Opern Alban Bergs. 1991 bis 2001 Wissenschaftlicher Assistent und Vertreter von Professuren an den Pädagogischen Hochschulen Flensburg und Freiburg sowie an den Universitäten Siegen und Köln. Seitdem freie Forschungstätigkeit und Arbeit an einer Habilitationsschrift mit dem Thema Vitalismus in Musik und Musikdenken um 1900. Arbeitsgebiete: Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts (Strauss, Berg, Zemlinsky), Musikästhetik und Musiktheorie um 1900, amerikanische Musiktheorie, Werkanalyse in Musikpädagogik und Musikwissenschaft.

ROBERT GJERDINGEN teaches in the music cognition program at Northwestern University, Evanston, Illinois, USA.

EDWARD GOLLIN is an Assistant Professor of Music at Williams College. He received his Ph.D. from Harvard University in 2000, completing his dissertation under the advisement of David Lewin. His research interests include transformational theory, historical music theories, and the analysis of early-twentieth-century music.

SIGRUN HEINZELMANN studierte Klavier bei Fernande Kaeser an der Musikhochschule Stuttgart (Staatsdiplom 1989), dann Kammermusik und Musiktheorie an der University of Massachusetts (Master of Music 1998). Ph.D.-Studium in Musiktheorie bei William Rothstein, Joseph Straus und Philip Lambert an der City University of New York (Ph.D.-Kandidatin seit 2003; arbeitet derzeit an ihrer Dissertation »Ravels Sonatenformen«). Seit 2001 Lehrbeauftragte für Musiktheorie und Gehörbildung an der University of Massachusetts Amherst, wo sie unter anderem eine öffentliche Vortragsreihe in Musiktheorie gründete und organisiert. Vorträge über Ravels Musik, den mittelalterlichen Theoretiker John Hothby und Gehörbildungspädagogik bei Konferenzen der Music Theory Midwest, New England Society of Music Theorists, Music Theory of New York State, dem Annual Meeting of the Society of Music Perception and Cognition und dem 4. Kongreß der Gesellschaft für Musiktheorie in Köln. Arbeitete als Übersetzerin für Richard Kramer, Charles Burkhardt (CUNY) und das RILM (1998–2000). Nebenberuflich aktiv als Liedbegleiterin.

ULRICH KAISER studierte Musiktheorie, Gehörbildung, Chorleitung sowie Gesang / Musiktheater in Berlin (West). Von 1982 bis 2000 arbeitete er in dieser Stadt als freiberuflicher Chorleiter und Sänger sowie als Dozent an verschiedenen Institutionen

(Musikschule, Evangelische Kirchenmusikschule, Hochschule der Künste). 1997 folgte er einem Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater in München. Ulrich Kaiser veröffentlichte eine CD mit weltlichen Chorwerken von J. Brahms, Arrangements für verschiedene Besetzungen (Aarau, Schott) und ist als Buchautor für verschiedene Verlage (Bärenreiter, Klett) tätig.

DAVID VAN DER KEMP studierte Biologie an der FU Berlin (Diplom 2002). Im selben Jahr Auswertung von Satellitendaten im Rahmen eines Werkvertrags für das Institut für Weltraumwissenschaften, FU Berlin.

JANINA KLASSEN studierte in Freiburg i.Br., Wien und Kiel. Auslandssemester in Siena und Paris. Promotion an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Promotionspreis der Philosophischen Fakultät. Habilitation an der Technischen Universität Berlin. Freiberufliche Tätigkeit in Musikdramaturgie, Rundfunk und Printmedien. Seit 1999 Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Freiburg i. Br. Forschungsschwerpunkte sind Musik- und Sprachtheorie, Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, ältere Musiktheorie, Genderforschung und Klangkunst.

CLEMENS KÜHN studierte Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Komposition (Diether de la Motte) in Hamburg sowie Musikwissenschaft in Berlin (Carl Dahlhaus, 1977 Promotion). 1978 wurde er Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin, 1988 wechselte er an die Hochschule für Musik in München, seit 1997 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden. Von 1978 bis 1996 war Kühn Mitherausgeber und Schriftleiter der Zeitschrift »Musica«. Er schrieb die Bücher Musiklehre, Gehörbildung im Selbststudium, Formenlehre der Musik, Analyse lernen und Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen.

EDWARD D. LATHAM is currently Assistant Professor of Music Theory at Temple University's Esther Boyer College of Music and Dance. His published work includes articles on Schoenberg's operas and the analysis of multimedia and reviews of the work of Ethan Haimo, Arnold Whittall, and Philip Rupprecht. His recent regional, national, and international conference papers have addressed the intersection of musical and dramatic structure in Weill, Korngold, and Schubert, and issues of music and gesture in Debussy and Nijinsky's *Prélude à 'L'après-midi d'un faune.'* He is currently working on a book on twentieth-century American opera.

JUSTIN LONDON is Professor of Music at Carleton College in Northfield, MN, where he teaches courses in Music Theory, Musical Aesthetics, and American Popular Music. He received his B.M. degree in Classical Guitar and his M.M. degree in Music Theory from the Cincinnati College-Conservatory of Music, and he holds a Ph.D. in Music History and Theory from the University of Pennsylvania. His research interests include rhythm and meter, music perception and cognition, the history of the Delta blues, and musical aesthetics. He is the author of several articles in the recent revision of the *New Grove Dictionary of Music* and the *Cambridge History of Western Music Theory*. His book *Hearing in Time*, (Oxford University Press, 2004) is a cross-cultural exploration of the

perception and cognition of musical meter. In 2005–06, he will be conducting research at the Centre for Music and Science of Cambridge University.

HENRY MARTIN, Professor of Music at Rutgers University in Newark, NJ, has pursued a dual career as a composer-pianist and as a music theorist specializing in jazz and the Western tonal tradition. His books include *Counterpoint* (Scarecrow Press, 2005), *Jazz: the First 100 Years* (co-authored with Keith Waters; 2nd edition, Schirmer-Thomson, 2005), and *Charlie Parker and Thematic Improvisation* (Scarecrow Press, 1996). He is a co-editor of the *Annual Review of Jazz Studies*, which is published by Institute of Jazz Studies at Rutgers-Newark. Martin is also active as a composer. His *Preludes and Fugues* won the Barlow Endowment International Composition Competition in 1998 and was issued in 2004 on CD by Bridge Records (Bridge 9140) with Martin as pianist.

FRED MENGERING studierte Psychologie an der Universität Osnabrück und der TU Berlin. Von 1986 bis 1991 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Berufliche Bildung und Weiterbildungsforschung der TU Berlin. 1991 Promotion, seitdem Studienrat im Hochschuldienst im Lehrgebiet »Methoden empirischer Sozialforschung« an der TU Berlin. Veröffentlichungen in diversen Publikationsorganen wie Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, Zeitschrift für Sozialpsychologie, *Drug and Alcohol Dependence*, *Wiener Zeitschrift für Suchtforschung*, *Musiktheorie* und andere.

JOCELYN NEAL is an Assistant Professor in the Music Department at the University of North Carolina at Chapel Hill. Her research and publications primarily address American Country music, music / dance relationships, and rhythm and meter in popular song. She is currently chair of the SMT Popular Music Interest Group.

MARKUS NEUWIRTH studiert seit WS 2001/02 Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie (Magister) an der Universität Würzburg. Seit WS 2002 ist er Stipendiat der Hanns-Seidel-Stiftung. Seit dem SoSe 2004 absolviert er darüber hinaus ein Studium der Psychologie (Diplom). Sein Hauptinteresse gilt vor allem Themen im Bereich der kognitiv orientierten Musikanalyse, der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, der musikalischen Notation des Mittelalters (insbesondere aus semiotischer Perspektive) sowie der analytischen Philosophie des Geistes.

THOMAS NOLL studierte Mathematik in Jena und Semiotik an der TU Berlin. Dissertation und Forschungstätigkeit vor allem auf dem Gebiet der Mathematischen und computer-gestützten Musiktheorie. 1998–2003 Leiter einer interdisziplinären Nachwuchsgruppe für Mathematische Musiktheorie (www.mamuth.de). 2003–2005 Lehrtätigkeit in Informatik an der TU Berlin, seit 2004 Lehrtätigkeit in Musiktheorie an der Musikhochschule in Barcelona, Mitherausgeber der Fachzeitschrift *Journal of Mathematics and Music*.

CHRISTOPH NEIDHÖFER studierte Musiktheorie, Komposition und Klavier an der Musikhochschule Basel und Musiktheorie an der Harvard University. Dort Dissertation (Ph.D.) über das Spätwerk von Igor Strawinsky. Seit 2001 Assistant Professor für Musiktheorie an der McGill University in Montreal. Publikationen zur Musik des 20. Jahrhunderts und zum Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts. Kompositorische Tätigkeit.

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt (»Vom metaphorischen Sprechen in der musiktheoretischen Terminologie«, *Musiktheorie* 4 (2002), 291–299; »Zu Robert Schumanns Klavierquartett Es-Dur op. 47 – Überlegungen zur Form der Exposition des Kopfsatzes«, in: Arnfried Edler (Hg.), *Die Kammermusik Clara und Robert Schumanns. Musikhistorisches Symposium* 24. Mai 2002 Hochschule für Musik und Theater Hannover (= Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Monographien, 8), Hannover 2003, 7–19; »Zum Kyrie aus Josquin des Prez' *Missa L'homme armé sexti toni*«, in: Ludwig Holtmeier, Michael Polth, Felix Diergarten (Hg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie*, Dresden 2001, Augsburg 2004, 279–290).

GESINE SCHRÖDER studierte in Berlin (Schulmusik, Musiktheorie, Musikwissenschaft, Germanistik). Ihre Dissertation über Strawinskijs instrumentale Schreibweisen wurde mit einem Joachim-Tiburtius-Preis ausgezeichnet. Sie unterrichtete an der HdK und der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Seit 1992 Professorin für musiktheoretische Fächer an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. Im Winter 2002/03 unterrichtete sie als Gast am Pariser CNSMD. Veröffentlichungen zu Neuer Musik, zu musiktheoretischen Themen (insbesondere zur Geschichte und Theorie des Orchestrrierens, des Dirigierens und der Bearbeitung), im Bereich Gender Studies; Kompositionen; Bearbeitungen.

OLIVER SCHWAB-FELISCH studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheorie in München (LMU) und Berlin (TU, HdK). 1995–98 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1998 Studienrat im Hochschuldienst am Fachgebiet Musikwissenschaft der TU Berlin. Veröffentlichungen zu Musik des 18. und 19. Jahrhunderts sowie zu Gegenständen der Musiktheorie.

ALEXANDER STANKOVSKI studierte Komposition in Wien und Frankfurt. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit war er 1996–2004 Lehrbeauftragter an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, seit 1998 unterrichtet er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz die Fächer Kontrapunkt, Harmonielehre, Formanalyse und Kompositionstechniken des 20. und 21. Jahrhunderts.