

ZGMTH Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

22. Jahrgang 2025  
Ausgabe 2

Herausgegeben von  
Patrick Boenke, Martin Grabow und Anne  
Hameister

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie  
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Inga Mai Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

22. Jahrgang 2025, Ausgabe 2  
<https://doi.org/10.31751/i.61>

Herausgeber\*innen:

Dr. Patrick Boenke, Seilerstätte 26, A-1010 Wien, [boenke@mdw.ac.at](mailto:boenke@mdw.ac.at)  
Dr. Julia Freund, Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg, [Julia.Freund-1@uni-hamburg.de](mailto:Julia.Freund-1@uni-hamburg.de)  
Dr. Martin Grabow, B7 19, 68159 Mannheim, <mailto:Martin.Grabow@muho-mannheim.de>  
Anne Hameister, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, [anne.hameister@hfmt-hamburg.de](mailto:anne.hameister@hfmt-hamburg.de)  
Prof. Dr. Andrea Horz, Ungargasse 12a/10, 1030 Wien, [horz@mdw.ac.at](mailto:horz@mdw.ac.at)

verantwortliche Herausgeber\*innen dieser Ausgabe: Patrick Boenke, Martin Grabow und Anne Hameister  
Korrektorat: Jakob Maria Schermann, Anne Ewing-Greinecker

Die Herausgeber\*innen sind per E-Mail erreichbar unter: [redaktion@gmth.de](mailto:redaktion@gmth.de)

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath  
PDF-Satz: Dieter Kleinrath  
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>  
Publication Guidelines: [https://www.gmth.de/publication\\_guidelines.aspx](https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx)

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.  
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.  
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.  
<http://d-nb.info/98030945X>

ISSN 1862-6742

© 2025 Benjamin K. Bacon, Patrick Boenke, Tian-Yan Feng, Daniel Freimuth, Martin Grabow, Anne Hameister, Matthias Handschick, Paula Kaiser, Ulrich Kaiser, Kilian Sprau, Sebastian Urmoneit

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.  
c/o Prof. Andreas Gürsching  
Müggelstraße 13  
10247 Berlin  
[info@gmth.de](mailto:info@gmth.de)

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



# Inhalt

## 22. JAHRGANG 2025, AUSGABE 2

EDITORIAL .....	5
ARTIKEL	
KILIAN SPRAU Musikanalyse als Performanceanalyse Theoretische Hintergründe · Analysebeispiele · Fachliche Überlegungen .....	9
PAULA KAISER <i>Unsurpassed yet unknown</i> : Ephraim Amu Analytische Annäherungen an die frühen Chorkompositionen (1920–1937) .....	37
SEBASTIAN URMONEIT Versuch über den ›rhetorischen Formbegriff‹ Zu Bachs Präludium und Fuge C-Dur BWV 846 .....	51
DANIEL FREIMUTH Schumanns scheinbare ›Schusterflecke‹ Strukturelle Mehrdeutigkeit in Sequenzen Schumanns .....	77
BENJAMIN K. BACON An Uncertain Perception Notation in the Age of Human-Computer Interaction .....	111
BERICHT	
ULRICH KAISER Die <i>Open Music Academy</i> Ein Wiki und Lernmanagement-System für den Musikunterricht .....	133
REZENSIONEN	
MATTHIAS HANDSCHICK Christian Utz, <i>Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen</i> (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125), Hildesheim: Olms 2023 .....	145
TIAN-YAN FENG William Earl Caplin, <i>Cadence: A Study of Closure in Tonal Music</i> , New York: Oxford University Press 2024 .....	151



# Editorial

Die vorliegende Varia-Ausgabe versammelt fünf Fachartikel, einen kleineren Beitrag und zwei Rezensionen.

Eröffnet wird das Heft mit einem Fachartikel von Kilian Sprau, der sich grundlegend mit dem Thema ›Performanceanalyse‹ auseinandersetzt. Als ausgewiesener Experte in diesem Feld stellt Sprau Methoden und Werkzeuge anhand bedacht ausgewählter Beispiele anschaulich vor. Dabei räumt er der Frage breiten Raum ein, welche Rolle dieser Forschungsansatz, der das klangliche Resultat ins Zentrum stellt, im Musiktheorieunterricht spielen könnte, wo bislang herkömmliche, auf das schriftliche Notat fixierte Analyseansätze dominieren. Der Aufsatz liest sich als Plädoyer und Ermutigung, Performanceanalyse als eine weitere, selbstverständlich verfügbare methodische Herangehensweise im Musiktheorieunterricht zu etablieren.

Paula Kaiser verfasste ihren 2023 im Rahmen des Wettbewerbs der *Gesellschaft für Musiktheorie* prämierten Aufsatz zu der Themenstellung ›Die Sprache der Eroberung: Musiktheorie und postkoloniale Kritik‹. In ihrem Fachartikel widmet sie sich der Analyse ausgewählter Chorkompositionen des ghanaischen Komponisten Ephraim Amu (1899–1995). Dafür greift sie auf vertraute harmonische und satztechnische Konzepte zurück, um sie einer kritischen Begutachtung ihrer Aussagekraft in Hinblick auf dieses Repertoire zu unterziehen. Beobachtet Kaiser eingangs, dass sich bisher erst ein einziger Fachartikel in der *ZGMTH* mit Musik des afrikanischen Kontinents auseinandersetzte,<sup>1</sup> so wirbt ihr Text nicht nur für eine größere Beachtung afrikanischer Kunstmusik, sondern insbesondere auch für eine intensiviertere Anstrengung, über die Prämissen und Implikationen einer solchen analytischen Annäherung nachzudenken.

Sebastian Urmoneit – begeisterter Gasthörer in den Seminaren Hartmut Fladts, dem der Text gewidmet ist – zeigt in seinem Fachartikel, was ein rhetorischer Analyseansatz zu leisten vermag, wenn er versucht, nicht nur Formteile zuzuordnen, sondern tatsächlich den Inhalt der musikalischen ›Klangrede‹ herauszuarbeiten. Gegenstand der Untersuchung ist das Eröffnungspaar von Präludium und Fuge in C-Dur (BWV 846) aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, das gemäß Bachs Vorrede zur Sammlung als ›Lehrvortrag‹ aufgefasst werden kann – als Lehrvortrag, der allerdings weniger musiktheoretische Sachverhalte erklären, als eine spirituelle Grundhaltung vermitteln soll. Wenn der Artikel konsequent auf Notenbeispiele verzichtet, so weil das Werk leicht zugänglich und der Nachvollzug von Urmoneits minutiöser Analyse ohnehin das Mitlesen des Notentextes erforderlich macht.

Besonderheiten der Sequenztechnik Robert Schumanns beleuchtet Daniel Freimuth in seinem Fachartikel anhand zweier eindrücklicher Beispiele: den verschiedenen Gestalten des Themas im *Andante cantabile* des Klavierquartetts op. 47 sowie in einer zentralen Passage des Lieds ›Ich grolle nicht‹ aus der *Dichterliebe* op. 48. Die analytische Herangehensweise – bestimmt vom Denken in Kategorien des Generalbass' und des Kontrapunkts – eröffnet im Drehen und Wenden des Gegenstands immer neue Perspektiven, macht verborgene Zusammenhänge sichtbar und arbeitet als Charakteristikum der Sequenztechnik Schumanns ein Spiel mit struktureller Mehrdeutigkeit heraus.

1 Polak/Jacoby/London 2016.

Der Komponist und Musikforscher Benjamin Bacon geht in seinem Fachartikel den Auswirkungen neuer Technologien auf die Notation nach. Verschiedene Beispiele verdeutlichen einerseits die komplexen Anforderungen an eine musikalische Schrift, die den Einsatz des Computers und seiner spezifischen Anwendungsmöglichkeiten fixieren soll, sowie andererseits die Chancen und Grenzen neu aufkommender Notationsformen für Kompositionen, in denen *human-computer interaction* eine wesentliche Rolle spielt.

Ulrich Kaiser stellt in seinem Bericht Idee und Aufbau der an der Hochschule für Musik und Theater München entwickelten digitalen Lehr- und Lernplattform OMA (*Open Music Academy*) vor. Er thematisiert technische, kulturelle und rechtliche Herausforderungen und führt durch die Beschreibung von Lehrveranstaltungen konkrete Einsatzmöglichkeiten vor Augen.

Gegenstand der Rezension von Matthias Handschick ist die Monographie *Unerhörte Klänge* von Christian Utz, die sich intensiv mit der performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik auseinandersetzt.<sup>2</sup> Das Buch ist bei Olms erschienen und im Volltext frei zugänglich. Tian-Yan Feng stellt in einer ausführlichen Rezension William Earl Caplins jüngste Studie zum Thema Kadenz in tonaler Musik vor.<sup>3</sup>

Ein großer Dank gilt den Autor:innen dieser Ausgabe, ohne deren Engagement das vorliegende Heft nicht hätte erscheinen können. Herzlich gedankt sei auch allen Beteiligten am vorausgegangenen Peer-Review-Verfahren für ihre produktiven Kommentare und Anregungen. Im Besonderen danken wir Jakob Schermann und Anne Ewing-Greinecker für das Korrektorat, Werner Eickhoff-Maschitzki für die Vorbereitung der Grafiken sowie Dieter Kleinrath für das Erstellen der PDF-Fassung.

Patrick Boenke, Martin Grabow, Anne Hameister

## Literatur

Caplin, Willian Earl (2024), *Cadence: A Study of Closure in Tonal Music*, New York: Oxford University Press.

Polak, Rainer / Nori Jacoby / Justin London (2016), »Kulturelle Diversität in der empirischen Rhythmusforschung: Drei Analysen eines Audio-Korpus von Percussion-Ensemblemusik aus Mali«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, 195–235. <https://doi.org/10.31751/908>

Utz, Christian (2003), *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125), Hildesheim: Olms 2023. <https://doi.org/10.25366/2023.151>

2 Utz 2023.

3 Caplin 2024.

© 2025 Patrick Boenke (boenke@mdw.ac.at), Martin Grabow (martin.grabow@muho-mannheim.de), Anne Hameister (AnneHameister@hfmt-hamburg.de, ORCID iD: 0000-0002-0146-4101)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]; Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [Mannheim University of Music and Performing Arts]; Hochschule für Musik und Theater Hamburg [Hamburg University of Music and Drama]

Boenke, Patrick / Martin Grabow / Anne Hameister (2025), Editorial, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 5–7. <https://doi.org/10.31751/1229>

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

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



veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 02/01/2026



# Musikanalyse als Performanceanalyse

## Theoretische Hintergründe · Analysebeispiele · Fachliche Überlegungen<sup>1</sup>

Kilian Sprau

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

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

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

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

## MUSIKANALYSE UND PERFORMANCE: GRUNDSÄTZLICHES

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

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

2 Danuser 1992, 1.

3 Vgl. Jost 2013; Cook 2013, 25.

4 Vgl. Köpp/Seedorf 2020, 9.

5 Gottschewski 1996; Hinrichsen 1999.

6 Laubhold 2014.

7 Vgl. etwa Giese 2006.

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

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

10 Vgl. Ertelt/Loesch 2018, 8.

11 Vgl. Köpp/Seedorf 2020, 11.

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

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

12 Vgl. Bowen 1999.

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

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

15 Vgl. van Gessel 2020, 141.

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

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

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

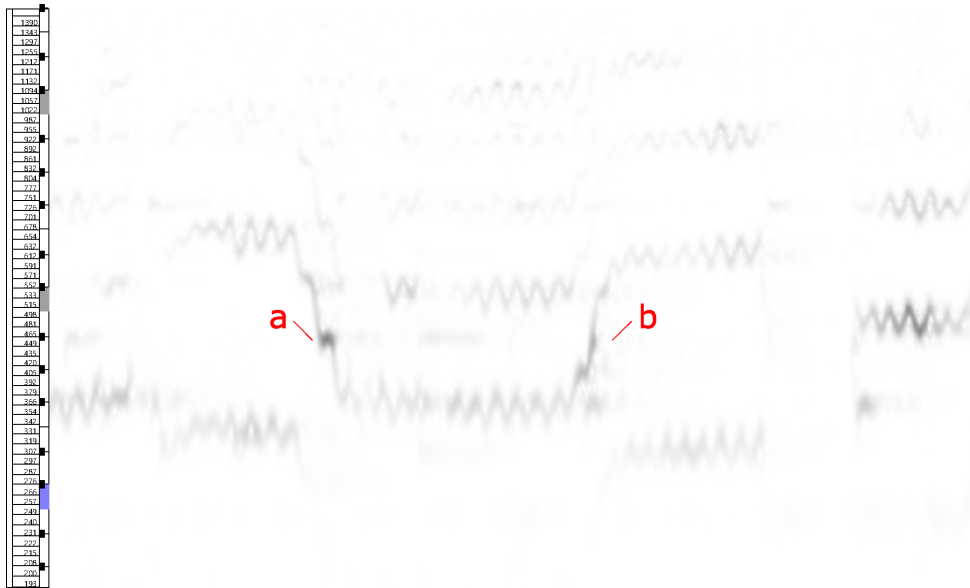


Abbildung 1: Gioachino Rossini / Cesare Sterbini, *Ecco ridente in cielo* (Cavatina aus *Il barbiere di Siviglia*), T. 17, *melodic range spectrogram* (erstellt mit *Sonic Visualiser*). Aufnahme: Fernando de Lucia (1904), *Fernando de Lucia*, Nimbus Records NI 7911, © 2003, Track 8, 0'21''–0'28''<sup>19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

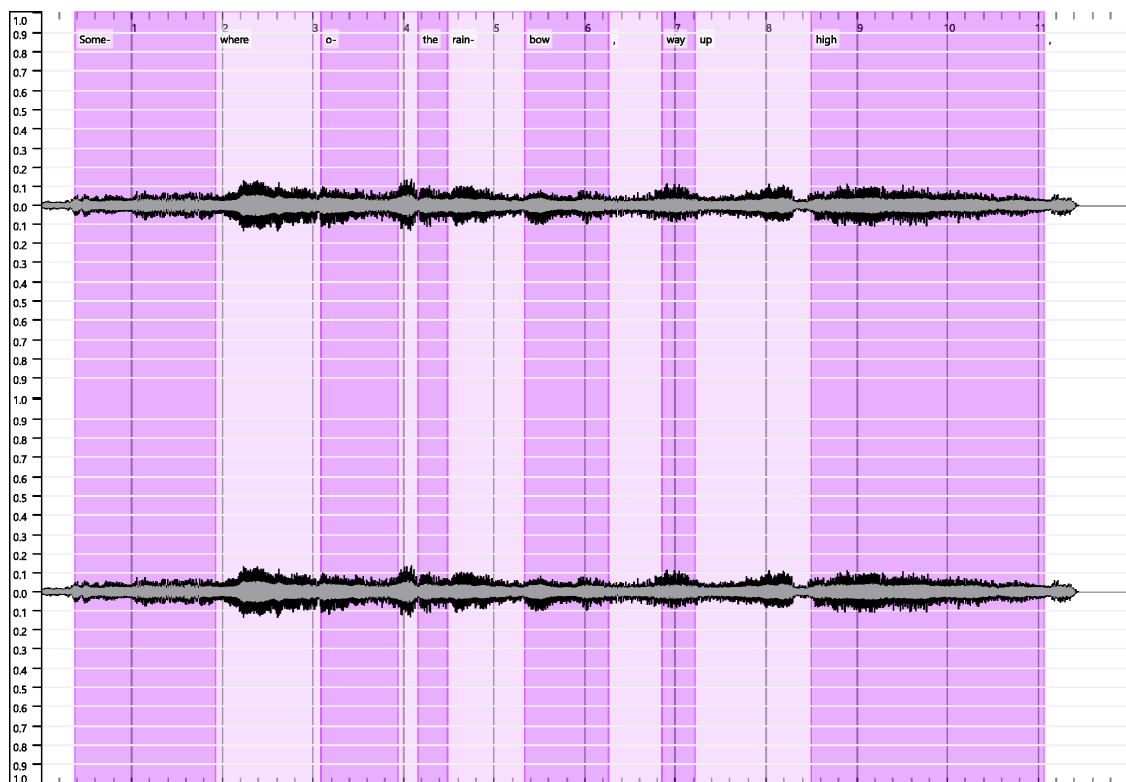


Abbildung 2: Harold Arlen / Yip Harburg, *Over the Rainbow*, Sectional Chorus, Beginn, Visualisierung der Silbendauern (erstellt mit *Sonic Visualiser*). Aufnahme: Judy Garland / Herbert Stothart (Dir.) (1939), *The Wizard of Oz (Original Motion Picture Soundtrack)*, Rhino Movie Music R2 71999, © 1995,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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ingarden 1962, 452.

25 Van Gessel 2020, 142.

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

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

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

29 Cook/Leech-Wilkinson 2009.

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

## ANWENDUNGSFÄLLE

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

### Belcanto

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

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

31 Caskel 2021, 496.

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

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

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

Beispiel 1: Gioachino Rossini / Cesare Sterbini, *Ecco ridente in cielo* (Cavatina des Conte Almaviva aus *Il barbiere di Siviglia*), T. 15–18 und 23–26, Klavierauszug<sup>36</sup>

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau\\_Musikanalyse\\_Audiobsp01.wav](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp01.wav)

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

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

34 Vgl. Berne 2008, 17–24.

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

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

37 Vgl. Kesting 2008, 88–99, bes. 95.

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

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

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

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

40 Vgl. Kühn 1998, 13.

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

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

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

### *Popular singing* (1)

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

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

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

44 Vgl. Sprau 2021, bes. 299f.

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

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

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

48 Vgl. Middleton 1990, 106.

Live-Darbietung oder als Aufnahme (also entweder als Performance oder als Dokumentation bzw. »illusion«<sup>49</sup> einer Performance). Da Live-Aufführungen flüchtige Ereignisse und nur in der subjektiven Präsenzerfahrung gegenwärtig sind, findet zumindest musikalische Performanceanalyse regelmäßig auf der Grundlage von Aufnahmen statt (was Liveaufnahmen ebenso einschließt wie Studioproduktionen).<sup>50</sup>

Die Aufnahme als Medium der Konkretisierung von Songs bringt es mit sich, dass viele Songs in einer ganzen Reihe von Versionen existieren (nämlich dann, wenn es mehrere verschiedene Aufnahmen von ihnen gibt). Eindrucksvoll deutlich wird dies etwa am Beispiel von Harold Arlens und Yip Harburgs *Over the Rainbow*: Allein Judy Garland (1922–1969), die *Over the Rainbow* für den Metro-Goldwyn-Mayer-Film *The Wizard of Oz* (1939) kreierte, hat eine stattliche Zahl von Aufnahmen dieses Songs hinterlassen, die in vielen Details, aber auch ganz grundsätzlich voneinander abweichen.<sup>51</sup> Geeignete Kategorien zur Beschreibung dieser Variantenbildungen liefert unter anderem Garlands Gebrauch der im *popular singing* üblichen Stilmittel (deren Katalog nicht weniger umfangreich ist als im klassischen Belcanto<sup>52</sup>). Doch auch die von Garland eingesetzten Gesangstechniken (im Verlauf ihrer Karriere wurde ihre zunehmende Neigung zum Belting konstatiert<sup>53</sup>) und das jeweilige Begleitarrangement (vom Klaviersolo bis zur großen Orchesterpartitur) differenzieren ihre Versionen voneinander, ebenso wie die Frage, welche Formteile überhaupt aufgenommen wurden (üblicherweise, aber eben nicht immer, sparen Garlands Aufnahmen den Sectional Verse aus<sup>54</sup>). Mithilfe von *Sonic Visualiser* können ihre verschiedenen Aufnahmen von *Over the Rainbow* bis in Details der Ausführung miteinander verglichen werden (ähnlich wie in der traditionellen »Werkanalyse« verschiedene kompositorische » Fassungen« eines Werks einander gegenübergestellt werden können); dies wird im Folgenden am Beispiel der ersten Takte des Sectional Chorus demonstriert.

**Moderately**

Some - where o - ver the rain - bow way up high,

Beispiel 2: Harold Arlen / Yip Harburg, *Over the Rainbow*, Sectional Chorus, Beginn, Gesangsstimme<sup>55</sup>

49 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 97; Johnson 2010, 42. Zum Verhältnis zwischen Performance und Aufnahme vgl. mit konkretem Bezug auf Populärmusik Greig 2009, 24–29.

50 Zur Problematik einer kategorialen Trennung von Live- und Studioaufnahmen vgl. Sprau 2021, 293 f. sowie die dort angegebene Literatur. Als dezidiertes Plädoyer für die Analyse von Live-Performances vgl. mit Bezug auf das Musiktheater Abbate 2004.

51 Vgl. Frisch 2017, 69–91.

52 Vgl. Soto-Morettini 2014; Hähnel 2015.

53 Vgl. Hähnel 2015, 58f. Zum Begriff »Belting« vgl. auch Wienhausen 2016.

54 Vgl. Frisch 2017, 77.

55 Das Notenbeispiel folgt prinzipiell der ersten Druckausgabe des Songs (Arlen/Harburg 1939) sowie einem autographen Notat der Singstimme von der Hand Harold Arlens (Reproduktion in Frisch 2017, 23), weicht aber von diesen Quellen durch eine Viertelpause zu Beginn von Takt 3 ab, welche die in den Vorlagen notierte Halbenote es<sup>1</sup> um die Hälfte kürzt. Diese Variante entspricht der Ausführung Garlands in allen hier ausgewerteten Aufnahmen, und auch der Komponist Arlen selbst hat den Song (bzw. Ausschnitte daraus) in dieser Weise öffentlich vorgetragen (vgl. die Aufnahme Arlen 1939, siehe Quellenverzeichnis im Anhang). Garland trägt den Song in allen Aufnahmen transponiert vor (vgl. hierzu auch Frisch 2017, 77).

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau\\_Musikanalyse\\_Audiobsp02.wav](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp02.wav)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Betrachtet man die Verteilung von Extremwerten, fällt zweierlei auf.

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

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

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

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

### *Popular singing* (2)

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

58 Siehe oben, Fußnote 53.

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

60 Vgl. ebd., 69f.

61 Vgl. Middleton 2000, 38–41.

62 Vgl. Pfeleiderer 2003.

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

64 Siehe oben, Fußnote 49.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 Vgl. Schneider 2009, 515 f.

73 Vgl. Moore 2012, 38–44.

74 Vgl. ebd., 29–38.

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

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

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau\\_Musikanalyse\\_Audiobsp03.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp03.mp3)

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

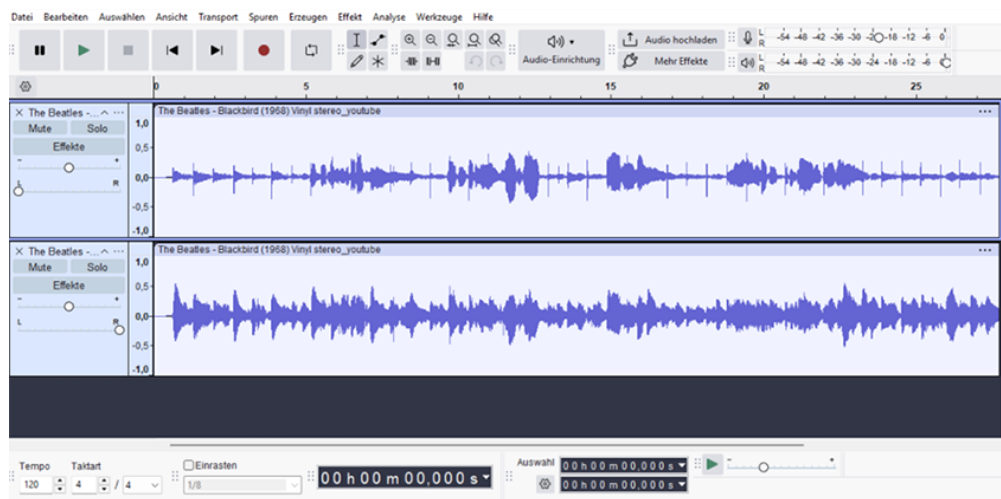


Abbildung 3: Paul McCartney, *Blackbird* (1968); The Beatles [*The White Album*], Apple Records PCS 7067-8, © 1968, Track B3 [Stereoabmischung], Beginn; Ansicht im Softwareprogramm Audacity<sup>80</sup>

75 Vgl. Schneider 2009, 516 und 520.

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

77 Vgl. Lewisohn 1988, 137.

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

79 Vgl. McCartney 2021, 46–48.

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

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

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau\\_Musikanalyse\\_Audiobsp04a.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp04a.mp3)

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

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau\\_Musikanalyse\\_Audiobsp04b.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1230/Sprau_Musikanalyse_Audiobsp04b.mp3)

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

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

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

82 Vgl. Lewisohn 1988, 137.

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

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

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

## ÜBERLEGUNGEN AUS FACHLICH-MUSIKTHEORETISCHER SICHT

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Vgl. Rohringer 2005, 191.

89 Vgl. Holtmeier 1997, 132.

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

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

90 Vgl. Tomaszewski 1999, 58.

91 Kaiser 2024, 41.

92 Vgl. Utz 2021.

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

Datenauswertung einschließen. Andererseits ist das Thema softwarebasierter Musikanalyse im Fachdiskurs seit längerem präsent,<sup>94</sup> und für die Einarbeitung in das Programm *Sonic Visualiser* bzw. in ›Statistik für Musiker‹ stehen ausgezeichnete Hilfsmittel zur Verfügung<sup>95</sup>. Generell hat das Fach Musiktheorie seit Gründung der GMTH eine eindrucksvolle Neigung zur Integration neuer oder neuartiger Methoden in den Fachdiskurs bewiesen;<sup>96</sup> es gibt also keinen Grund, warum man nicht auch den Theorien und Methoden von Performance Studies mit Offenheit begegnen sollte.

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

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

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

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

97 Hochschule für Musik und Theater München 2025, 12.

98 Ebd.

99 Ebd.

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

\*\*\*

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

## Literatur

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

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

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

- Berne, Peter (2008), *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi. Ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitorinnen*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Blake, Andrew (2009), »Recording Practices and the Role of the Producer«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge (MA): Cambridge University Press, 36–53.
- Bowen, José A. (1999), »Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 424–451.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- BFG (Bundesfachgruppe Musikpädagogik) (2024), *MULEM-EX. Musiklehrkräftemangel – eine explorative Studie. Hintergründe und Gründe für sinkende Zahlen in den Studiengängen für das Lehramt Musik*. <https://www.musikrat.de/fileadmin/redaktion/download/Mulem-EX-31-05-2024-Einzelseiten.pdf> (9.9.2025)
- Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler (2010), »Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files«, in: *Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia* (Florenz, 25.–29. Oktober 2010), hg. von Alberto del Bimbo, Shih-Fu Chang und Arnold Smeulders, 1467–1468. <https://doi.org/10.1145/1873951.1874248>
- Caskel, Julian (2021), »Die Aufnahme bestätigt die Regel. Analyse als Interpretation (Response)«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe, 495–513. <https://doi.org/10.31751/1135>
- Caskel, Julian (2023), »Simple Statistical Tools for Large Data Sets of Musical Performances«, in: *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, hg. von Julian Caskel, Frithjof Vollmer und Thomas Wozonig, Würzburg: Königshausen & Neumann, 119–144.
- Caskel, Julian / Frithjof Vollmer / Thomas Wozonig (Hg.) (2023), *Softwaregestützte Interpretationsforschung. Grundsätze, Desiderate und Grenzen*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Celletti, Rodolfo (2014), *Geschichte des Belcanto*, übersetzt von Federica Pauli, 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, London: CHARM. [https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_1.html](https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html) (9.9.2025)
- Danuser, Hermann (1992), »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 1–72.
- Döhring, Sieghart (2024), »The New Belcanto. A Paradigm Shift in Composing for Voice around 1850«, in: *Belcanto. Tradition and Fascination Today*, hg. von Isolde Schmid-Reiter und Aviel Cahn, Regensburg: ConBrio, 53–72.

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

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

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

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

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

## Notenausgaben

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

## Aufnahmen

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

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

- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland / Herbert Stothart (Dir.) [1939], *The Wizard of Oz (Original Motion Picture Soundtrack)*, Rhino Movie Music R2 71999, © 1995, Track 2. [= Garland 1939 OST]
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland, Victor Young and his Orchestra [1939], Decca X1742, Matr. DLA1840A, © 1939; Digitalisat: [https://archive.org/details/78\\_over-the-rainbow\\_judy-garland-victor-young-his-orchestra-arlen-harburg\\_gbia3029603a](https://archive.org/details/78_over-the-rainbow_judy-garland-victor-young-his-orchestra-arlen-harburg_gbia3029603a) [= Garland 1939 Decca]
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland, Harold Arlen (Klavier) [1940], [Golden Gate International Exposition (World's Fair), Treasure Island, San Francisco; Radioaufnahme]. <https://www.thejudyroom.com/media/judy-sings-on-the-radio/> (9.9.2025)
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland [mit Klavierbegleitung] [1948], [Louella Parsons Show; Radioaufnahme]. <https://www.thejudyroom.com/media/judy-sings-on-the-radio/> (9.9.2025)
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland [mit Orchesterbegleitung], Jack Cathcart (Dir.) [1955]; Neuedition: *Classic Judy Garland. The Capitol Years 1955–1965*, Capitol Records 5392812, © 2002, CD 1, Track 1.
- Arlen, Harold / Yip Harburg, *Over the Rainbow* (1938): Judy Garland [mit Klavierbegleitung] [1965], *Judy Garland. The Final Concert in Copenhagen*, High Definition Tape Transfers 13518, © 2022, Track 14.
- McCartney, Paul, *Blackbird* (1968): Paul McCartney [1968], *The Beatles [The White Album]*, Apple Records PCS 7067-8, © 1968, Track B3 [Stereoabmischung]; Digitalisat: <https://www.youtube.com/watch?v=wSLS2FHj-Z8> (9.9.2025).
- Rossini, Gioachino / Cesare Sterbini (1816), *Ecco ridente in cielo* (Cavatina des Conte Almaviva aus *Il barbiere di Siviglia*): Fernando de Lucia [1904], *Fernando de Lucia*, Nimbus Records NI 7911, © 2003, Track 8.

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

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

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



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

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

eingereicht / submitted: 19/11/2024

angenommen / accepted: 12/03/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 23/12/2025

# *Unsurpassed yet unknown: Ephraim Amu*

## Analytische Annäherungen an die frühen Chorkompositionen (1920–1937)<sup>1</sup>

Paula Kaiser

Afrikanische Musik ist in der westeuropäischen Musiktheorie ein (noch) kaum beachtetes Forschungsfeld. Die Analyse von patriotischen Chorkompositionen des ghanaischen Komponisten Ephraim Amu, entstanden in seiner frühen Schaffensperiode in den Jahren 1920–1937, soll einen ersten Zugang zu dieser ›vertraut-unvertrauten‹ Musik bieten. Dabei wird hauptsächlich, und mit westeuropäischen Methoden, auf satztechnische sowie harmonische Phänomene eingegangen. Die Anwendbarkeit der Methoden wird anhand einer kritischen Auswertung der Analyseergebnisse hinterfragt. Des Weiteren wird ein Blick auf die generelle Modusbehandlung in den frühen Chorwerken geworfen.

African music is a field of research that has (still) received little attention in Western European music theory. The analysis of patriotic choral compositions by the Ghanaian composer Ephraim Amu (written in his early creative period, 1920–1937) is intended to offer a first approach to this ›familiar-unfamiliar‹ music. The main focus will be on technical and harmonic phenomena and is based on Western European methods. The applicability of the methods is questioned on the basis of a critical evaluation of the analysis results. Furthermore, a closer look will be taken at the general treatment of mode in Amu's early choral works.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Ephraim Amu; Ghana; postcolonial studies; Postkoloniale Studien

»Theorie (Ratio) ist für die abendländische Musik konstitutiv [...]. Niemand wird das bezweifeln (und mit Eurozentrismus hat das nichts zu tun). [...] Theorie, Notation und Komposition bilden eine die abendländische Musik kennzeichnende triadische Einheit.«<sup>2</sup> Nähme man die implizit enthaltene Trennung abendländischer Musik und ›anderer‹ Musiken ernst, stellten sich unmittelbar diverse Fragen: Welche Implikationen ergeben sich für analytische Betrachtungen außereuropäischer Musik(en)? Ist für sie ›Theorie‹ nicht konstitutiv? In welcher Beziehung steht diese Musik mit ihrer Theorie und ggf. ihrer Notation? Wie kann ›die‹ Musiktheorie, deren Forschungsinteressen bisher weitgehend im europäischen Kulturraum liegen, für Musik anderer Kulturen geöffnet werden? Welche vorhandenen analytischen Methoden sind dafür geeignet? Kofi Agawu, ein Musiktheoretiker mit ghanaischen Wurzeln, schlägt vor, die methodischen Vorgehensweisen zunächst nicht zu beschränken: »Analysis matters because, through it, we observe at close range the workings of African musical minds. Given the relative paucity of analyses, erecting barriers against one or another approach seems premature.«<sup>3</sup> Auch im deutschsprachigen

1 Ein großer Dank geht an Tobias Robert Klein, der den Feinschliff dieses Artikels begleitet hat.

2 Eggebrecht 1998, 76.

3 Agawu 2003, 357.

Diskurs ist die Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunstmusik eine Seltenheit. Während in der *MGG* für zentraleuropäische Länder separate Artikel angelegt sind, wird Ghana nur im Überblicksartikel »Afrika südlich der Sahara« angeführt.<sup>4</sup> Ein einziger Artikel der *ZGMTH* ist afrikanischer, genauer malinesischer, Musik gewidmet.<sup>5</sup> Unterschiedliche Ursachen mögen dazu beitragen: Einerseits ist es schwierig, Zugriff auf diese Musik zu erhalten, wenn beispielsweise keine (digitalisierten) Manuskripte oder Tonaufnahmen vorliegen. Andererseits scheint eine exakte Verortung auf der bisher erschlossenen ›Landkarte‹ der Musikgeschichte (noch) nicht möglich. Zudem wurden die hierzulande gängigen analytischen Werkzeuge an europäischer Musik entwickelt und erprobt.

In Anknüpfung an Agawu werden im Folgenden herkömmliche analytische Methoden experimentell auf die frühen Chorkompositionen des ghanaischen Komponisten Ephraim Amu angewandt. Die Tonalität aller betrachteten Stücke basiert auf einer Dur-Skala mit optional hinzugenommener erniedrigter VII. Stufe. Daher, und aufgrund der kolonialen Einflüsse, erscheint die Verwendung europäischer Terminologie zunächst geeignet, wobei sie nur als Abstraktion eines Phänomens aufgefasst werden soll, ohne dass damit eine Verortung in westeuropäischer Musiktheorie bzw. in die Entwicklung der abendländischen Musik impliziert wird.

Abstand soll an dieser Stelle vom postkolonial kritischen Begriff der ›Hybridität‹ genommen werden. Agawu nennt diese Terminologie ›unkritisch‹ und schreibt über Gebrauchsformen des Begriffs ›Hybridität‹: »[T]hey pass over in silence the losses, indignities, and humiliation suffered by people who are forced to speak other people's musical languages instead of their own.«<sup>6</sup> Dies soll ein Versuch sein, einige Aspekte des Gesamtwerks von Amu zu erschließen und damit die Erweiterung gängiger musiktheoretischer Forschungsgegenstände vorzuschlagen. Gleichzeitig sollen das analytische Vorgehen und die verwendete Terminologie auf ›blinde Flecken‹ geprüft werden.

## HINTERGRUND

Ephraim Amu ist in europäischen Kreisen weitgehend unbekannt. Der ihm gewidmete Artikel in der *MGG* von Tobias Robert Klein<sup>7</sup> und einige englischsprachige Veröffentlichungen<sup>8</sup> können aber als Ausgangspunkt dienen.

Amu wurde am 13. September 1899 in Peki-Avetile im Südosten Ghanas geboren. Amus Vater war traditioneller Trommler und Sänger. Nach der Missionierung durch britische methodistische Priester durften die nun christlich getauften Ghanaer:innen nicht mehr an traditionellen Musikveranstaltungen teilnehmen, da ihnen sonst die Exkommunikation drohte. Die Kolonialisierung führte so zur Unterdrückung der indigenen Musikkultur.<sup>9</sup> Frühe Studien bei Reverent Allotey-Pappoe aus Peki prägten Amus Stil.<sup>10</sup> Er selbst

4 Kubik/Simon 2021.

5 Polak/Jacoby/London 2016.

6 Agawu 2016, 339.

7 Klein 2021.

8 Ausführliche Biografien bei Agyemang 1988 und Laryea 2012 sowie Agawu/Amu 1987, Dor 2005, Sandler 2019 und Terpenning 2016.

9 Vgl. Dor 2005, 443.

stellte im Zuge der ›Sankofa‹<sup>11</sup> drei Postulate auf: Seine Kompositionen sollten erstens typisch afrikanische Intervalle enthalten, zweitens dem Sprachrhythmus und drittens der Sprachmelodie folgen.<sup>12</sup> Auch wenn er in einem Interview sagte: »I will never ignore these rules«,<sup>13</sup> war die Verbindlichkeit dieser Forderungen in den frühen, noch kolonial geprägten Kompositionen weniger stringent als in seinen späteren Werken. Amus Stellung wird in einem Zitat von Joseph Kwabena Nketia deutlich: »He became a national figure as an innovative composer, a reputation, which has remained unsurpassed to this day.«<sup>14</sup> Der erste Band der Sammlung von Chorgesängen, 2023 herausgegeben von Amus Tochter Misonu Amu und Felicia Sandler,<sup>15</sup> enthält 30 überwiegend kurze, stets zweckgebundene Werke, die in die Kategorien ›patriotic‹, ›sacred‹ und ›miscellaneous‹ gruppiert wurden. Der Großteil der Kompositionen ist geistlich. Die insgesamt fünf ›patriotischen‹ Werke nehmen aber aus unterschiedlichen Gründen eine besondere Stellung ein und eignen sich aufgrund ihrer moderneren Satzstruktur und Klanglichkeit für die hier angestrebte exemplarische Analyse. *Yen Ara Asaase Ni* (Nr. 2b) gilt als inoffizielle Nationalhymne Ghanas und hat damit national einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt. *Akwaabadwom* (Nr. 3) zeichnet sich durch den (erstmaligen) Wechsel satztechnischer Strukturen aus. In *Abibirimma* (Nr. 13) und *Ofori nkoa Gyanadu* (Nr. 20) wird das ›Call and Response‹-Prinzip auf einen solistischen Tenor ausgeweitet. Eine detaillierte Analyse von *Yen Ara Asaase Ni* mit Fokus auf satztechnische Strukturen wird die Grundlage für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit *Akwaabadwom* bieten. An *Abibirimma* und *Ofori nkoa Gyanadu* sollen exemplarisch Besonderheiten und Abweichungen von den bisherigen Analyseergebnissen dargestellt werden. Das fünfte ›patriotische‹ Werk, *Enne ye anigye da* (Nr. 6b), blieb dagegen aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten zu *Yen Ara Asaase Ni* unberücksichtigt.

## YEN ARA ASAASE NI – GRUNDLEGENDE STILISTISCHE BEOBACHTUNGEN

*Yen Ara Asaase Ni* (Wir sind die Leute, wir sind das Land) eignet sich aufgrund seiner klaren Form und seines geringen Umfangs besonders gut zur Darstellung grundlegender Merkmale der Kompositionen. In der Analyse stehen drei Aspekte der Harmonik und Satzstruktur im Zentrum: der Umgang mit Parallelstimmen, die Verwendung von Sequenzen und Variantenbildungen sowie die Entstehung von Zusammenklängen.

Amu komponierte 1929 die erste Version *Amewo dzife yigba* (Nr. 2a), basierend auf einem patriotischen Text im Ewe-Dialekt, anlässlich des britischen Empire Day. Die Verquickung britischer Nationalfeierlichkeiten und patriotischer ghanaischer Texte ist dabei nur scheinbar widersprüchlich. Die allgemeine Ambivalenz zwischen den Vorteilen

10 Vgl. Klein 2021.

11 In der Sprache Twi bedeutet ›Sankofa‹ die Wiederbelebung der lokalen Traditionen nach der Unterdrückung in der Kolonialzeit (Vgl. Dor 2005, 448).

12 Amu vertont Texte in den Kwa-Sprachen Ewe und Twi. Sie zählen zu den Tonsprachen, d. h., dass die intonierte Stimmhöhe Einfluss auf die semantisch-grammatische Funktion eines Wortes hat.

13 Agawu/Amu 1987, 57f.

14 Zit. nach Amu/Sandler 2023, 1.

15 Amu/Sandler 2023.

westlicher Bildung und der Erlangung größtmöglicher Unabhängigkeit spiegelt sich in dieser Epoche besonders deutlich wider. Die Übersetzung des Textes nach Twi (*Yen Ara Asaase Ni*) geschah 1931.<sup>16</sup> Formal liegt dem Chorsatz eine Strophenform zugrunde (T. 1–20: Strophen, T. 21–27: Refrain). Einheit und Zusammenhang stiftet das rhythmische Motiv, das bereits in Takt 1 vorgestellt wird (Bsp. 1).<sup>17</sup> Wesentliche kompositorische Merkmale des Stückes werden von Amu auch in den übrigen Kompositionen der Werkgruppe häufig verwendet. Sie lassen sich ebenso in westeuropäischen Kompositionen wiederfinden und sind somit auch durch daran entwickelte Analysewerkzeuge erklärbar, ohne dass dies eine Anknüpfung an die implizierten Normen dieser Tradition darstellen soll.

Beispiel 1: *Yen Ara Asaase Ni*, T. 1–4 (blau/grün: Parallelführungen, orange: Liegetöne)

1) Parallelführungen: Die Strophen sind streng homophon angelegt, wobei häufig Parallelführungen von Sopran und einer weiteren Stimme auftreten (vgl. grüne und blaue Markierung in Bsp. 1, 3 und 4). Sopran und Tenor verlaufen in Takt 1 und 2 des Beispiels 1 zunächst in Dezimen. In Takt 3 werden die Stimmen getauscht, sodass im Anschluss parallele Sexten entstehen (diese Technik erinnert an spätere ›Call and Response‹-Abschnitte). Diese schlichte Kompositionstechnik ermöglicht schnelles Memorieren und größtmögliche Eingängigkeit. Parallelführungen sind (nicht nur) in ghanaischer Chorliteratur generell stiltypisch.<sup>18</sup> Häufig bildet der Bass – wie auch hier und unterstützt vom Alt (vgl. orange Markierung in Bsp. 1, 3 und 4) – zu den Parallelstimmen einen Orgelpunkt.

2) Sequenzen und Variantenbildungen: Die aus 20 Takten bestehende Strophe lässt sich in 8+12 Takte untergliedern. Der Achtakter besteht dabei aus 2+2+4 Takten, der Zwölftakter aus 2+2+4+4 Takten. Die Takte 3 und 4 sind eine melodische Sequenz der Takte 1 und 2 wie ebenso die Takte 11 und 12 der Takte 9 und 10. Die jeweils folgenden viertaktigen Gruppen greifen das Material auf und führen es in eine Kadenzphrase, sodass sich die Takte 1–8 und 9–16 als AAB-Form beschreiben lassen. Der Refrain (Beginn in T. 21) weist rhythmische Varianten zur Strophe auf. Die Synkope rückt an das Ende des Motivs und wird durch einen ausgedehnten Auftakt eingeleitet (Bsp. 2).

16 Vgl. ebd., 28.

17 Im ersten Band der Ausgabe *Amu Choral Works* (Amu 1993) wurde das rhythmische Kernmotiv in ein triolisches Taktschema eingeordnet. Im Folgenden wird die Edition von Amu/Sandler 2023 verwendet.

18 Vgl. Dor 2005, 444.

Beispiel 2: *Yen Ara Asaase Ni* (Varianten des rhythmischen Motivs)

3) Zusammenklangsbildung: Parallelführungen mit festgehaltenen Liegetönen können dabei auch zu clusterähnlichen Zusammenklängen führen (Bsp. 3, T. 10: *b-c-d-e*). Aus funktionsharmonischer Perspektive lässt sich dieser Klang auch als Dominantseptnonakkord mit Septime im Bass auffassen. Die Parallelstelle in Takt 12 wirkt dabei eher wie ein Quartsextvorhalt über tonikalem Orgelpunkt. Beide Akkorde entstehen aus einer Umschichtung des vorhergehenden Klangs. Funktionsharmonische Zusammenhänge ergeben sich dabei aus den melodischen Einzelstimmen und können daher nur unter Vorbehalt benannt werden. Um diese Allusion zu meiden, wurden für die Analyse im Notentext Stufensymbole verwendet.

Beispiel 3: *Yen Ara Asaase Ni*, T. 9–12

Wenngleich die harmonischen Fortschreitungen oft jenen westlich geprägter Funktionsharmonik entsprechen (erwartete Auflösung dominanter Klänge, authentische Fundamentalbassbewegungen), ergeben sich an ausgewählten Positionen überraschende Wendungen. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür gibt der Kadenzvorgang in Beispiel 4 (siehe T. 15f.): Nach einem ausgedehnten dominantischen Feld mit Orgelpunkt wird in Takt 16 die Auflösung nach B-Dur erwartet. Tatsächlich münden jedoch die Stimmen in gegenläufigen Sextparallelen in einen trugschlüssigen g-Moll-Sextakkord ein. Dabei fällt insbesondere die Stimmführung des Basses auf, die durch abrupten Sextsprung abwärts in die dominante Terz die vorher lineare Bewegung durchbricht.

Beispiel 4: *Yen Ara Asaase Ni*, T. 13–17 (Kadenzvorgang und trugschlüssige Wendung)



Beispiel 6: *Akwaabadwom*, T. 30–35 (Polyphonie)

Die Unisono-Passagen in Formteil B erinnern – nicht zuletzt durch die Spielanweisung »In free rhythm« – eher an Rufe als an Gesang. Das hängt auch mit den beiden in Beispiel 7 verwendeten Artikulationszeichen zusammen: ›x‹ zeigt ein kurzes Glissando abwärts an,<sup>21</sup> ›/‹ ein Glissando zwischen zwei Tönen.

Beispiel 7: *Akwaabadwom* (besondere Artikulationszeichen)

Der satztechnisch komplizierteste Abschnitt eröffnet die Komposition (Bsp. 8): Die Hauptstimme im Sopran deklamiert das Motto »Mo, Agyanom« mit seinem charakteristischen Rhythmus auf dem Ton  $es^2$  und weicht nur gelegentlich auf den Ton  $d^2$  aus. Ihr stehen zwei »mo« repetierende Stimmen, Alt und Tenor, gegenüber. Darunter liegt der Bass mit einer eigenständigen, in Akkordbrechungen aufsteigenden Stimme. Metrische Wechsel zwischen 6/8-Takt (in Bsp. 8 mit ›V‹ bezeichnet) und 3/4-Takt (mit ›Δ‹ angezeigt) prägen das Klangbild.

An der Schnittstelle zur Reprise findet sich eine der wenigen (sehr kurzen) Ausweichungen in die Paralleltonart (Bsp. 9). Dabei verweisen einzelne Klänge auf eine Modulation nach c-Moll: siehe den Quartsextakkord über  $g$  sowie das folgende f-Moll (= IV. Stufe in c-Moll). Allerdings lassen sich diese Klänge ohne Mühe auch weiterhin in Es-Dur lesen: C-Moll als Ziel der Ausweichung wird nicht über eine dominante Verbindung angesteuert, sondern nur trugschlüssig erreicht.

21 Vgl. ebd., 61.

Δ V Δ V Δ V

Mo, mo, mo! A - gya - nom. Mo, mo, mo! A - gya - nom. Mo, mo, mo, mo, mo! mo!

Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo, mo! mo!

Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo, mo! mo!

Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo'o, mo! mo!

Beispiel 8: *Akwaabadwom*, T. 1–4

A - gya - nom mo, mo, mo, mo! A - gya - nom mo!

Es: IV<sup>6</sup> VI<sup>4</sup> II (V<sup>5</sup>) IV V<sup>7</sup> V<sup>7(13)</sup> VI

Beispiel 9: *Akwaabodwom*, T. 47–50 (Ausweichung nach c-Moll)

Aus den Analysen der beiden Stücke lassen sich erste Schlüsse ziehen: Die Kompositionen sind fast durchgehend homophon. Nur an einzelnen Passagen wird die Homophonie von ›solistischen‹ oder polyphonen Passagen sowie Unisono-Abschnitten abgelöst, die durch ihre Seltenheit ein besonderes Gewicht erhalten. Dies hängt nicht zuletzt mit den vorherrschenden satztechnischen Strukturen zusammen: Die beinahe konsequente Verdopplung der Hauptlinie in Terzen oder Sexten und die intensive Verwendung von Orgelpunkten oder Liegetönen bindet einen Großteil der Stimmen. Satztechnische Wechsel gehen immer mit einem gliedernden Einschnitt in Form von Kadenz und Generalpause einher. So entsteht eine klar konturierte formale Anlage, die teils strophisch (wie in *Yen Ara Asaase Ni*) und teils gereiht (wie in *Akwaabadwom*) ist. Wiederkehrende Elemente sorgen für inneren Zusammenhalt. Die durchaus funktionstheoretisch deutbaren Klänge fügen sich in ihren Fortschreitungen in die horizontalen Linien und ihre Parallelstimmen ein.

## ABIBIRIMMA UND OFORI NKOYA GYANADU

Anhand der beiden verbliebenen Werke aus dem patriotischen Genre sollen die zuvor gefundenen Techniken und Mittel geprüft werden. *Abibirimma* (Kinder Afrikas) wurde 1931 komponiert. »Aman nyina reko agya yen o« heißt es in der zweiten Hälfte des Liedes – »Alle Nationen entwickeln sich und lassen uns zurück«. <sup>22</sup> *Ofori nkoa Gyanadu* ist

<sup>22</sup> Ebd., 89.

ein Jahr später entstanden und ruft einen Klan (»ɔdededuam«<sup>23</sup>) zu Zusammenhalt und Ehrfurcht gegenüber den Ältesten auf.<sup>24</sup>

Nach der Einleitung von *Abibirimma* durch Solo-Tenor und antwortenden Tutti-Chor zeigt sich in den Takten 9–11 die maßgebliche Satzstruktur: Zwei Parallelstimmen (Sopran und Tenor) werden von einer ruhig geführten Stimme (Alt) und einem harmonisch stützenden Bass ergänzt. Das hier schon etablierte tonale Zentrum F-Dur bleibt auch in den folgenden Abschnitten stabil: Der Tonika-Orgelpunkt im Bass (mit kurzen Ausweichungen) in den Takten 14–28 wird in Takt 27 an den Alt weitergegeben und löst sich erst in der Kadenz ab Takt 32 auf. Die kompositorische Idee von festgehaltenem Liegeton (häufig im Bass, seltener in einer Mittelstimme) und zwei parallelen Stimmen zieht sich (wie schon in *Yen Ara Asaase Ni*) durch die Komposition (siehe Tabelle 2). In den wenigen Takten ohne konsequente Parallelführung (T. 29–47) finden sich schnelle Wechsel zwischen verknüpften Stimmen.

Formteil	A	B	C	A	D	E (Coda)
Takte	T. 1–11	T. 12–28	T. 29–33	T. 34–47	T. 48–58	T. 59–66
Satzstruktur	Call & Resp., homophon	Call & Resp., homophon	homophon	Call & Resp., homophon	homophon	homophon
Terzen					T. 54–57 (SA)	T. 59–66 (SA)
Sexten		T. 12–24 (ST)				
Dezimen	T. 1–11 (ST)				T. 48–53 (SB)	
Orgelpunkt	Kreisen um c (T)	Zentralton f (Orgelpunkt B)	Zentralton f (Liegeton A)	Kreisen um c (T)	Zentralton c (Liegeton T)	Zentralton c (Liegeton T)

Tabelle 2: *Abibirimma* (Form und Anteil der Liegetöne)

Auch *Abibirimma* ist (wie *Akwaabadwom*) durchzogen von metrischen Wechseln. Besonders deutlich wird dies ab Takt 48, ab dem sich das Metrum taktweise ändert (Bsp. 10, die metrische Ordnung wird mit den Zeichen  $\Delta$  für 3/4 und  $\nabla$  für 6/8 angezeigt). In der Coda (T. 59–66) entfällt der (Rück-)Wechsel in das 3/4-Metrum.

Beispiel 10: *Abibirimma*, T. 48–53 (Metrische Wechsel)

In *Ofori nkoa Gyanadu* finden sich auf engerem Raum die zuvor benannten satztechnischen Strukturen (Orgelpunktbildungen, Parallelstimmen, Unisono-Abschnitte, solistische Rufe im Tenor; siehe Tabelle 3).

23 Ebd.

24 Vgl. ebd. 130.

Formteil	A	B	C	A	D	E (Coda)
Takte	T. 1–11	T. 12–27	T. 28–32	T. 33–47	T. 48–55	T. 54–58
Satzstruktur	Call & Resp.	Wechsel zw. Bicinium und Tutti	homophon	Call & Resp.	unisono	homophon
Terzen						T. 59–66 (SA)
Quinten	T. 5–7 (SA)			T. 40 (SA)		
Sexten		T. 16–20 (ST) T. 23–26 (SA)				
Dezimen	T. 5–7 (SB)	T. 12–14 (SB)	T. 28–32 (SB)	T. 40f. (ST) T. 42–46 (SB)		T. 54–58
Orgelpunkt	Kreisen um <i>h</i> (T)	Zentralton <i>h</i> (Liegeton T)	Zentralton <i>h</i> (Liegeton T)		Kreisen um <i>cis</i>	Zentralton <i>b</i> (Liegeton T)

Tabelle 3: *Ofori nkoa Gyanadu* (Form und Satztechnik)

Auffällig ist der erste Tutti-Einsatz (Bsp. 11): Während sich die bisher betrachteten Kompositionen Amus in Übereinstimmung mit klassisch-westlicher Stimmführungsästhetik verhalten (keine Quint- und Oktavparallelen), bildet nun der erste Einwurf »Ye nie o, ye nie o, ye nie« (T. 5–8) eine Mixtur aus verschobenen Sextakkorden, bei denen durch die Lage parallele Quinten in Sopran und Alt (mit Ausnahme der Sexten in T. 7) entstehen.

Beispiel 11: *Ofori nkoa Gyanadu*, T. 5–8 (Mixturbildung)

Diese Klanglichkeit wird im Verlauf des Stückes in Takt 40 erneut aufgegriffen. Ein Orgelpunkt ebenfalls auf *h* stellt auch dort das Fundament für die Mixtur dar. Die Dezimen, die aufgrund der Struktur zwischen Sopran und Tenor (bzw. im noch folgenden Bsp. 13 zwischen Sopran und Bass) entstehen, werden innerhalb der Komposition auch ohne die dritte Mixturstimme verwendet, beispielsweise zwischen Sopran und Bass mit ruhigem Tenor und Akkordtöne auffüllendem Alt (ab T. 28).

Formal lassen sich starke Ähnlichkeiten zwischen *Abibirimma* und *Ofori nkoa Gyanadu* erkennen. Beide Stücke beginnen mit einem rezitierenden Tenor (einem Vorsänger), dem der Tutti-Chor als ›Response‹ antwortet. Die Melodik wird durch metrische Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Betonung konturiert. Wie in *Akwaabadwom* ist auch in *Ofori nkoa Gyanadu* der Höhepunkt durch ein Unisono gekennzeichnet.

## EXKURS: MODUSBEHANDLUNG

Weitet man nun den Blick auf die Sammlung *Early Choral Works*,<sup>25</sup> lassen sich zur Frage nach der Tonalität der Kompositionen zwei Beobachtungen machen:

- 1) Alle Stücke verwenden eine achtsstufige Skala, die einer Dur-Skala mit doppelter VII. Stufe (als Leitton sowie als erniedrigte VII. Stufe) entspricht.
- 2) Nur in vereinzelt Kompositionen der Genres ›sacred‹ und ›miscellaneous‹ aus dieser Sammlung tauchen zusätzliche Versetzungszeichen auf.

Im Folgenden sollen exemplarisch Stellen aufgezeigt werden, an denen zusätzliches tonales Material verwendet wird. In *Meto m'ani mehwe nnipa asetram'* (Nr. 5) wird zum ersten Mal eine Doppeldominante hinzugezogen (Bsp. 12). Doppeldominanten finden sich außerdem in *Yesu ne nhweso* (Nr. 7, T. 8), *Oseebɔ* (Nr. 11, T. 20 und 74), *Owu* (Nr. 18, T. 12 f., 35 und 41) sowie *Mmerante ne mmabaa bre* (Nr. 27, T. 26 f.).

Beispiel 12: *Meto m'ani mehwe nnipa asetram'*, T. 6–9 (Doppeldominante)

Alle Kompositionen der Sammlung *Early Choral Works* stehen in einer Durtonart. Abgesehen von kurzen trugschlüssigen Wendungen (Bsp. 4) und Durchgangsklängen wird die Dur-Klanglichkeit nicht verlassen. In *Odiewoe!* (Nr. 15) begegnet die einzige längere Ausweitung in die parallele Molltonart a-Moll (ab T. 32). Außerdem findet sich dort in Takt 57 eine Zwischendominante zur II. Stufe. Damit kann *Odiewoe!* als das harmonisch vielfältigste Stück der Sammlung bezeichnet werden. Der einzige weitere Leitton zu einem Mollakkord ist in *Mewɔ yaa le* (Nr. 29) in Takt 24 zu finden: Ein a-Moll-Akkord (erneut eine II. Stufe) wird durch einen zwischendominantisch wirkenden Quartsextakkord im Durchgang prolongiert.

Querstände treten aufgrund des klar eingegrenzten Materials in der Regel nicht auf. Allein in *ɔdomankama ɔbɔadeɛ* (Nr. 19) erscheint ein Querstand in Takt 12, der durch eine Wechselnotenbewegung im Alt legitimiert wird. Das klangliche Ergebnis ist aufgrund der entstehenden Intervalle dennoch rau: Ein liegender Terzquartklang geht in einen Doppelterzakkord über (Bsp. 13). Die harmonische Zurückhaltung der frühen Kompositionen von Amu geht auf ein Phänomen zurück, dass Agawu als »limited and limiting«<sup>26</sup> bezeichnet: Die Vermittlung ›vereinfachter‹ europäischer Tonalität nach Afrika sei eine Folge der kolonialistischen Intention, afrikanischen Menschen zwar (in ›limitierter‹ Form) eu-

25 Siehe die Ausgabe von Amu und Sandler (2023).

26 Agawu 2016, 337.

ropäische Ideologie näherzubringen, sie aber nicht mit derselben ›Virtuosität‹ auszustatten (sie also im Gebrauch dieser Tonalität zu ›limitieren‹).<sup>27</sup>

Beispiel 13: *Jdomankama Jbɔadeɛ*, T. 12 f. (Querstand)

## FAZIT UND DISKUSSION

Anhand der analytischen Ergebnisse lassen sich erste Rückschlüsse auf die Angemessenheit der verwendeten Analysewerkzeuge für die Musik Ephraim Amus ziehen. Die Satzstruktur lässt sich einleuchtend mit analytischen Begriffen – Sequenz- und Variantenbildungen, eine großteils homophone Anlage, Parallelführungen, häufige Orgelpunkte bzw. Liegetöne mit übergeordneter Melodiestimme – beschreiben, ohne dass der Eindruck entsteht, sie wären unangemessen. Auch wenn einerseits eine an Dur-Moll-tonaler Harmonik orientierte Stufenanalyse oft zu einem nachvollziehbaren Ergebnis geführt hat, sind es die horizontalen Strukturen und Stimmführungen, die die harmonischen Fortschreitungen auslösen und somit als konstitutiv zu betrachten sind. Typische Akkordverbindungen mit authentischen Grundtonfortschreitungen und korrekten Leitton- bzw. Septimaauflösungen stehen überraschenden Wendungen (durch Parallelführungen) gegenüber. Die angewandten analytischen Werkzeuge scheinen also unterschiedlich präzise zu dem Gegenstand zu passen. Während die Beobachtungen zur Struktur und Schichtung mit ihrer weniger eindeutigen Semantik treffend beschrieben werden können, ist die harmonische Analyse durch ihre vielschichtig tradierten immanenten Bedeutungszuweisungen unzureichend.

Die Präzision der Analyseinstrumente mag mit den europäischen Einflüssen der Kompositionen zusammenhängen. Dabei sind möglicherweise die kolonial beeinflussten Parameter leichter zu interpretieren als die dem traditionell ghanaischen Stil nachempfundenen Einflüsse. Ein Analyseansatz gemäß Amus eigener Postulate (der Orientierung an Sprachmelodie, Sprachrhythmus und afrikanischer Intervallstruktur) erfordert den Austausch mit Personen aus dem entsprechenden Kulturraum und mit entsprechender Sprachkenntnis. Weitere Forschungsgebiete eröffnen sich in ganz unterschiedlichen Richtungen, beispielsweise die Betrachtung späterer Chor- und Instrumentalkompositionen, Vergleiche von Notentext und Tonaufnahmen aus Ghana sowie Gegenüberstellungen von ghanaischer traditioneller Musik und eventuellen Entsprechungen in den Kompositionen von Ephraim Amu. Wenngleich solche Fragen bereits in Ghana adressiert werden, haben sie im internationalen Raum noch kaum Beachtung erfahren.

<sup>27</sup> Für detaillierte Ausführungen zu den Auswirkungen kolonialen Bildungsguts siehe Kalmar 2022.

## Literatur

- Agawu, Kofi / Ephraim Amu (1987), »The Making of A Composer«, *The Black Perspective of Music* 15/1, 50–63.
- Agawu, Kofi (2003), *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York: Routledge.
- Agawu, Kofi (2016), »Tonality as a colonizing force in Africa«, in: *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, hg. von Ronald Radano und Tejumola Olaniyan, Durham: Duke University Press, 334–356.
- Agyemang, Fred M. (1988), *Amu the African. A Study in Vision and Courage*, Accra: Asempa Publishers, Christian Council of Ghana.
- Amu, Ephraim (1993), *Amu Choral Works*, Bd. 1, Accra: Presbyterian Press.
- Amu, Misonu / Felicia Sandler (2023), *Ephraim Amu. Scholarly Edition in Seven Volumes*, Bd. 1: *SATB Works (1926–1933)*, Ephraim Amu Foundation.
- Dor, George (2005), »Uses of Indigenous Music Genres in Ghanaian Choral Art Music: Perspectives from the Works of Amu, Blege, and Dor«, *Ethnomusicology* 49/3, 441–475.
- EGgebrecht, Hans Heinrich (1998), »Was ist Notenschrift?« in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel: Bärenreiter, 75–77.
- Kalmar, Ivan (2022), *White But Not Quite. Central Europe's Illiberal Revolt*, Bristol: Bristol University Press.
- Klein, Tobias Robert (2021), »Ephraim Amu«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/574341> (16.7.2023)
- Kubik, Gerhard / Artur Simon (2021), »Afrika südlich der Sahara«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535026> (16.7.2023)
- Laryea, Philip T. (2012), *Ephraim Amu. Nationalist, Poet and Theologian (1899–1995)*, Akropong-Akuapem: Regnum Africa Publications.
- Polak, Rainer / Nori Jacoby / Justin London (2016), »Kulturelle Diversität in der empirischen Rhythmusforschung: Drei Analysen eines Audio-Korpus von Percussion-Ensemblemusik aus Mali«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, 195–235. <https://doi.org/10.31751/908>
- Sandler, Felicia (2019), »Ephraim Amu's African Songs«, *The Choral Journal* 60/4, 28–45.
- Terpenning, Steven (2016), »African Musical Hybridity in the Colonial Context: An Analysis of Ephraim Amu's ›Yen Ara Asaase Ni‹«, *Ethnomusicology* 60/3, 459–483.

© 2025 Paula Kaiser (paula\_kaiser@web.de)

Hochschule für Musik Würzburg

Kaiser, Paula (2025), *Unsurpassed yet unknown: Ephraim Amu. Analytische Annäherungen an die frühen Chorkompositionen (1920–1937)*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 37–50.

<https://doi.org/10.31751/1231>

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

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



eingereicht / submitted: 29/07/2024

angenommen / accepted: 01/01/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 30/12/2025

# Versuch über den ›rhetorischen Formbegriff‹

## Zu Bachs Präludium und Fuge C-Dur BWV 846

Sebastian Urmoneit

Ausgangspunkt dieses Artikels ist die Frage, wie sich der in der Forschung etablierte ›rhetorische Formbegriff‹ nicht allein schematisch auf ein Werk der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs anwenden lässt, sondern auch den inhaltlichen Gegenstand einer solchen ›Klangrede‹ erhellen könnte. In Bachs kurzem Vorwort zum ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* findet sich der Hinweis auf eine didaktische Absicht des Komponisten. Davon ausgehend sollen in dieser Untersuchung Präludium und Fuge in C-Dur als komponierter Lehrvortrag aufgefasst und kommentiert werden. Die Zerlegung und anschließende Zusammensetzung des Objekts, die in Anwendung der ›strukturalistischen Tätigkeit‹ Roland Barthes' vorgenommen wird, bringt dabei allerdings etwas zum Vorschein, was unverständlich bleibt, wenn man die Fuge allein als musiktheoretisches Lehrstück zur Einführung in die Fugenkomposition und in die Dur-Moll-Tonalität auffasst: Warum komponiert Bach absichtsvoll Fehler in die Fuge ein, die er nicht korrigiert; und warum stellt er im Schlussteil der Fuge den Anfang nur sehr entfernt wieder her? Da beides dem Gelingen eines Lehrvortrags entgegensteht, wird im letzten Teil der Abhandlung der Inhalt des didaktischen Anspruchs ausgeweitet: Zu Bachs Zeiten hatte die Pädagogik den Menschen auf Gott hin auszurichten, auf dessen Gesetze, die auch die Gesetze der Sachwelt sind. Davon ausgehend wird der Versuch unternommen, Bachs Fuge als Arbeit des Komponisten zu verstehen, in der sich der Komponist als Werkzeug Gottes auffasst und sein Tun in den Dienst der Wiederherstellung der Gottesebenbildlichkeit stellt. Geleitet ist der Kommentar vom Ideal Barthes', den Tönen Bedeutungen nicht nur zuzuweisen, sondern den Gedankengang so zu entwickeln, dass er herausstellt, wodurch Bedeutung möglich wird.

The starting point of this investigation is the question of how the established concept of “rhetorical form” can be applied not only schematically to a work of Johann Sebastian Bach’s instrumental music as “Music as Speech”, but also illuminate its content. Bach’s short preface to the first volume of the *Well-Tempered Clavier* indicates the composer’s didactic intention, enabling us to understand and comment upon the Prelude and Fugue in C major as a composed didactic lecture. What we observe in deconstructing and subsequently reconstructing the object of investigation using Roland Barthes’ “structuralist approach” must remain incomprehensible if we understand the fugue solely as a music-theoretical lesson introducing fugal composition and major-minor tonality. Why does Bach include errors in the fugue that he doesn’t correct; and why does he only very vaguely restore the beginning in the final section? Since both procedures hinder the success of a teaching presentation, the final part of the treatise expands the scope of the didactic claim: In Bach’s time, pedagogy was meant to orient people towards God, towards his laws, which are also the laws of the material world. Based on this premise, the treatise attempts to understand Bach’s fugue as the work of the composer, in which he sees himself as an instrument of God and places his doing in the service of restoring the image of God. The commentary is guided by Barthes’ ideal of not only assigning meanings to sounds, but also developing the line of thought in such a way as to reveal what makes meaning possible.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: didactics; Didaktik; Fuge; fugue; hermeneutics; Hermeneutik; Johann Sebastian Bach; Klangrede; music as speech; music theory and theology; musical rhetoric; musikalische Rhetorik; Musiktheorie und Theologie; structural analysis; Strukturanalyse

## VORBEMERKUNGEN ZUM ›RHETORISCHEN FORMBEGRIFF‹

In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde ein Forschungszweig etabliert, dessen Vertreter sich darauf verständigt haben, Bachs Werke der Instrumentalmusik in Anschluss an Johann Mattheson auch dann als ›Klangreden‹ zu bezeichnen, wenn ihnen kein Text zugrunde liegt.<sup>1</sup> In jüngster Zeit hat sich Manfred Peters dieses Themas angenommen. Den Titel seines Buches *Was ist Klangrede?* hat er zwar mit einem Fragezeichen versehen, im Grunde aber keine Fragen gestellt. Um zu belegen, dass »die Dispositio der römischen Oratorie der Schlüssel zur Form und damit zur innermusikalischen Logik der Fuge bei J. S. Bach ist«,<sup>2</sup> hat er den Aufbau ausgewählter Bachscher Inventionen und Fugen<sup>3</sup> in Analogie zu dem der sechsteiligen Rede gesetzt, die in der Antike entwickelt wurde und noch heute in Gebrauch ist. Neben Quellen wie Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* hat er Christoph Weiborn und den mit Bach befreundeten Rhetorikdozenten Johann Abraham Birnbaum als Gewährsleute angeführt: »Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er [Bach] so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigendem Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten.«<sup>4</sup>

Es leuchtet unmittelbar ein, dass sich ein als ›Klangrede‹ aufgefasstes Stück der Instrumentalmusik kaum mit den drei antiken *genera* (Gerichts-, Beratungs- oder Lob- bzw. Festtags-Rede) in eine Beziehung setzen lässt, weil sich nur schwer aufzeigen ließe, wie in der begriffslosen Tonsprache richtige und falsche Argumente miteinander zu vermitteln wären, um die Glaubwürdigkeit eines Falles zu untermauern, gegnerische Argumente zu entkräften oder umgekehrt jemanden von der eigenen Position zu überzeugen. Wie ließen sich kompositorische Entscheidungen fällen, rühmende Worte für etwas finden oder gar ein Bericht, dann ein Antrag, eine Widerlegung und schließlich die Bekräftigung in der Tonsprache formulieren, die dann entweder im positiven (*confirmatio*) oder im negativen (*refutatio*) Sinne zur Untermauerung der eigenen Positionen oder zur Widerlegung der gegnerischen Standpunkte einzusetzen wären?

Die Forschung wird vergeblich nach einem Dokument suchen, mit dem sich belegen ließe, dass Bach einem seiner Werke der Instrumentalmusik die sechsteilige Rede im Sinne des rhetorischen Formbegriffs zugrunde gelegt hat. Wenn er aber auf dem Titelblatt des Autographs des ersten Teils seines 1722 unter dem Titel »Das Wohltemperirte Clavier« veröffentlichten »Kunstbuches«<sup>5</sup> setzen ließ, dass dieses sowohl zum »Nutzen und Gebrauch der

1 Nach Mattheson (1739, 208) ist die »musicalische Disposition [...] von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden.«

2 Peters 2003, 29.

3 Die ihnen vorausgehenden Präludien im *Wohltemperierten Klavier* ließ er – Bachs Absicht, darin jeweils ein Werkpaar zu komponieren, grundsätzlich missverstehend – unberücksichtigt.

4 Birnbaum 1969.

5 »Unter einem ›Kunstbuch‹ versteht man eine Lehrschrift, in der der Verfasser die Quintessenz seines kompositorischen Könnens niederlegt, und zwar nicht mit Worten und eingestreuten Notenbeispielen [...], sondern an Hand von Tonstücken verschiedenen Umfangs, die bei zunehmender Schwierigkeit aus dem Bereich des schulmäßigen Erlernbaren zu Werken fortschreitet, die der praktischen Kunstausübung dienen« (Schenk 1953, 55).

Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt«<sup>6</sup> worden ist, dann hat er einen didaktischen Anspruch offengelegt, was es mir nahelegt, das Eröffnungspaar des *Wohltemperierten Klaviers* in eine Verbindung mit dem »logos didaskalios«<sup>7</sup> zur Unterweisung zu bringen: »Alle didaktische Kunst bedient sich, wie Aristoteles an vielen Stellen seiner Schriften [...] zeigt, solcher Anknüpfung an das, was dem Lehrling schon geläufig und vertraut ist, um von da aus das Neue und noch Unvertraute einzuführen.«<sup>8</sup> Die lehrende Vermittlung erfolgt bei Aristoteles im Lehrgespräch, aber nicht wie noch bei Platon in einem nur fingierten Lehrdialog. Seit der Aufklärung hat der »explikative[] Monolog das Geschäft des Lehrdialogs ersatzweise zu betreiben.«<sup>9</sup> Eine solche »Veranstaltung des Meisters« ist als »magistrales Gespräch [...] gänzlich bestimmt vom Gesetz der Sache«,<sup>10</sup> der es gewidmet ist, darum in ihm auch nicht um sie zu werben ist. Dass auch der komponierende Lehrer seinen Monolog in Abschnitte gliedert, um seine Gedankenführung so zwingend wie verbindlich zur Form zu bringen, leuchtet ein. Ob und wenn ja, wie er dabei auf die Formteile der Rede zurückgegangen ist, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Dazu werden Präludium und Fuge C-Dur (BWV 846) je für sich in freier Anwendung der ›strukturalistischen Tätigkeit‹ (Roland Barthes) zuerst zerlegt und dann wieder zusammengesetzt.<sup>11</sup>

Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit, sei sie nun reflexiv oder poetisch, besteht darin, ein ›Objekt‹ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ›Funktionen‹ sind). Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein *simulacrum* des Objekts, aber ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen [hier besser: vorliegenden] Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb. [...] Man sieht also, warum von strukturalistischer Tätigkeit gesprochen werden muß: Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer ›Abdruck‹ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will. [...] Das derart errichtete Simulacrum gibt die Welt nicht so wieder, wie es sie aufgegriffen hat, und darin gründet die Bedeutung des Strukturalismus. Zunächst offenbart er eine neue Kategorie des Objekts, die weder das Reale noch das Rationelle ist, sondern das *Funktionelle* [...]. Außerdem und vor allem beleuchtet er den spezifisch menschlichen Prozeß, durch den die Menschen den Dingen Bedeutung geben. [Seit jeher] hat die Welt unermüdlich nach der Bedeutung dessen gesucht, was ihr gegeben ist und was sie erzeugt; neu ist ein Gedanke (oder eine ›Poetik‹), der weniger versucht den Objekten, die er entdeckt, Bedeutungen zuzuweisen, als vielmehr zu erkennen, wodurch die Bedeutung möglich ist, zu welchem Preis und auf welchem Weg.<sup>12</sup>

6 So hat Bach den ersten Teil der 48 Präludien und Fugen überschrieben, den er 1722 unter dem Titel »Das Wohltemperirte Clavier« veröffentlichte.

7 Volkhard Wels führt aus, dass Philipp Melanchthon in seiner *Elementa rhetorices* die »drei antiken genera der Lobrede, der Gerichtsrede und der Beratungsrede« um ein viertes *genus* erweitert hat, »das er *genus didaskalikon* nennt. Dieses *genus* umfasst genau die Art von sprachlicher Äußerung, die allein der Information dient. Die rhetorische Gestaltung dieser sachlich nüchternen Form der Argumentation besteht gerade darin, auf jede weitere sprachliche Ausgestaltung zu verzichten« (Wels 2014, 13).

8 Buck 1984, 195.

9 Ebd., 200.

10 Ebd., 195.

11 »Die strukturalistische Tätigkeit umfaßt zwei typische Operationen: Zerlegung und Arrangement« (Barthes 1966, 193).

12 Ebd., 191 f. und 194 f.

Wenn auf diese Verfahrensweise hier zurückgegangen wird, dann darum, weil der Komposition Bachs Bedeutungen nicht assoziativ zugewiesen, sondern durch Zerlegung des Stücks hervorgebracht werden sollen.

## DAS WERKPAAR PRÄLUDIUM UND FUGE C-DUR BWV 846

In der hier vorgelegten Untersuchung werden die beiden Stücke des C-Dur-Werkpaares aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* je für sich behandelt. Bach hat den Zyklus des *Wohltemperierten Klaviers* im Ganzen durchweg dualistisch strukturiert. So lässt er bei seiner Durchmessung des chromatischen Tonraums nicht nur jeweils jeder Durtonart ihre gleichnamige Molltonart folgen, sondern stellt – möglicherweise angeregt durch Johann Caspar Ferdinand Fischers Vorläuferwerk *Ariadne musica* – jede Tonart für sich in einem Diptychon vor, das aus einem improvisiert anmutenden Präludium, das dem *stylus phantasticus* verpflichtet ist, und einer streng im *stylus moteticus* komponierten Fuge besteht.<sup>13</sup> Im *Wohltemperierten Klavier* wurde dieses Gegensatzpaar zum übergeordneten Gestaltungsprinzip. Jedes dieser Formpaare ist aus zwei einander gleichberechtigten Teilen zusammengesetzt, die erst als Beziehung im Kontrast ein Ganzes ergeben.

### Zum Sachgehalt des Präludiums

Das C-Dur-Präludium ist im *stylus simplex* komponiert. »Die schlichte Stilart *genus subtile* (oder *humile*) entspricht dem belehrenden Zweck. Sie erfordert Schärfe und Treffsicherheit des Ausdrucks [...]. Poetische Redefiguren, sprachlich gehobener, besonders reizvoller Ausdruck (etwa ungebräuchliche, ältere Redewendungen), sind im *genus subtile* Verstöße gegen das *aptum* [das Angemessene]: Redeschmuck, Abwechslung in Satzbau und Ausdruck, Vielfalt in den Wendungen sollen zwar den Redestil angenehm gestalten, dürfen jedoch nicht hervortreten.«<sup>14</sup> Im Charakter gleicht das Präludium dem »der Philosophen Rede«, die »sanft und für die stille Studierstube bestimmt«<sup>15</sup> ist.

### Zum Formaufbau des Präludiums

Wenn das Präludium auch wie improvisiert anmutet, so ist es doch gegliedert. Durch die Rückführung und die Kadenz in die Grundtonart im Zentrum (T. 15–19) ist das Präludium in zwei Segmente aufgeteilt. Das Stück könnte hier schließen, doch lässt Bach ab Takt 20 eine ›Fantasie mit Coda‹ folgen, in der eine *finis* regelrecht vermieden wird, weil bis zum letzten Takt keine schlussfähige Harmonie mehr erklingt.

13 Während die »aus Präludium und Fuge bestehende instrumentale Zweisätzigkeit« nach Peter Benary »um 1730 nahezu vorbildlos« war (Benary 2005, 13), hat Bach nach Christoph Hohlfeld schon »in frühen Orgelwerken – etwa seit 1703 – [...] die Tradition der paarig zugeordneten Formspezies ›Praeludium und Fuge‹ aufgenommen« (Hohlfeld 2000, 13).

14 Ueding/Steinbrink 2011, 232.

15 Cicero 1870, 23.

## Der »Eingang«<sup>16</sup>

In den ersten vier Takten des C-Dur-Präludiums stellt Bach dem ganzen Zyklus einen ersten und wahren Satz voran. Wie in einer didaktischen Rede üblich, in der ein dem Redner grundsätzlich wohlwollendes Publikum als gegeben anzunehmen ist, das nicht zu etwas überredet zu werden braucht, weil es am Thema ohnehin interessiert ist, legt Bach zu Beginn die Lehrmeinung fest, deren Fachwissen er beim Hörer voraussetzen darf: Er gibt in gebotener Kürze und wie als eine kompositorische »Prämisse«<sup>17</sup> formuliert in vier Takten jene konstitutiven Prinzipien der im Generalbass-Zeitalter etablierten Dur-Molltonalen Harmonik preis, deren Einheit durch das Zusammenwirken zweier grundlegender Prinzipien (Fundamentalschritt der fallenden Quinte und Vorbereitung und Auflösung der charakteristischen Dissonanzen) geregelt und hergestellt worden ist. Dies bildet im gesamten *Wohltemperierten Klavier* das, was Quintilian »das Gebräuchliche in der Sprache[,] die Übereinstimmung der Gebildeten« nannte.<sup>18</sup>

Die Grundtonart C-Dur wird in einer Harmoniefolge vorgestellt, in der die sieben Töne der heptatonischen Skala entsprechend ihrer Rangordnung zum Grundton stehen, um so das diatonische System als verbindlich für die Tonsprache des gesamten *Wohltemperierten Klaviers* einzuführen: Die heptatonische Skala besteht aus genau den Tönen, aus denen auch die Akkorde der drei Hauptstufen einer Tonart zusammengesetzt sind. Diese Identität von Horizontale (Linie) und Vertikale (Harmonik) gibt der heptatonischen Diatonik ihre Geschlossenheit, und diese zu demonstrieren ist der Inhalt der »exordialen »Minimalkadenz«<sup>19</sup> des Präludiums. Um in diesen Takten Harmonik und Kontrapunkt als ein Korrelationsverhältnis vorzustellen, arbeitet Bach in diese ausschließlich Akkorddissonanzen ein,<sup>20</sup> die durch einen konsonierenden Ton in jeweils derselben Stimme vorbereitet und in derselben auch so aufgelöst werden,<sup>21</sup> dass dabei das Fundament wechselt, wohingegen es bei der von Stimmführungsdissonanzen (Durchgangs- oder Vorhaltsdissonanzen) liegenbleibt. In Takt 1 bis 4 fallen die Fundamente um drei Quinten, C-F/D-G-C, wobei Bach in Takt 2 die Subdominante in die IV. und die II. Stufe aufspaltet, was sich in der Dissonanzbehandlung zeigen lässt.

16 Bei Christoph Weißenborn heißt es: »Exordium, der Eingang« (1731, 239).

17 Prämisse meint hier nicht den ersten Satz eines logischen Schlusses, sondern das einer Abhandlung Vorausgeschickte oder die einem Vorhaben zugrunde gelegte Voraussetzung.

18 Quintilianus 1972, 105.

19 Fladt 2003/05, 191.

20 Mir ist bewusst, dass ich den Kommentar dieser Akkordfolge mit den Begriffen aus Rameaus *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* vorgenommen habe, obwohl er zur Zeit der Entstehung des *Wohltemperierten Klaviers* noch gar nicht vorlag. Der Sekundakkord in Takt 2 ließe sich als Vorhalt hören und auch so erklären. Im Hinblick auf eine didaktische Absicht des Präludiums erscheint es mir aber sinnvoll, zu zeigen, dass Bach die zwischen Akkord- und Stimmführungsdissonanz bestehende Mehrdeutigkeit erst im *medium* thematisiert. Die fortan verwendeten, der Rhetorik entlehnten Bezeichnungen »initium, medium, fines« sind Poos 2022b, 340 entnommen.

21 Der im ersten Takt konsonante Basston  $c^1$  wird im zweiten Takt vom Ton  $d^1$  zur auflösungsbedürftigen Dissonanz erklärt und darum im dritten Takt in derselben Stimme auch in den nun konsonanten Ton  $h$  geführt. Während die Dissonanz im Bass regulär im Takt steht, ist die in der Oberstimme insofern irregulär eingeführt, als Bach sie um einen Takt verschoben hat. In der Oberstimme von Takt 2 bereitet der Ton  $f^2$  als *quarta consonans* zum Basston  $c^1$  die Septimendissonanz des Dominantseptimenakkords mit Fundament G in Takt 3 vor. Der so vom Ton  $g^1$  zur Dissonanz erklärte Ton  $f^2$  wird im vierten Takt in den Ton  $e^2$  aufgelöst. Das Verhältnis von *agens* und *patiens* ist stets eindeutig festgelegt.

Auch in dem von Takt 5 bis 11 reichenden zweiten Formabschnitt verzichtet Bach auf gesuchte oder ungewöhnliche Ausdrücke, sondern stellt in ihnen jene Elemente des verbindlich gewordenen Sprachgebrauchs der Dur-Moll-tonalen Harmonik vor, die im ersten Abschnitt gefehlt haben: Zunächst erweitert er das Vokabular um die erste Nebenstufe (T. 5). Dann führt er mit *fis* (T. 6) den ersten in C-Dur leiterfremden Ton ein, um die förmliche Ausweichung in die Tonart der Oberquinte auf den Weg zu bringen, die in Takt 11 erreicht ist.<sup>22</sup> Um die beiden ersten Abschnitte des Präludiums miteinander zu verschränken, hat Bach nicht allein den Beginn des zweiten Abschnitts über jene drei Töne  $c^1-c^1-h$  komponiert, die schon den Bass der ersten drei Takte gebildet haben,<sup>23</sup> sondern in Takt 5 f. die Sekundsyncopatio aus Takt 1 f. aufgegriffen, um das nach der Kadenz zweite grundlegende Element der Dur-Moll-tonalen Harmonik in das Präludium einzuführen: die Quintfallsequenz (T. 5–8).<sup>24</sup> Wollte man den ›rhetorischen Formbegriff‹ schematisch anwenden, wäre hier von einer *narratio* zu sprechen: d. i. eine möglichst knapp und präzise formulierte, dem Fall angemessene Darlegung des Sachverhalts. Doch von einem erzählten Bericht kann hier schwerlich gesprochen werden, weil auch kein Fall vorliegt, der zu erläutern wäre.

### Das *medium*

Mit der in die Tonart der Oberquinte ausweichenden  $II^7-V^7-I$ -Kadenz (T. 9–11) setzt Bach innerhalb der Großform eine Zäsur.<sup>25</sup> Aus der Perspektive des ›rhetorischen Formbegriffs‹ kommentiert, schürt er in den folgenden Takten einen Konflikt, der sich als der Abhandlung eigentliches Problem herauskristalisieren lässt: Die beiden das Repertoire der Stufenharmonien von C-Dur überschreitenden ganzverminderten Septimenakkorde (T. 12 und T. 14)<sup>26</sup> entstehen dadurch, dass Bach als Mittelstimme die fallende chromatische Tonleiter ( $h-b-a-as-g$ ) in die Akkordfolge des Abschnitts einsetzt. Hätte er die Tonleiter diatonisch abwärtsgeführt, wären Sekundakkorde erklungen, deren Dissonanzen wie gehabt vorbereitet und regelrecht aufgelöst worden wären, nun aber nur noch, die Technik der Dissonanzbehandlung erweiternd, schrittweise eingeführt werden konnten. Mit der Einführung der durch Chromatik entstandenen ganzverminderten Septimenakkorde setzt sich Bach über die bisher fast unangetastet gelassene Geschlossenheit der Tonart hinweg und lockert gleichzeitig die Technik der Dissonanzvorbereitung. So bereitet er einen Konflikt vor, der im Zentrum des Stücks den Zusammenhang von Harmonik und Kontrapunkt fast zerbersten lässt.

22 Um die neue Tonika G-Dur als vorläufiges Ziel zu befestigen, lässt Bach mit zwei Bassklauseln (T. 9–11), einem Quintfall und einem Quartanstieg, die drei Fundamenttöne (A-D-G) deutlich hervortreten.

23 Sich über diese Zäsur hinwegsetzend, weisen die Spitzentöne  $e^2-a^2-d^2-g^2$  der Takte 4–7 auf die Quartan des Fugenthemas voraus.

24 Die zweigliedrige Akkordfolge aus Takt 5 f. (a-Moll-Sextakkord und Sekundakkord des  $D^7$ ) bildet das Modell, das in Takt 7 f. ganztonweise abwärts (G-Dur-Sextakkord und Sekundakkord eines Septimenakkordes mit Fundament C) sequenziert wird.

25 Diese beiden Abschnitte sind miteinander verknüpft, indem Bach die Takte 12 bis 15 über genau jene Fundamenttöne komponiert hat, die schon in Takt 5 bis 8 die Grundlage einer fallenden Quintfallsequenz gebildet haben.

26 Leitereigen ist der ganzverminderte Septakkord nur als VII. Stufe bzw. als verkürzter kleiner Dominantseptnonenakkord in harmonisch Moll, weshalb der Akkord in der Quintfallsequenz nicht auftritt, weil diese auf der natürlichen Molltonleiter basiert.

Ab Takt 20 des Präludiums führt Bach den Konflikt, der sich aus der Einführung von Chromatik und der daraus resultierenden Dissonanzbehandlung ergibt, auf seinen Höhepunkt. Bis zu Takt 20 hält er die linke Hand durchweg im *stylus gravis*; doch im Moment, da er nicht mehr über einen diatonisch fallenden Bass (wie ab T. 12) komponiert, sondern diesen durch die chromatisierte und zudem in sich permutierte Viertonfolge *F-Fis-As-C* ersetzt, gerät der Tonsatz durch die gleichzeitig vorgenommenen Verwicklungen in der Dissonanzbehandlung derart in Unordnung, dass von einer *obscuritas*,<sup>27</sup> von einer gewollten Undurchsichtigkeit, zu sprechen erlaubt ist, die schrittweise von Takt 20 bis 24 so gesteigert wird, dass die zu Beginn demonstrierte Einheit von Kontrapunkt und Harmonik zerstört wird.

In der Dissonanzbehandlung offenbart sich der didaktische Anspruch der ›Klangrede‹. Führt Bach zu Beginn die Technik von Vorbereitung und Auflösung exemplarisch vor, beginnt er in Takt 11 f. bzw. 13 f. die Präparation durch die schrittweise Einführung von Dissonanzen zu lockern, bis er sie in Takt 20 gänzlich unterlässt, so dass im Septimenakkord der Zwischendominante zur Subdominante erstmals eine Akkorddissonanz unvorbereitet in den Zusammenhang tritt. Mit der Auflösung geht er vorsichtiger um. Den Ton *b* (T. 20) löst er im nächsten Akkord regelkonform nach *a* auf und bereitet gleichzeitig im Septimenakkord der IV. Stufe von C-Dur (T. 21) die Dissonanz *e*<sup>1</sup> zum Basston *F* auch vor. In Erweiterung der bisherigen Vorgehensweise löst er letztere aber nicht direkt, sondern retardierend auf, indem er die große Septime *F-e*<sup>1</sup> im chromatischen Gegenstimmenkontrapunkt der Außenstimmen in die Töne *Fis* und *es*<sup>1</sup> eines ganzverminderten Septimenakkords (T. 22) weiterführt.<sup>28</sup> Hier und im folgenden Takt reizt er die Dissonanzauflösung bis an die Grenze des Erlaubten aus, indem er sie in Mehrdeutigkeit verunklart: Zwar löst er die Septime *es*<sup>1</sup> über dem Basston *Fis* in Takt 23 auch nach *d*<sup>1</sup> auf, doch erklingt dieser Ton nicht mehr als Konsonanz, weil der Bezugston im Bass bereits zum *As* weitergeführt wurde, über dem wiederum ein ganzverminderter Septimenakkord erklingt.<sup>29</sup>

Dieser Zusammenklang lässt sich darum nicht mehr »auf einen zweistimmigen Gerüst-satz« zurückführen und als »zweistimmige Primärdissonanz mit ein oder zwei Zusatz-tönen«<sup>30</sup> auffassen, weil Bach in der Oberstimme erstmals unter äußerster Verengung der Figuration, Durchgangsdissonanzen einführt, während er bis dahin Akkordbrechungen<sup>31</sup> figuriert: Der Tonleiterausschnitt in der rechten Hand *h-c*<sup>1</sup>-*d*<sup>1</sup> (T. 23) verhindert, dass sich das Verhältnis von Haupt- und Nebennote in Bezug auf die große Sexte *As-f* in der linken Hand eindeutig festlegen lässt, sodass zwei Akkordtypen, der halb- und der ganzverminderte Septimenakkord, ineinander fallen (*h-d-f-as* und *d-f-as-c*), die allein durch einen

27 Das Wort bezeichnete in der Barockzeit eher »dämmerig-fahle und trübe Schattierungen als die ›absolute‹, schwarze Finsternis« (Fuhrmann 1966, 50).

28 Um im ersten Präludium alle 12 Töne zu entfalten, über die Bach dann im *Wohltemperierten Klavier* je ein Diptychon aus Präludium und Fuge komponieren wird, führt er schrittweise die fünf Töne ein, die über den Leiterbestand von C-Dur hinausreichen. Mit dem Ton *es* ist das chromatische Total vervollständigt worden.

29 Nach Tibor Nemeth (2023, 23) handelt es sich bei dieser Akkordfolge um eine »Katachresis«, einen »Missbrauch«, der nach Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* dann »entsteht, wenn eine Dissonanz nicht auf ordentliche, sondern ausserordentliche und harte Art resolvirt wird« (Walther 2001, 138).

30 Menke 2017, 88.

31 Diese Akkordbrechungen sind im »style luthé« gehalten (Dürr 1998, 99).

Halbton voneinander unterschieden sind.<sup>32</sup> Dieser Zusammenfall bewirkt darüber hinaus noch, dass der harmonische Rhythmus erstmals im Stück aus dem Takt gerät. Wechselten bisher die Fundamente immer mit dem Taktstrich, ist diese Regelmäßigkeit für die Dauer von drei Takten außer Kraft gesetzt worden: Entweder ruht in Takt 22 f. das Fundament D (wenn man in T. 23 den Terzquartakkord des halbverminderten Septimenakkords *as-c-d-f* hört) oder für zwei Takte lang das Fundament G (wenn man in T. 23 einen ganzverminderten Septimenakkord *h-d-f-as* hört), so dass die gesamte Akkordverbindung als Variante des »Preparamento alla cadenza«<sup>33</sup> aufgefasst werden könnte. Im letzteren Fall läge die None zum verschwiegenen Fundament im Bass, die im nächsten Takt – eine Standardauflösung, die sich bei Heinichen und anderen findet – in den Grundton des rückleitenden  $G^7$  geführt wird, dessen Dissonanzton *f* wieder ganz regelrecht vorbereitet ist. Bach verschränkt in der Verbindung dieser beiden Takte im Bass mittels einer elliptischen »Parrhesia« die *mi-fa*-Klausel (*fis-g*) mit dem schmerzlichen phrygischen *fa-mi*-Seufzer (*as-g*) und erreicht so über einen Umweg den Dominantseptimenakkord von C-Dur, der in Takt 24 wieder auf die Grundtonart zielt. Unter Hinweis darauf, dass in den Takten 21 bis 24 sowohl die bisher durchweg beibehaltene Eindeutigkeit in der Zuordnung von Dissonanz und Konsonanz, als auch die harmonische Folgerichtigkeit außer Kraft gesetzt worden ist, ließe sich dieser Abschnitt unter Berufung auf Weißenborn als *confutatio* bezeichnen.<sup>34</sup> Doch der folgende, über den Orgelpunkt *G* komponierte Rückführungsabschnitt (T. 24–32) wäre nur im Analogiezwang als *confirmatio* zu bezeichnen, schon weil Bach die Grundtonart C-Dur bereits in den Takten 15 bis 18 befestigt und dieser so stabilen Kadenz keine noch festere folgen lässt. Den mit dem Eintritt des  $G^7$  (T. 24) einsetzenden Abschnitt kann man als *Preparamento alla cadenza* bezeichnen, in den Bach nicht allein ein improvisatorisches Element einbringt, sondern dem Lehrvortrag zur Dissonanzbehandlung noch eine letzte Pointe mitgibt: denn die Takte 27 bis 31 lassen sich als Parenthese der Rückführungsdominante auffassen. Bach schlägt in diesen Takten einen Bogen, der vom Dominantseptakkord von C-Dur ausgeht und wieder zu ihm hinführt. In den letzten vier, über dem Orgelpunkt *C* komponierten Takten<sup>35</sup> geht Bach auf den Beginn zurück und lässt die anfangs wie als Prämisse exponierten vier Harmonien nun wie als Quintessenz des komponierten Diskurses hervortreten. Im Auflösungsakkord (T. 32) des  $G^7$  aus Takt 31 ist die Septime *b* nur durch eine analog zu Takt 11 f. vorgenommene schrittweise Einführung vorbereitet worden. Auf diese Weise ist der durch die Bassklausel in Erwartung gestellte Tonikadreiklang mit dem Akkord, der als Zwischendominante zur Subdominante die Schlusskadenz einleiten soll, verschränkt.

## Zum Sachgehalt der Fuge

Bach komponierte den *Zyklus des Wohltemperierten Klaviers* mit dem für sein Schaffen charakteristischen enzyklopädischen Anspruch als Kunst- und Lehrbuch über die Fuge, die ihre Blütezeit um 1722 schon weit hinter sich gelassen hatte. Darüber hinaus stellte er

32 »Bach hat uns Hörer freilich darauf trainiert, die erste Sechzehntel der rechten Hand immer als Konsonanz zu hören« – so Johannes Menke in einer persönlichen Nachricht an mich vom 6. August 2025.

33 Menke 2017, 66–68.

34 »Confutatio: die Ablehnung derer darwider laufenden irrigen Meynungen« (Weißenborn 1731, 240).

35 Dieser feste »Grund« des Tones *C* ist im für das Clavichord gedachten *Wohltemperierten Klavier* der tiefste überhaupt zu spielende Ton.

in diesem Zyklus systematisch, verteilt auf alle 24 Tonarten, die seinerzeit sich gerade etablierende, noch ganz moderne Dur-Moll-Tonalität vor, durch die im Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert allmählich die Kirchentonarten verdrängt worden sind.

## Zur Gliederung der Fuge

Die C-Dur-Fuge ist »eine der komplexesten und schwierigsten«<sup>36</sup> im Zyklus, auch weil ihr Aufbau sich nicht eindeutig gliedern lässt. Wenn in dieser Untersuchung die drei- gegenüber der zweiteiligen Gliederung bevorzugt wird, dann vor allem darum, weil in den beiden Rahmenabschnitten (T. 1–12 bzw. T. 24–27) jeweils unangefochten das vorzeichenlose C-Dur als Grundtonart vorherrscht. In diesen beiden Abschnitten hat Bach, auf unterschiedliche Weise die Vorgeschichte der Fuge in Erinnerung rufend, in der Art eines imitatorischen *Ricercars (ad fugam)*, jeweils einen makellosen Kontrapunkt komponiert und Harmonie und Kontrapunkt wie in einem Idealzustand im Gleichgewicht gehalten. Dagegen überwiegen im Mittelabschnitt (T. 12–23) Molltonarten und Bach genehmigt sich im Kontrapunkt etliche Lizenzen. Dass er die Fuge mit der in Takt 14 abgeschlossenen II<sup>7</sup>-V<sup>7</sup>-I-Kadenz in a-Moll auch zweigeteilt hat, darf und soll nicht ignoriert werden. Es wird später versucht, dies seiner Gewichtigkeit angemessen, innerhalb der übergeordneten Dreiteiligkeit einzustufen.

## Das *initium* der Fuge

### a) *Erster Abschnitt*

In dem durch die Kadenz in C-Dur abgeschlossenen ersten Teil des *initiums* (T. 1–7) stellt Bach das Fugenthema zwar in jeder Stimme einmal vor, vertauscht dabei aber – nach Präsentation von Dux und Comes im ersten Stimmenpaar (Alt und Sopran) – im zweiten Stimmenpaar (Tenor und Bass) die übliche Aufeinanderfolge zu der von Comes und Dux,<sup>37</sup> was zur Folge hat, dass der erste Abschnitt der vierstimmigen Fuge in der Grundtonart C-Dur beginnt und endet. Von diesem Chiasmus wird später die Rede sein.

Das Soggetto<sup>38</sup> der Fuge wird von dem aufsteigenden unteren Tetrachord der C-Dur-Tonleiter eröffnet. Ihm angeschlossen ist eine »Floskel«, um »zur Terz zurückzugehen«.<sup>39</sup>

36 Hohlfeld 2000, 33.

37 Johann Gottfried Walther ließ neben der »üblichen Folge (Dux-Comes-Dux-Comes) auch die Möglichkeit« zu, »das Thema direkt nacheinander ›in einem Thone‹ zu bringen, was dann zu der damals in Mitteldeutschland durchaus gebräuchlichen Folge Dux-Comes-Comes-Dux führen kann« (Deppert 2008, 291).

38 Möglicherweise der Empfehlung Aristoteles' folgend, nach der der Redner sich am Redebeginn seinem Publikum persönlich vorzustellen hat, arbeitet Bach, allerdings nicht in einer Stimme, sondern auf Tenor und Sopran verteilt, die beiden Seufzerfiguren *b-a* und *c-h* ein. Dem Kenner gibt sich Bach aber weniger in den versteckten B-A-C-H-Motiven, sondern darin preis, dass er das Thema, dem Zahlenalphabet folgend, aus 14 Tönen bildet. Dies ergibt die Summe der Buchstaben von Bachs Namen (B2+A1+C3+H8=14). Es ist nicht ausgeschlossen, dass er darum dem Thema die 32stel-Figur hinzugibt. Die Tatsache, dass er die Fuge in Takt 14 teilt und durch die ›Tacterstickung‹ diesen Takt zugleich zum ersten Takt des zweiten Teils macht, lässt aus den numerischen 27 Takten 28 (2x14) werden.

39 Hohlfeld 2000, 14.

Der zweite Ton dieser durch eine Wechselnote verzierten Seufzerfigur<sup>40</sup> ( $f^1-e^1$ ) bildet bereits den Anfangston des aus zwei Quarten bestehenden mittleren Themenmotivs, in dem das aufsteigende Tetrachord vom Beginn zum Intervall der Quarte verkürzt worden ist. Dem letzten Ton dieses Quartemotivs angeschlossen ist das fallende phrygische Tetrachord  $a^1-g^1-f^1-e^1$ , in dem das eröffnende Tetrachord intervallgetreu gespiegelt ist. Mit ihm wird das Thema beschlossen.

Zur *inventio* dieses Themas gehört, dass die Quinte im Themenkopf nicht explizit hervortritt, so dass es sich streng intervallgleich<sup>41</sup> in der Oberquint bzw. Unterquart beantworten lässt, was Bach aller Verpflichtungen zu Kompromissen und Änderungen des Themas entbunden hat, die ihm eine modale bzw. tonale Beantwortung aufgebürdet hätte.

Da Bach den siebenten Ton der C-Dur-Tonleiter im Thema sogar ganz ausgespart hat, ist er zudem davon entlastet, schon bei der Beantwortung des Themas den nicht zum Leiterbestand der Grundtonart gehörenden Ton *fis* einführen zu müssen. Da der durale Modus, sowohl in Gestalt der ionischen Skala als auch in der Durtonleiter, aus zwei identischen Tetrachorden zusammengesetzt ist, wird bei der Oberquintbeantwortung dieses Themas im Comes nicht allein das untere Tetrachord des Dux auf die V. Stufe versetzt, sondern in den jeweils ersten vier Thementönen die ionische Skala bzw. die C-Dur-Tonleiter von  $c^1$  bis  $c^2$  als Quart-Quint-Oktavgerüst ( $c^1-f^1-g^1-c^2$ ) aufgespannt. So repräsentiert das Fugenthema im Verein mit seiner Beantwortung die eherne historische Voraussetzung der Kirchentonarten, nach der Dux und Comes als benachbarte Stimmen gemeinsam die Tonart bzw. den Kirchenton in der Ausbreitung festlegen, wobei hier im Dux die authentische, im Comes komplementär dazu die plagale Modusvariante hervortritt.

Wohl in der Absicht, die Stimmen zu ›verfugen‹, hängt Bach dem abwärts geführten phrygischen Tetrachord des Themenendes ( $a^1-g^1-f^1-e^1$ ) zwei diatonische Tetrachorde ( $f^1-e^1-d^1-c^1$  und  $d^1-c^1-h-a$ ) an (T. 2), die nun die Gegenstimme zu dem in der Altstimme einsetzenden Comes bilden. So sind das Themenende und der Beginn seiner Beantwortung nicht parataktisch abgegrenzt, sondern hypotaktisch so miteinander verzahnt, dass der Comes organisch aus dem Dux hervorgeht. Die thematisch geführte Hauptstimme ist, unabhängig davon, ob in ihr der Dux oder der Comes erklingt, allein dem diatonischen Tonbestand der duralen Skala von C-Ionisch bzw. der C-Dur-Tonleiter entnommen und repräsentiert die diatonische Ordnung. Allein in den thematisch ungebundenen Nebenstimmen treten chromatische Töne ein, mit denen (ab T. 3) die von *f* bis *h* reichende ›Quintenkette‹<sup>42</sup> von C-Dur an ihren Eckpunkten um jeweils einen Ton, *b* bzw. *fis*, erweitert wird.<sup>43</sup>

40 Diese Bezeichnung erscheint mir angemessener als die eines ›melodischen Wendepunkts‹ (Arnecke 2010, 169).

41 Der Begriff ›reale Beantwortung‹ gehört insofern zu den missverständlichen musiktheoretischen Begriffen, als der Gegenbegriff virtuell oder fiktiv wäre. Während die streng intervallgleiche Antwort Einheit bewahrt, bildet die sogenannte ›tonale‹ einen Kompromiss.

42 Siehe Handschin 1948, 260.

43 Beim vierten Themenauftritt (T. 4) akzentuiert Bach in der freien Tenorstimme durch die Einführung des Tones *b* die vorübergehende Ausweitung in die Tonart der IV. Stufe. Der Ton *fis* wird bereits im Kontrapunkt zum Comes (T. 3) eingeführt.

## b) zweiter Abschnitt

In der zweiten ›Periode‹ des *initiums* seiner C-Dur-Fuge (T. 7–9) legt Bach das Gewicht auf die *elaboratio* und schöpft in diesen Takten kompositorisch aus, dass er in der *inventio* das Thema nicht allein im doppelten Kontrapunkt erfunden hat, sondern so, dass Engführungen möglich sind,<sup>44</sup> u. a. wenn diese zusammen mit dem dritten Ton des Themas beginnen.<sup>45</sup> Mit der die Grundtonart ausführlich bekräftigenden Kadenz (T. 9) wird das *initium* der Klangrede beschlossen.<sup>46</sup> Jeder Zäsurbildung entgegenwirkend arbeitet Bach – durchaus im Sinne einer ›Kunst des feinsten Überganges‹ – in diese Kadenzbildung einen überzähligen Themeneinsatz ein (Comes im Alt, T. 9f.) und versieht diesen ab seinem fünften Ton so mit Nebenstimmen, dass eine förmliche Ausweichung in die Tonart der Oberquinte vorbereitet und am Themenende mit der Kadenz nach G-Dur auch eingelöst wird (T. 10).

## Die Hinführung zum *medium*

Eröffnet wird die dritte, den mittleren Abschnitt (*medium*) vorbereitende ›Periode‹ der C-Dur-Fuge mit der in die Tonart der Oberquinte versetzten und im doppelten Kontrapunkt zu Takt 7f. vertauschten Engführung des Themas (ab Mitte T. 10). Im Comes (T. 11 mit Auftakt) tritt mit dem Ton *fis* erstmals ein der Grundtonart C-Dur leiterfremder Ton nicht als Akzidenz in einer Nebenstimme, sondern infolge der intervallgetreuen Versetzung des Comes<sup>47</sup> auf  $d^1$  als essentieller Bestandteil der Hauptstimme in den tönenden Diskurs der Fuge ein. Doch statt die letzten vier Thementöne des Dux (T. 11) im Comes (T. 12) intervallgetreu als phrygisches Tetrachord  $h^1-a^1-g^1-fis^1$  zu beantworten und in den Nebenstimmen zu einem Halbschluss in G-Dur zu ergänzen, um diesem dann einen Abschnitt in a-Moll anzuschließen, greift Bach dadurch, dass er  $g^1$  zu  $gis^1$  alteriert, erstmals in die Themengestalt ein: Indem er den auf die Tonart a-Moll zielenden Leitton in das Soggetto eingeführt hat, beantwortet er nicht allein das Thema falsch, sondern überschreitet auch die bisher in ihm repräsentierte ›Quintenkette‹. In dem Moment, da das Mollgeschlecht nicht mehr nur wie in Takt 8 digressiv in den Diskurs tritt, sondern als die zweite Komponente der Dur-Moll-tonalen Harmonik etabliert wird, überstürzen sich die Ereignisse.

44 Um das Thema engführen zu können, musste Bach auf Kontrasubjekte verzichten. Darum ist es falsch, wenn Alfred Dürr das Tetrachord zum Kontrasubjekt erklärt (1998, 102). Das Tetrachord bildet allerdings das zentrale Motiv der gesamten Fuge.

45 Wenn die Erfindung des Themas »die erste, grundlegende Arbeit des Fugenkomponisten« ist (Arnecke 2010, 166), dann ließe sich diese Einsicht sogar nobilitieren, wenn man das Thema als »Erfindungskern« bezeichnet (vgl. Poos 2022b, 322). Es gehört zur *inventio* des Themas, ihm seine Eignung zur Engführung bei der Erfindung einzuschreiben.

46 Die Einführung der nicht dem C-Dur-Leiterbestand angehörenden Töne *fis*, *b* und *cis* (ab T. 7) stört die in der jeweiligen Hauptstimme bewahrte Stabilität der Grundtonart nicht, sondern bleibt Abschweifung; denn die vorübergehende Ausweichung nach d-Moll (T. 8) bleibt ebenso akzidentell, wie auch die dieser Binnenkadenz direkt angeschlossenen a- und e-Moll-Dreiklänge (T. 8). Im nächsten Takt wird C-Dur vorerst ein letztes Mal durch eine  $II^7-V^7-I$ -Kadenz befestigt (T. 9). Derartige Abschweifungen sind nach Heinrich Lausberg »fakultativer Bestandteil aller Teile der Rede« (1990, 187).

47 Bisher gelangten die von der Ordnung der Diatonik abweichenden chromatischen Töne, so wie in Takt 6 des Präludiums, durch Teilung des Ganztons in den Tonsatz. In Takt 11 der Fuge ist der Ton *fis* aber durch die Transposition des Hexachords auf eine andere Stufe in das Thema gekommen. Diese Terminologie geht zurück auf Dahlhaus 2001a, 169.

Noch bevor der im vorletzten Ton veränderte Comes in Takt 12 beschlossen worden ist, verschafft sich im Tenor eine ›Rätselgestalt‹ des Soggettos auf e Gehör. Warum aber stellt Bach die Tonart a-Moll nicht in der nach Moll versetzten Dux-Variante des Soggettos, a-h-c-d-e-d-c usw., vor, die mit dem Comes e-fis-g-a-h-a-g usw. zu beantworten gewesen wäre? Während er im Fugenthema die ›alte‹ ionische Skala mit der ›modernen‹ C-Dur-Tonleiter auf Dux und Comes verteilt ausbreiten konnte, was zusammengenommen eine lückenlose ›Quintenkette‹ ergibt (in der der essentielle Leitton zumindest im Comes auftritt), ist eine solche Geschlossenheit in Moll nicht mehr gegeben.<sup>48</sup> Die Mollskala weist im Unterschied zur Durskala keine Symmetrie der beiden Tetrachorde auf, aus der sie zusammengesetzt ist; vor allem aber gehört der Leitton der eine lückenlose ›Quintenkette‹ bildenden natürlichen Molltonleiter<sup>49</sup> nicht an. Um die moderne Dur-Moll-tonale Harmonik in der Fuge vorzustellen, ist der Leitton *gis* aber einzuführen gewesen. Weil das Soggetto aber keinen siebenten Ton aufweist, hat Bach a-Moll nicht mit einem Dux in die Fuge eingeführt, sondern einen Comes an seine Stelle gesetzt. Den Leitton konnte er aber nur in das Thema einschleusen, indem er auf die harmonische oder die melodische Mollskala<sup>50</sup> zurückgriff, was gleichzeitig bedeutete, die ›Quintenkette‹ zu überschreiten. In der auf e (T. 12 f.) einsetzenden ›Rätselgestalt‹ erklingt der Leitton *gis* dreimal und beschließt das Soggetto sogar. Allerdings ist Bach darum dazu genötigt gewesen, die reine Quarte im Zentrum des Soggettos zu einer verminderten (*gis-c<sup>1</sup>*) zu entstellen.

Womöglich um das Unerhörte dieser so unsanglichen wie geschraubten Themen-Variante hervorzuheben, hat Bach die Fuge in Takt 12 f. für die Dauer von zwei Takten pausieren lassen. Nirgendwo sonst in ihr hat er sich das Thema so lange ausbreiten lassen, ohne beantwortet oder sogar eingeführt zu werden, wie an dieser Stelle. In der zweiten Hälfte des Taktes 13 hat die eine Zäsur setzende Kadenz nach a-Moll sogar erstmals in dieser Fuge das Thema ganz aus dem tönenden Diskurs verdrängt. Die Einführung der Molltonart bedeutet einen derart gewichtigen Einschnitt, dass Bach ihn mit der ausführlichsten Kadenz im ganzen Werk unterstrichen hat.

### *Medium* als Klimax der Fuge

Nachdem in den Takten 12 bis 14 die Harmonik gegenüber dem imitatorischen Kontrapunkt die Oberhand gewonnen hat, steht ab Takt 14, im Rückgriff auf die Engführungen ab Takt 7 f. und Takt 9 f., wieder der Kontrapunkt im Vordergrund des Fugendiskurses.

- 48 Die »Geschlossenheit der harmonischen Tonart« ist dank zweier Prinzipien erreicht, deren erstes der die Tonart konstituierende »Stufenzyklus« ist, der als Einheit von Skala und Stufe auf der die Heptatonik begründenden ›Quintenkette‹ beruht (Dahlhaus 2001a, 152). Als deren zweites hat Dahlhaus die »Festsetzung des Grundakkords« durch die »Dominanzwirkung des Septakkords mit großer Terz und kleiner Septime« genannt (ebd.). Nur mit diesem Akkord kann eine Tonart im Dur-Moll-tonalen System in der Kadenz befestigt werden. Doch in der Molltonart geraten diese beiden Prinzipien deswegen in Widerspruch zueinander, weil die große Terz im Dominantseptakkord, der Leitton, in der natürlichen Mollskala nicht wie in der Durskala enthalten ist, sondern künstlich, durch die Hochalteration der siebten Tonstufe, eingeführt werden muss, wodurch die die Einheit von Skala und Stufe gewährende ›Quinten-kette‹ überschritten wird.
- 49 Die natürliche Molltonleiter wurde im 18. Jahrhundert zum Relikt älterer Stilart, das mit der äolischen Skala deckungsgleich ist, die Heinrich Glarean im 16. Jahrhundert den Kirchentonarten hinzugefügt hatte. Sie regulierte aber noch lange Zeit die Stufenfolge der Quintfallsequenz.
- 50 Erst bei »Gottfried Weber ist die künstliche Zerlegung des Moll in ein ›natürliches‹, ›harmonisches‹ und ›melodisches‹ vollzogen worden (Holtmeier 2020, 127).

Über das Gelingen einer Engführung entscheidet allein, ob die dadurch entstehenden Dissonanzen regelgerecht aufgelöst werden können – so wie dies in der mit dem dritten Ton des Themas einsetzenden Engführung in der Oberquinte (T.7f.) gewährleistet ist. Doch weil Bach in Takt 15f. zum zehnten Ton des Dux im Alt und zum achten Ton des Comes im Tenor einen dritten Themeneinsatz in Engführung im Bass dazu treten lässt, gerät die Satztechnik in Unordnung. Nachdem er die Synkope des zehnten Thementons mehrfach zur Vorbereitung und korrekten Auflösung einer Dissonanz zu nutzen gewusst hat (T. 8 und T. 11), muss er hier den Comes im Tenor bei dem als nun doppelte Dissonanz vorbereiteten Ton  $d^1$  in Takt 15 darum abbrechen, weil in dem nun dreifachen Kontrapunkt bei einer Fortsetzung der thematisch gebundenen Tenorstimme Oktavparallelen zwischen den beiden Unterstimmen entstanden wären.<sup>51</sup> An dieser Stelle, wo im Tenor das Thema abbricht, setzt im Sopran, nun zum vierten Thementon des Comes im Bass, eine weitere Engführung im Abstand der Oktave ein. Doch auch dieser Comes musste der Dissonanzbehandlung wegen abgebrochen werden: Kann der eine Septime zum Ton  $h$  im Bass bildende zweite Thementon  $a^1$  im steigenden Tetrachord des Themenbeginns noch stellvertretend vom  $g^1$  im Alt aufgelöst werden, weil diese Stimme nach dem Abbruch des Comes thematisch ungebunden ist, so wären die Dissonanzen, die sich bei der Fortsetzung des Themas beim Zusammentreffen der beiden Quartan im Dux des Soprans mit den Tönen des fallenden Tetrachords des Themenschlusses im Bass ergäben, kaum noch zu legitimieren gewesen.<sup>52</sup> Im Rückgriff auf Takt 7f. bzw. Takt 14f. setzt in den beiden Oberstimmen in Takt 16 erneut eine tongetreue Engführung im Abstand von zwei Achteln in der Unterquarte ein. Beim im Tenor und Bass in Takt 17 dazu einsetzenden Stimmenpaar wendet sich Bach vom Prinzip der strengen Engführung ab und ersetzt sie durch eine freie: Zu einer weiteren Comes-Variante auf  $a$  – in der nun das melodische mit dem natürlichen Moll so gemischt worden ist, dass der chromatische Halbton ( $c$ - $cis$ ) in den Tonbestand des Themas aufgenommen worden ist – setzt zum vierten Ton in der Unterquinte der zugehörige Dux in Moll auf  $d$  ein.<sup>53</sup> Die Vertauschung von Dux und Comes, aus der im *initium* noch eine chiastische Spiegelsymmetrie resultierte, gerät im *medium* zum Zerrbild, da nicht mehr allein das Verhältnis der Themengestalten zueinander umgekehrt worden ist, sondern die Comes-Variante auf  $a$  so in sich zersetzt wird, dass die Unterschiede zwischen Dur und Moll aufgeweicht worden sind.

Fasst man die beiden Stimmenpaare nicht horizontal (als imitatorischen Kontrapunkt), sondern vertikal (als vierstimmigen Satz) auf, wird deutlich, dass die moderne Harmonik den fugalen Diskurs dominiert. Während Bach auf der Eins von Takt 18 die Stimmen zum Halbschlussdreiklang von C-Dur bündelt, um zum Ende des Themas im Alt eine kleine Zäsur zu setzen, bricht er die ihm angeschlossene, in komplizierter Harmonik ausgedrückte d-Moll-Kadenz am Themenende im Bass auf dem Tonika-Sextakkord ohne Grundton und in Quintlage ab (T.19). Die nachgeholt Kadenz erklingt dann in der

51 Dass es ein Comes ist, der den Kontrapunkt zur dreifachen Engführung steigert, geht womöglich auf die Einsatzfolge des Themas im *initium* zurück, wo der zusätzliche Themeneinsatz in Takt 9 auch ein Comes war. Doch auch wenn Bach im Bass einen Dux gesetzt hätte, wären zum zehnten Ton des Dux im Alt und zum achten Ton des Comes im Tenor Dissonanzen aufgetreten, die keinen den Regeln entsprechenden Satz ergeben hätten.

52 Auch hier wäre ein Dux nicht engzuführen gewesen.

53 Weil in Takt 17 die Themenvariante auf  $a$  nicht vom dritten, sondern vom vierten Ton an engführend beantwortet wird, muss der erste Ton der Antwort auf  $d$  augmentiert werden, um Komplikationen in der Dissonanzbehandlung zu vermeiden.

Taktmitte, wo der Tonikadrecklang aber, weil mehrere Themeneinsätze zusammentreffen, mit *fis*<sup>1</sup> versehen werden musste: Auf dem Höhepunkt der Verwirrung setzt zunächst ein nochmals im Tonbestand durch Mischung der drei Mollskalen veränderter Themeneinsatz auf *a* ein, der – in wieder frei enggeführter Imitation – von der tongetreuen Molltransposition des Themas auf *e*<sup>1</sup> im Oberquintkanon beantwortet wird. Was in Takt 12 f. einen korrekten Comes gebildet hätte, bringt in Takt 19 f. das Verhältnis zwischen Dux und Comes nochmals in Verwirrung, da der Einsatz auf *a* sowenig Dux sein kann wie es die Themenvarianten in Takt 12 f. oder in Takt 17 f. sein können. Wenn das Thema auf *e*<sup>1</sup> aber in seiner Quintrelation zum Einsatz auf *a* nur ein Comes sein kann, dann wäre er in diesem Kontext als ein doppelter Comes zu bezeichnen, was die Beantwortungsregeln in einer Fuge gänzlich *ad absurdum* führte. Spätestens an diesem Punkt der Fuge ist die Orientierung darüber, was als Dux und was als Comes zu bestimmen ist, vollständig verloren gegangen.

Ohne Rücksicht darauf, auf welcher Stufe die beiden Themen in dieser Engführung eingesetzt haben, ergänzt Bach den Kontrapunkt in den Nebenstimmen zu einer Akkordfolge, die die Tonart der Oberquinte von C-Dur ausdrückt und die Rückführung einleitet.<sup>54</sup> Noch bevor der auf dem letzten Achtel von Takt 20 beginnende Themeneinsatz auf *g*<sup>1</sup> im Sopran, in dem die Gestalt des Soggettos bewahrt ist, mit einer Kadenz in G-Dur beendet wird, setzt zu seinem achten Ton, in freier Engführung in der Untersekte, eine weitere Themenvariante auf *h* ein. Da h-Moll keine Stufenharmonie in C-Dur bildet, lässt Bach diese Gestaltungsform<sup>55</sup> vom Terzton des Dominantseptimenakkords von C-Dur ausgehen und breitet den Akkord in dieser Tonfolge aus, um in die Grundtonart C-Dur zurück zu modulieren, die im themenfreien Takt 23 erreicht ist.

Während zu Beginn der Fuge das Thema das Geschehen so dominierte, dass alle harmonische Bewegung, so marginal sie auch ausfiel, in die Nebenstimmen verlagert wurde, so sind die Kräfteverhältnisse mit dem Erscheinen der Mollstufe(n) ab Takt 12 so umgeschlagen, dass die Umgestaltungen des Themas nicht den Beantwortungs- bzw. Imitationsregeln gehorchen, sondern von der modernen Harmonik mit Modulation und Kadenz gelenkt werden.

### *Fines*

Im »Schlußteil der Rede [...] gilt es, [...] so knapp wie möglich« zusammenzufassen und »die Gedanken in treffenden Sätzen« zuzuspitzen.<sup>56</sup> Typisch für einen solchen Schlussabschnitt ruht dieser auf dem Tonika-Organpunkt. Wie im letzten Reflex auf den Mittelteil hat Bach zu Beginn des Abschnitts das untere Tetrachord des Dux auf *c* (*c-d-e-f*) mit dem chromatisch fallenden Tetrachord *c*<sup>2</sup>-*h*<sup>1</sup>-*b*<sup>1</sup>-*a*<sup>1</sup> kontrapunktiert, um auf dem dritten Thementon die Zwischendominante zur Subdominante einzuführen, was die Konvention erfüllt, am Schluss einer Komposition die Tonart der vierten Stufe erklingen zu lassen. Den Dux auf *c* hat er vom vierten Thementon an als Kanon in der Oberquart so enggeführt, dass wie im *initium* Harmonik und Kontrapunkt zur Deckung gebracht worden sind. Diese ältere Art der Themenbeantwortung im Oberquartkanon, der bislang in dieser

54 Ein Scheineinsatz auf *e* (T. 20) sorgt, weil er schon nach drei Tönen abbricht, nur noch kurz für Verwirrung.

55 Sie beginnt mit einem phrygischen Tetrachord (*h-c-d-e*) und schließt auf dem Quintton *d* der Dominante.

56 Quintilianus 1972, 675.

Fuge noch nicht aufgetreten ist, bringt in Takt 24 als Imitationsintervall nach der Quinte und der Oktave im *exordium* das dritte reine Intervall in den Fugendiskurs ein. Mit diesem Einsatz auf *f*<sup>1</sup> (T. 24f.) hat Bach die über die gesamte Fuge ausgebreitete heptatonisch-diatonische C-Dur-Skala in den sieben Einsatzönen des Themas vervollständigt: auf *c* (u. a. T. 1), *d* (T. 10 und 17), *e* (T. 12 und 19), *f* (T. 24f.), *g* (u. a. T. 2), *a* (T. 17 und 19) und *h* (T. 21).

## Versuch über den ›Scopus‹ der Fuge

Nach Walter Benjamin sind die beiden wesentlichen Zugangsweisen, die auf ein Kunstwerk zu richten sind, Kommentar und Kritik: Der Kommentar versucht die zeitgebundenen Sachgehalte zu erklären, die Kritik die in diese Realien eingesenkte zeitlos-übergeordnete Idee, den Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes, zu verstehen. Das Verhältnis von Kommentar und Kritik »bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge«<sup>57</sup> der ›Bedeutungsgehalt‹<sup>58</sup> des »Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist.«<sup>59</sup> Das im Kommentar Zergliederte führt die Kritik auf höherer Ebene wieder zusammen. Daher gleicht ein Kommentar ohne Kritik einer leeren Aufhäufung von Einzelheiten, so wie die Kritik, die nicht auf einem Kommentar gründet, als blinde, haltlose Spekulation zurückzuweisen ist.

Weil Peters in seinem Versuch, an der C-Dur-Fuge den ›rhetorischen Formbegriff‹ zu veranschaulichen, ihren Aufbau mit dem der ›Klangrede‹ lediglich in syntaktisch-äußerlicher Hinsicht parallelgeführt hat, hat er als Ergebnis auch nur ein Verhältnis in der Art von Modell und Kopie erhalten. So ist er nur vordergründig gesehen historisch informierter verfahren als Ludwig Czaczkes<sup>60</sup> und Alfred Dürr, die Bachs Fugen in Durchführungen aufgeteilt haben, um Symmetrien hervorzukehren und Beziehungen unter den Abschnitten aufzudecken. Das im ›rhetorischen Formbegriff‹ angelegte Potential, das, was Birnbaum die ›Vorteile‹ nannte (siehe den ersten Abschnitt dieses Artikels), welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit den Mitteln der Rednerkunst aufweist, bleibt bei Peters unausgeschöpft liegen. Er hat das der Wortrede ähnliche, aber von ihm nicht näher bestimmte musikalische Vorstellen, Argumentieren und Schlussfolgern in den Tönen als nur nachgeahmt aufgefasst und so eine möglicherweise zu entdeckende Beredtheit des Komponierten schon zum Schweigen verurteilt, bevor sie sich hätte entfalten können – und dies allein, weil er lediglich nach einer »Analogie der Substanzen«, nicht nach einer »der Funktionen« gesucht hat.<sup>61</sup>

Wenn hier versucht wird, Bachs C-Dur-Fuge als eine ›Klangrede‹ zu verstehen, dann kommt es darauf an, »die hauptsächliche Absicht«, den »zentrale[n] Gesichtspunkt«, d. h.

57 Benjamin 1974a, 125.

58 Benjamin selbst hat den »emphatische[n] Begriff des ›Wahrheitsgehaltes‹« später »durch den neutralen des ›Bedeutungsgehaltes‹ ersetzt, ohne dass die grundlegende Konzeption der Kunstkritik dadurch wesentlich verändert wurde« (Eden/Polti 2012, 112).

59 Benjamin 1974a, 125.

60 Czaczkes 1985, 56f.

61 »Man kann also sagen, der Strukturalismus sei im wesentlichen eine Tätigkeit der Nachahmung, und insofern gibt es streng genommen keinerlei *technischen Unterschied* zwischen wissenschaftlichem Strukturalismus einerseits und der Kunst andererseits [...]: beide unterstehen einer *Mimesis*, die nicht auf der Analogie der Substanzen gründet [...], sondern auf der der Funktionen« (Barthes 1966, 192).

den »Scopus der Rede« (griech.: *skopós* = Zweck, Ziel, Intention) zu finden und freizulegen, der als »Grundabsicht« für ein »adäquates Verständnis wesentlich« ist.<sup>62</sup> Es geht mir nicht darum, Bedeutungen nur zuzuweisen, sondern im Sinne Roland Barthes' zu »erkennen, wodurch die Bedeutung möglich ist, zu welchem Preis und auf welchem Weg.«<sup>63</sup>

Dass die ›Klangrede‹ in drei (oder sechs) Teile gegliedert worden ist, beugt nach Melanchthon der Gefahr vor, dass niemand »in der Lage dazu« ist, »längere Ausführungen und komplizierte Disputationen geistig zu erfassen, wenn er nicht durch eine Art Kunst unterstützt wird, die ihm die Anordnung der Teile und die Gliederung sowie die Absichten der Sprecher und eine Methode vermittelt, dunkle Dinge auseinanderzulegen und klarzumachen.«<sup>64</sup> Dieser Hinweis auf ›dunkle Stellen‹ lässt Zweifel daran aufkommen, dass Derjenige Bachs kompositorischem Aufwand gerecht geworden ist, der die C-Dur-Fuge unter dem Interesse gelesen hat, Bach habe in ihr allein den Anspruch eines komponierten Lehrmonologs verfolgt,<sup>65</sup> dem gelehrigen Schüler einerseits die Grundbedingungen des imitatorischen Kontrapunkts, andererseits die Voraussetzungen und Eigenarten der gerade im Entstehen befindlichen, seinerzeit noch ganz unbekanntes Dur-Moll-Tonalität als feststehendes Wissen zu vermitteln. Wenn es noch möglich erscheint, das Präludium als einen solchen musiktheoretischen Lehrmonolog über die Anwendung der Chromatik in der Dur-Moll-Tonalität und ihre Auswirkungen auf die Dissonanzbehandlung zu erklären, greift dieser Ansatz bei dem Versuch, die Fuge zu verstehen, darum zu kurz, weil es dem komponierenden Magister mit seiner Art der Lehre letztlich nicht gelungen wäre, seinem Lehrling beizubringen, dieses Wissen auch anzuwenden – und dies darum, weil er (um Manfred Fuhrmann zu folgen) die von Aristoteles analysierten Mittel, mit denen »man auf leicht faßliche Weise Belehrung empfangt«<sup>66</sup>, in seiner Diktion überstiegen hat.

1.) Welche didaktisch-musiktheoretische Absicht hätte der komponierende Lehrer im *exordium* der C-Dur-Fuge verfolgt, als er im zweiten Stimmenpaar die Folge von Dux und Comes des ersten chiasmisch zu der von Comes und Dux vertauscht hat?

2.) Welche didaktische Absicht hätte er damit verfolgt, den »Noch-nicht-Angekommenen und Unfertigen«<sup>67</sup> mit dem Eintritt der Molltonart in Takt 12 zu verwirren und dem Fugendiskurs alle jene Ordnung abzustreifen, die er bis dahin, von der einen Ausnahme abgesehen, so beispielhaft hat vorherrschen lassen? Ein Didaktiker hätte diese Desorientierung korrigiert. An keiner Stelle ist die ab Takt 17 zerstörte Hierarchie von Dux und Comes wiederhergestellt worden, was den Lehrling ratlos zurückgelassen hätte

3.) In der *conclusio* ist zwar an der Imitation satztechnisch nichts zu beanstanden, und auch die Tonart ist in diesen Schlusstakten wiederhergestellt worden. Doch die bis dahin nicht gesetzte Einführung des Fugenthemas in der Oberquarte, stellt weder den Anfang wieder her, noch bildet sie eine ›schulmäßige‹ Antwort. Doch allein diese hätte dem

62 Gadamer 1991, 142.

63 Barthes 1966, 195.

64 Zit. nach Gadamer 1991, 142.

65 Vgl. dazu das Kapitel »Die F-Dur-Fuge (BWV 856) als musikalisches Lehrgedicht« in Poos 2022b, 339–346.

66 Fuhrmann (1966, 62) bezieht sich auf die Kapitel 3,10 und 11 der *Rhetorik* des Aristoteles.

67 Vgl. Buck 1984, 193.

Schüler ein Beispiel zur Nachbildung geboten, um selbst eine mustergültige Fuge zu schreiben.

Insbesondere aber die Tatsache, dass Bach kein einziges korrektes Dux-Comes-Verhältnis in Moll komponiert hat, obwohl es möglich gewesen wäre, lässt bezweifeln, dass er seinem Schüler musiktheoretisches als »reproduzierbar[es]« »Fachwissen« beibringen wollte; denn eine fehlerfreie Beantwortung wäre doch »der Weg der eigentlichen Lehre, die ›Hinführung‹ Epagogē heißt«, gewesen.<sup>68</sup>

Zwei Zitate von Friedrich Schleiermacher und Johann Wolfgang von Goethe geben dem Gedankengang als Starthilfe seine Richtung:

Zwei entgegengesetzte Maximen beim Verstehen 1.) Ich verstehe alles bis ich auf einen Widerspruch oder Nonsens stoße 2.) ich verstehe nichts was ich nicht als notwendig einsehe und konstruieren kann. Das Verstehen nach der letzten Maxime ist eine unendliche Aufgabe.<sup>69</sup>

Aber eben daran erkennt man den Meister, daß er zu höhern Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begeht.<sup>70</sup>

Wer traut es sich, bei Bach von ›Nonsens‹ zu sprechen, wenn sich dahinter nicht unter Goethes Schutzschild eine Absicht vermuten ließe: Bach hat, so lautet die Arbeitshypothese des letzten Abschnitts dieses Aufsatzes, mit seinem »erbarmungslosen Exerzitium«, das, wie gezeigt worden ist, nicht »probierend«,<sup>71</sup> sondern nach der Maxime verfährt, dass der Lernende glauben muss,<sup>72</sup> alle diese ›Fehler‹ eigenmächtig und aus rhetorischem Interesse heraus geschürt, d. h. willentlich verursacht, den ›Nonsens‹ aber nicht behoben.

»Der Leser und Hörer einer instrumentalen Bach-Fuge muss damit rechnen, dass er sich unversehens mit einem tönenden Experiment konfrontiert sieht, bei dem es immer auch um die letzten Fragen des Lebens geht. Und dies immer in einem Ton, als ob dabei nur von ›Zahlen und Figuren‹ die Rede wäre. Wie könnte also die ›letzte Frage‹ lauten, die hier adressiert worden ist?«<sup>73</sup> Nach Johann Amos Comenius (1592–1670)<sup>74</sup> hat die »Pädagogik [...] den Menschen auf Gott hin auszurichten, auf Gottes Gesetze, die die Gesetze der Sachwelt sind.«<sup>75</sup> »Das Tun des Musikers, als des Werkzeugs Gottes, soll im Dienste der causa finalis stehen, der Wiederherstellung (recreatio) der Gottesebenbildlichkeit (iustitia originalis).«<sup>76</sup>

Dass sich Bachs Titel *Das Wohltemperierte Klavier* auf Andreas Werckmeisters Titel »Orgel-Probe oder kurtze Beschreibung ... wie ... ein Clavier wohl zu temperiren ... sey« zurückgeht, gilt als ausgemacht in der Forschung. Weitgehend unbekannt ist dagegen, dass Werckmeister und Bach in ihrer »Musikanschauung« auch einen gemeinsamen

68 Vgl. ebd., 199.

69 Schleiermacher 2012, 6.

70 Goethe 1981, 170.

71 Buck 1984, 195.

72 Vgl. Aristoteles 1968, 3.

73 Poos 2022b, 327f. Mit dem Ausdruck ›Zahlen und Figuren‹ bezieht sich Poos auf Novalis.

74 Bach hat »offenbar nach dem Vestibulum von Comenius die lateinische Sprache« erlernt und ist mit den auf diesem »fußenden reformpädagogischen Schriften von [Andreas] Reyher« ausgebildet worden (Petzoldt 1982, 67).

75 Ebd., 76.

76 Poos 2022a, 123.

»theologischen Kern«<sup>77</sup> haben, und sich – in der Tradition des protestantischen Schriftprinzips stehend – auf Luther berufen konnten, demzufolge die Musik darum nahe der Theologie<sup>78</sup> steht, weil »Gott [...] das Evangelium auch durch die Musik gepredigt« habe.<sup>79</sup>

### *Initium als tönendes ante lapsum*

Wenn sich nach Friedrich Nietzsche »das selbe Tonstück rein formalistisch empfinden« und gleichzeitig »[a]lles symbolisch verstehen«<sup>80</sup> lässt, dann darum, weil das »Symbolische« eine »Existenz« bezeichnet, worin »Ideal und Erscheinung« innig miteinander vereint sind, wie es »für das Kunstwerk spezifisch ist.«<sup>81</sup> Dies legt es nahe, in der makellosgeordneten Geschlossenheit der thementrägenden Stimmen in der ›reinen‹, weil vorzeichenlosen Tonart C-Dur, das ›Walten des ewigen Gesetzes‹ zu vernehmen und darum die formale Bestimmung *exordium* durch die des Symbols eines tönenden *ante lapsum* (d. h. vor dem Sündenfall) zu ersetzen.<sup>82</sup>

Als einzige Abweichung vom Sprachgebrauch hat Bach – singulär im gesamten *Wohltemperierten Klavier* – im zweiten Paar der vier Themeneinsätze die Folge von Dux-Comes in die von Comes-Dux vertauscht.<sup>83</sup> Wenn dieser Chiasmus in dieser Untersuchung als der erste »Sehepunkt«<sup>84</sup> angesprochen wird, um das Augenmerk des Verstehens auf die Fuge zu richten, dann lässt sich diese Vertauschung der Einsatzfolge im Sinne der lutherischen *theologia crucis* als Symbol des Kreuzes Christi deuten.

Die reale, d. h. auf den »Erhalt der Tonbedeutungen«<sup>85</sup> ausgehende Antwort und die Engführungen von Dux und Comes (ab T. 7) in ihrer »Untrennbarkeit von sichtbarer Anschauung und unsichtbarer Bedeutung«<sup>86</sup> lassen sich mit den Worten Luthers deuten:

77 »Das ›harmonische Wesen‹ der Musik, Abbild ihrer geschöpflichen Natur, ist für Werckmeister in der Redeweise der Buchmetaphorik, ›ein Formular und Eben Bild = Gottes ... / in welchem er dem Menschen ein Stück seiner Weisheit offenbahnen wollen‹« (Poos 2022a, 123; die eingearbeiteten Zitate nehmen Formulierungen Werckmeisters auf).

78 »Auch das ich nicht der meynung byn, das durchs Evangelion sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche abergeistlichen fur geben, Sondern ich wollt alle künste, sonderlich die Musica, gerne sehen ym dienst des, der sie geben und geschaffen hat« (Luther 1923, 475).

79 Meyer 2016, 477.

80 Nietzsche 1980a, 175.

81 »Das Wort ›Symbol‹ kann von seiner ursprünglichen Verwendung als Dokument, Erkennungszeichen, Ausweis nur deshalb zum philosophischen Begriff eines geheimnisvollen Zeichen gesteigert werden, [...] weil das Symbol keine beliebige Zeichennahme oder Zeichenstiftung ist, sondern einen metaphysischen Zusammenhang von Sichtbarem und Unsichtbarem voraussetzt« (Gadamer 1990, 79).

82 Vgl. zu diesem Absatz die Bemerkung: »Es giebt gar keine unrhethorische ›Natürlichkeit‹ der Sprache, an die man appelliren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhethorischen Künsten« (Nietzsche 1922, 298).

83 Heinrich Deppert spricht zu Recht von der »üblichen Folge (Dux-Comes-Dux-Comes)« (2008, 291).

84 Gadamer übernimmt diesen Begriff aus Johann Martin Chladenius' *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* von 1742. Siehe Gadamer 1990, 186.

85 Christoph Bernhard ist davon »überzeugt, daß der Sinn der realen Beantwortung die Erhaltung der Tonbedeutungen sei« (Dahlhaus 2001b, 331).

86 Gadamer 1990, 79.

Man muß richtig von dem Glauben lehren, durch den du so mit Christus zusammengeschweißt wirst, daß aus dir und ihm gleichsam eine Person wird, die man von ihm nicht losreißen kann, sondern beständig ihm anhangt und spricht: Ich bin Christus und Christus wiederum spricht: Ich bin jener Sünder, der an mir hängt und an dem ich hänge. Denn wir sind durch den Glauben zu einem Fleisch und Bein verbunden, wie in Eph. 5,30 steht: ›Wir sind Glieder des Leibes Christi, von seinem Fleisch und Gebein‹<sup>87</sup>

## Medium als tönendes *post lapsum*

Im Mittelabschnitt der Fuge (T. 12–24) hat Bach nicht in der Art einer *argumentatio* der Rede Argumente ausgetauscht, sondern darin musikalisiert, dass dem Menschen nach dem Sündenfall die »Harmoniam [...] mit GOTT«<sup>88</sup> verloren gegangen ist. Ab Takt 12 wird das Moll nicht als der Dur gleichberechtigte Gegenpart in den Fugendiskurs eingeführt, sondern – auch unter dem Hinweis darauf, dass der Einschnitt sehr drastisch geschieht und nicht mildernd vermittelt eingeführt wird – als ein »Kainsmal der Doppeldeutigkeit«, <sup>89</sup> was der bis Takt 11 auskomponierten Schöpfungsordnung entgegensteht. Dass Bach die Molltonart nicht mit einem Dux in die Fuge treten lässt, sondern mit einem Comes, lässt sich als Verkehrung der Hierarchie, geradezu als Täuschungsversuch deuten.<sup>90</sup> Um zumindest für die Dauer von vier Tönen den Anschein zu erwecken, das initiale Tetrachord wäre, wie in Takt 2 f. oder 11 f., lediglich auf eine andere Stufe versetzt worden, greift Bach in windschiefer Analogie zum ersten Comes der Fuge (T. 2 f.) auf das obere Tetrachord der melodischen Mollskala zurück, das deckungsgleich mit dem unteren der E-Dur-Skala ist, um der Moll-Variante des Themas das Gewand von Dur überzuziehen.<sup>91</sup>

Bach führt seinen Schüler mit unzulässigen Analogien auf ein Glatteis. Die »Verderbnisse des Verstandes«<sup>92</sup> korrumpieren, wie oben dargelegt, nicht allein das Thema, sondern in dem Abschnitt von Takt 15 bis 21 auch den imitatorischen Kontrapunkt. Im ›falschen Ehrgeiz‹ und wie in übermütiger Selbstüberschätzung versteigt Bach sich dazu, das Thema in drei- und vierfachen Engführungen noch raffinierter engzuführen, als ›vom Gesetz‹ gestattet und verheddert sich im Labyrinth der Satztechnik, sodass der Abbruch unvermeidlich ist.

Während der Dux im ersten Teil der Fuge die Richtschnur bildet und vom Comes exakt in der Intervallfolge entweder in den Intervallen Oberquinte, Unterquarte oder Oktave beantwortet und später sogar enggeführt wird, treten im Mittelteil ab Takt 17 bis 23 an die Stelle korrekter Beantwortungen so freie wie das Thema entstellende Imitationen.

87 Luther 1980, 111.

88 Zit. nach Poos 2022a, 124.

89 Ebd., 125.

90 So wenig wie oben der Hinweis darauf, dass die Vertauschung der Einsatzfolge von Dux und Comes zwar seltener vorkommt, aber eine Auswahlmöglichkeit in der Komposition der Fuge darstellt, dafür genutzt wurde, ein symbolisches Verstehen in seine Schranken zu weisen, soll auch die prinzipiell mögliche »Vertauschbarkeit von Dux und Comes« hier nicht dazu verwendet werden, die hier vorgelegte Deutung zurückzuweisen und dies nicht allein darum, weil diese Vertauschbarkeit ein »Merkmal der modalen Imitation« ist, die hier nicht vorliegt. Zurecht hat Dahlhaus grundsätzlich festgestellt, dass sie in »der harmonisch-tonalen Fuge [...] ihre Legitimation« verlöre, »denn sie widerspräche dem Sinn einer harmonisch-tonalen Entwicklung, auf ein Ziel gerichtet, also unumkehrbar zu sein« (Dahlhaus 2001a, 344).

91 Die Formulierung geht auf Holtmeier 2020, 127 zurück.

92 Petzoldt 1982, 86.

Im Aufgriff der ›Trickserei‹ mit der Comes-Variante von Takt 12 schlägt ab Takt 17f. schließlich kompositorischer Scharfsinn in einen Missbrauch der Willensfreiheit um, in die sich der gefallene Mensch verliert, der sein Vertrauen nicht in die Nachfolge Christi, sondern in die eigenen Verstandeskkräfte setzt, was ihn nicht allein falsche Schlüsse ziehen lässt, sondern einem menschlichen Aufstand gegen die Ordnung gleicht. Seine Hybris lässt ihn in vermessenem ›Vertrauen auf die eigenen Kräfte‹ nicht davor zurückschrecken, sogar die Hierarchie von Dux und Comes umzustürzen und den Comes die Führung übernehmen zu lassen. Und es gehört zur Signatur der Welt *post lapsum*, dass in diesem Zwischenreich, das vom ›Nicht-mehr‹ der Schöpfungswelt und dem ›Noch-nicht‹ der kommenden Welt eingerahmt ist, fragwürdige Kompromisse die Ordnung korrumpieren, die regelrecht nach Vergebung verlangen.<sup>93</sup> Die in Takt 19 einsetzende Rückführung läutet den Aufruf zur Umkehr ein: »*Aus der Einsicht in die faktische Verkehrtheit des Menschen folgt zum Zwecke der emendatio [Verbesserung] der Welt die Sorge um die reparatio des Menschen.*«<sup>94</sup>

### Die *conclusio* als tönende Darstellung des *sub gratia*

Die Takte 24–27 der Fuge bilden den Schlüssel zur Einsicht, dass Bach diese Fuge nicht als kompositionstechnisches Lehrstück verfasst hat. Hätte er das getan, wären die Unstimmigkeiten ihres Mittelabschnitts zu beseitigen und die Fuge im Sinne der Meisterlehre so zu beenden gewesen, dass »sie in das Prinzipienwissen erst *einführt*.«<sup>95</sup>

Erstmals seit Takt 9 kadenziert Bach in Takt 23f. wieder in die Grundtonart C-Dur und markiert so den Beginn der *conclusio*. In diesen Schlusstakten sind sowohl der ›Störenfried Moll‹ entfernt als auch die ›Irrungen und Wirrungen‹ des Kontrapunkts hinter sich gelassen. Dennoch hat Bach sich nicht auf jenen »Irrtumspfad« begeben und in »falsche[r] Lehre« sich im Kreise gedreht.<sup>96</sup> Indem Bach in Takt 24f. den Dux auf *c* vom vierten Ton an mit dem Comes auf *f* in der Oberquart eingeführt, tritt etwas bis dahin Ungehörtes in den Diskurs. Wenn der Terminus *exordium* sinnvoll durch den des *ante legem* ersetzt worden ist, dann wäre dieser Schlussabschnitt als tönender Ausdruck des *sub gratia* (unter der Gnade des Wirken Christi) zu deuten.

Nach Luther ist die Rechtfertigung keine Glaubenswahrheit neben anderen, sondern die zentrale theologische Auslegung der christlichen Heilsbotschaft.<sup>97</sup> Der durch den

93 Die übermäßige Quarte *c<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>* in der Themenvariante (T. 19) erklingt über dem lang angehaltenen Orgelpunkt *d*, so dass in der zweiten Hälfte von Takt 19 der D<sup>7</sup> von G-Dur ausgebreitet ist. Indem Bach zuvor D-Dur mit einer II-V-I-Kadenz befestigt hat, setzt er sich über das Gebot der Geschlossenheit aus Skala und Stufe in der Dur-Moll-Tonalität hinweg. Dem Zielakkord der D-Dur-Kadenz fügt Bach erst auf der letzten Zählzeit des Taktes die Septime hinzu und lenkt die Harmonik nach G-Dur.

94 Schaller 1967, 149 (Kursivierung im Original).

95 Buck 1984, 199.

96 Augustinus 1985, 81.

97 Besonders eindrücklich hat Luther dies in seiner Auslegung des Psalms 51, Vers 2 formuliert: »[...] ut proprie sit subiectum Theologiae homo reus et perditus et deus iustificans vel salvator« (1914, 328), in der Übersetzung von Jochen Teuffel: »Denn der eigentliche Gegenstand der Theologie ist der der Sünde schuldige Mensch und der rechtfertigende Gott und Heiland dieses Sünders.« <https://jochenteuffel.com/2023/02/21/ausmartin-luthers-vorlesung-uber-psalm-51-von-1532-bin-ich-auch-ein-sunder-in-mir-so-bin-ich-doch-kein-sunder-in-christus-der-uns-zur-gerechtigkeit-gemacht-ist-sondern-bin-gerecht-und-gerechtf/> (3.1.2026)

Sündenfall verderbte Mensch ist allein durch die Gnade gerechtfertigt, indem der »kreuztragende Christus [...] als Mittler ›an unsere Statt‹ getreten« ist.<sup>98</sup>

Die Einführung des Septimenakkordes mit der ›Abschiedsseptime‹<sup>99</sup> in Takt 25 läutet »formalistisch empfunden« den Schluss des Stückes ein. »Symbolisch verstanden« verweist er auf Bachs großen »Vorrat von ›Kunstausrücken‹«,<sup>100</sup> was es ihm erlaubt, an den Schluss der Fuge ein »*anerkannte[s] Symbol*«<sup>101</sup> des Musikausdrucks«<sup>101</sup> zu setzen. Der Akkord der Zwischendominante zur Subdominante setzt dem Gedanken der Kondeszenz, der göttlichen Gnadenat, die sich auf die sündige Welt herabbeugt, ein tönendes Symbol: Nur durch die Erniedrigung Christi ist die gefallene Schöpfung zu retten, doch mit seinem Sühnetod wurde der Bruch zwischen Gott und dem Menschen nicht ein für alle Mal aus der Welt geschaffen. Allein in der Kreuzesnachfolge, im Glauben an das stellvertretende Leiden und Sterben Christi, ist der Mensch<sup>102</sup> nach protestantischem Glauben gerechtfertigt: Nur der »Mensch, der sein Elend erkennt, kein Vertrauen auf die eigenen Kräfte setzt, sondern Gnade bei Gott sucht, ist der Mensch der Nachfolge Christi.«<sup>103</sup> Und nur der so Glaubende wird am Jüngsten Tag gerettet.

Während Bach im *exordium* mit der ›Vorzeit der Fuge‹ das geordnete *ante legem* bzw. *ante lapsum* symbolisiert hat, ist, im Rückgriff auf die Engführung im Rekurs auf die Quartfuge, der Gedanke der Umkehr des Sünders darin musikalisiert worden, dass in dieser Engführung in der Oberquart das Verhältnis von Dux und Comes, in die Tonart der ›erniedrigten‹ IV. Stufe versetzt, nun auf ›rechte Weise‹ umgekehrt worden ist.

In den Schlusstakten (T. 26f.), in denen das Thema nicht mehr erklingt, lässt Bach Sechzehntel-Figurationen sich zum höchsten Ton erheben, der auf dem Clavichord zu spielen ist. Lässt sich dies anders hören, denn als ein Aufsteigen in die Transzendenz?

## SCHLUSSBEMERKUNG

Dieser Aufsatz hat den rhetorischen Formbegriff nicht als gegeben vorausgesetzt, sondern die Möglichkeit seiner Anwendung durch Reflexion schrittweise entwickelt. Ausgehend von seiner Applikation als Schema von Vorlage und Nachahmung bei Peters, wurde schließlich, im Blick »auf die Verhaltensweise des Subjekts«, Rhetorik und Hermeneutik als Spiegelverhältnis begriffen:

Alle Rede und aller Text sind also grundsätzlich auf die Kunst des Verstehens, des Redens, die Hermeneutik, verwiesen, und so erklärt sich die Zusammengehörigkeit von Rhetorik (die ein Teilbereich der Ästhetik ist) und Hermeneutik: Jeder Akt des Verstehens ist nach Schleiermacher Umkehrung eines Aktes des Redens, die Nachkonstruktion einer Konstruktion. Die Hermeneutik ist entsprechend eine Art Umkehrung zur Rhetorik und Poetik.<sup>104</sup>

98 Poos 2022a, 126.

99 Dass der Akkord der Zwischendominante zur Subdominante innerhalb einer Schlusskadenz mitunter den Namen ›Abschiedsseptime‹ trägt, geht vermutlich auf Heinrich Poos zurück. Siehe Aerts 2007, 156.

100 Dahlhaus 2003, 653.

101 Nietzsche 1980b, 772 (Kursivierung im Original gesperrt).

102 Hat Bach seinen Namen in das Thema nicht darum eingearbeitet, weil er sich in der Nachfolge Luthers als Einzelner erkennt, der für sich alleine dastehend Rechenschaft zu geben und seine Last zu tragen hat?

103 Poos 2022c, 38.

104 Gadamer 1990, 192.

Dies hat mich dazu veranlasst, diese Abhandlung selbst rhetorisch zu verfassen: Das Thema wurde im *exordium* des Aufsatzes vorgestellt und seine Problematik in dessen *narratio* erläutert: Bachs Fuge ist darum als eine unter musiktheoretisch-didaktischem Interesse komponierte ›Klangrede‹ kommentiert worden, weil die Formanalyse erst so im Hinblick auf das im Begriff ›rhetorisch‹ Angelegte inhaltlich bestimmbar geworden ist. Dies diente aber letztlich nur der Überbrückung, sodass ich die Abhandlung darum auf ihre *propositio* zusteuern ließ, um aus den Präliminarien der beiden einleitenden Abschnitte den Konflikt so zu schüren, dass er sich als der Untersuchung eigentliches Problem herauskristallisieren ließ. Es tritt dann hervor, wenn die ›Klangrede‹ allein auf eine tönende Vermittlung musiktheoretischer und kompositionstechnischer Sachverhalte vereinseitigt wird, sodass sich die Argumente in solche Widersprüche verstricken, dass sie Gefahr läuft, in der *confutatio* »keinen angemessenen Inhalt« mehr zu besitzen und »leere Sophistik« zu bleiben.<sup>105</sup> Dies reflektierend konnte schließlich in der *confirmatio* des Aufsatzes die symbolische Lesart als die Herangehensweise eingeführt werden, mit der sich die Lücken der Argumentation schließen lassen. Wie durch die Hintertür konnte dabei das der Überschrift Peters nur Mitgegebene eingelöst werden und die C-Dur-Fuge »als instrumentale Klangrede [...] über sein [Bachs] christliches Verständnis des Menschen«<sup>106</sup> gedeutet werden, was dieser selbst nicht eingelöst hat.

## Literatur

- Aerts, Hans (2007), »›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 143–158. <https://doi.org/10.31751/250>
- Aristoteles (1968), *Sophistische Widerlegungen (Organon VI)* [1922], übers. und mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes, Hamburg: Meiner.
- Arnecke, Jörn (2010), »Dispositio, Elaboratio und Decoratio – Aspekte des Fugenthemas bei Johann Sebastian Bach«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/2, 165–178. <https://doi.org/10.31751/535>
- Augustinus, Aurelius (1985), *Vom Gottesstaat (De civitate dei)*, übers. von Wilhelm Thimme, München: dtv.
- Barthes, Roland (1966), »Die strukturalistische Tätigkeit«, in: *Kursbuch 5*, hg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 190–196.
- Benary, Peter (2005), *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier: Text, Analyse, Wiedergabe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Benjamin, Walter (1974a), »Goethes Wahlverwandtschaften« [1921/22], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 125–201.

105 Gadamer 1991, 151.

106 Peters 2003, 29.

- Birnbaum, Johann Abraham (1969), »Unpartheyische Anmerckungen über eine bedenkliche stelle in dem Sechsten stück des Critischen Musicus« [= Dokument 441], in: *Bach-Dokumente Bd. II, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel: Bärenreiter, 352.
- Buck, Günther (1984), »Das Lehrgespräch«, in: *Das Gespräch* (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 11), hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink, 191–210.
- Cicero, Marcus Tullius (1870), *Der Redner. An Marcus Brutus*, übers. von Julius Sommerbrodt, Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung.
- Czaczkas, Ludwig (1985), *Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Bd. 1, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Dahlhaus, Carl (2001a), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307.
- Dahlhaus, Carl (2001b), »Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation«, in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 329–344.
- Dahlhaus, Carl (2003), *Klassische und romantische Musikästhetik*, in: ders., *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 393–850.
- Deppert, Heinrich (2008), »Grundsätze zum Studium der Kompositionstechnik in den Fugen von Johann Sebastian Bach. 1. Teil«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/2–3, 287–312. <https://doi.org/10.31751/304>
- Dürr, Alfred (1998), *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel: Bärenreiter.
- Eden, Tanja / Adolf Polti (2012), »Walter Benjamin«, in: *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hg. von Monika Betzler und Julian Nida-Rümelin, neu bearbeitet von Mara-Daria Cojocaru, Stuttgart: Alfred Kröner, 108–116.
- Fladt, Hartmut (2003/05), »Satztechnische Topoi«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/2/2–3, 189–196. <https://doi.org/10.31751/526>
- Fuhrmann, Manfred (1966), »Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike«, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München: Fink, 47–72.
- Gadamer, Hans-Georg (1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg (1991), »Rhetorik und Hermeneutik«, in: *Rhetorik*, Bd. 2, hg. von Josef Kopperschmidt, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 138–153.

- Goethe, Johann Wolfgang von (1981), »Bildhauerei, Relief von Phigalia« [1818], in: ders., *Werke*, Bd. 12, hg. von Erich Trunz, München: dtv, 169f.
- Handschin, Jacques (1948), *Der Toncharakter*, Zürich: Atlantis.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Schule musikalischen Denkens. Teil 2: Johann Sebastian Bach. Das wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Holtmeier, Ludwig (2020), »Wie das Moll seine Autonomie verlor. Zur Entwicklungsgeschichte des Mollmodus in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, hg. von Stefan Keym und Hans-Joachim Hinrichsen, Wien: Böhlau, 119–153.
- Lausberg, Heinrich (1990), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Luther, Martin (1914), *Vorlesungen über die Psalmen 2. 51. 45. Psalmus 51*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 40, Abt. 2, hg. von A. Freitag, Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 313–470.
- Luther, Martin (1923), »Vorrede des Wittenberger Gesangbuches von 1524«, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 35, hg. Willhelm Lucke, Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 474f.
- Luther, Martin (1980), *Luthers Galaterbrief-Auslegung von 1531*, hg. von Hermann Kleinknecht, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Reprint Kassel: Bärenreiter 1954.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Meyer, Ulrich (2016), »Martin Luther«, in: *Das neue Bach-Lexikon*, hg. von Siegbert Rampe, Laaber: Laaber, 476–478.
- Nietzsche, Friedrich (1922), »Rhetorik«, in: ders., *Vorlesungen 1872–1876* (= Friedrich Nietzsche. Gesammelte Werke, Bd. 5), hg. von Richard Oehler, Max Oehler und Friedrich Chr. Würzbach, München: Musarion, 285–319.
- Nietzsche, Friedrich (1980a), *Menschliches, Allzumenschliches I* (= Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 2), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 13–363.
- Nietzsche, Friedrich (1980b), *Nachlaß 1869–1874*, (= Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 7), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nemeth, Tibor (2023), »Musikalische Rhetorik als Grundlage kompositorischer Methodik«. <https://htp.jhp.ac.at/wp-content/uploads/2023/05/Musikalische-Rhetorik.pdf> (24.11.2025)
- Peters, Manfred (2003), *Johann Sebastian Bach. Was heißt ›Klang=Rede?‹* (= Musik-Konzepte, Bd. 119), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text & Kritik.

- Petzoldt, Martin (1982), »Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung – Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext Johann Sebastian Bachs«, in: *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung* (= Bach-Studien, Bd. 7), hg. von Reinhard Szeskus, Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 66–108.
- Poos, Heinrich (2022a), »Christus Coronabit Crucigeros. Hermeneutischer Versuch über einen Kanon Johann Sebastian Bachs (BWV 1077)«, in: ders., *Bach-Lektüren*, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms, 113–144.
- Poos, Heinrich (2022b), »Kleine Apologie des Notenlesens«, in: ders., *Bach-Lektüren*, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms, 321–357.
- Poos, Heinrich (2022c), »Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs. Eine ikonografische Studie«, in: ders., *Bach-Lektüren*, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms, 23–112.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1972), *Institutiones oratoriae, Libri XII*, in: ders., *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, Bd. 1, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schaller, Klaus (1967), *Die Pädagogik des Johann Amos Comenius und die Anfänge des pädagogischen Realismus im 17. Jahrhundert*, Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Schenk, Erich (1953), »Das ›Musikalische Opfer‹ von J. S. Bach«, *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 90/3, 51–66.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012), »Zur Hermeneutik. 1805 und 1809/10«, in: ders., *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik* (= Kritische Gesamtausgabe, Bd. II/4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin 2012, 3–34.
- Ueding, Gert / Bernd Steinbrink (2011), *Grundriß der Rhetorik Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Walther, Johann Gottfried (2001), *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Neuedition, hg. von Friederike Ramm, Kassel: Bärenreiter.
- Weißborn, Christoph (1731), *Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie*, Dresden und Leipzig.
- Wels, Volkhard (2014), *Melanchthons Lehrbücher der Dialektik und Rhetorik als komplementäre Teile einer Argumentationstheorie*, hg. von der Universität Potsdam. [https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/6684/file/wels\\_melanchthons\\_lehrbuecher.pdf](https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/6684/file/wels_melanchthons_lehrbuecher.pdf) (24.11.2025)

© 2025 Sebastian Urmoneit (sebastian.urmoneit@t-online.de)

Urmoneit, Sebastian (2025), Versuch über den ›rhetorischen Formbegriff‹. Zu Bachs Präludium und Fuge C-Dur BWV 846, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 51–76. <https://doi.org/10.31751/1232>

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

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



eingereicht / submitted: 01/03/2025

angenommen / accepted: 09/06/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/01/2026

# Schumanns scheinbare ›Schusterflecke‹

## Strukturelle Mehrdeutigkeit in Sequenzen Schumanns

Daniel Freimuth

Dieser Artikel widmet sich der Analyse zweier Sequenzen aus Werken Schumanns (op. 47 und op. 48) im Hinblick auf strukturelle Mehrdeutigkeiten. Methodisch wird von einem satzmodellbasierten Diskurs sowie Quellen der historischen Satzlehre ausgegangen, um die ›Passung‹ verschiedener kontrapunktischer und harmonischer Schemata für die gewählten Originalbeispiele zu überprüfen. Als Referenzpunkt dienen Schumanns Generalbassübungen aus den Skizzenbüchern seiner Ausbildungszeit.

This article is dedicated to the analysis of two Schumann sequences (op. 47 and op. 48) and aims to reveal their structural ambiguity. Methodologically, the analysis is based on a schemata-oriented discourse and on historical sources in order to examine the fit of various contrapuntal and harmonic schemata to the selected original examples. The thoroughbass exercises which were captured in Schumann's sketchbooks from his compositional education repeatedly serve as a point of reference.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 19. Jahrhundert; 19th century; ambiguity; canon; counterpoint; Generalbass; Kanon; Kontrapunkt; Mehrdeutigkeit; recombination; Robert Schumann; Robert Schumanns Ausbildung; Robert Schumann's education; Satzmodelle; schemata; sequential schemata; Sequenzmodelle; sketches; Skizzen; thoroughbass; Verwechslung

Wer Sequenzen in Werken Robert Schumanns hört und sich anschließend näher damit auseinandersetzt, stellt nicht selten eine Divergenz zwischen der Hörerfahrung eines klar verständlichen Sequenz-Mechanismus' und dem analytischen Blick auf eine satztechnisch komplexe Mehrdeutigkeit fest. Nachfolgend sollen zwei Sequenzen aus Schumanns Kammermusik und Liedschaffen untersucht werden, an denen sich diese Divergenz in besonders eindrucksvoller Weise erfahren lässt: aus dem 3. Satz des Klavierquartetts Es-Dur op. 47, komponiert im ›Kammermusikjahr‹ 1842, sowie aus dem Lied »Ich grolle nicht«, Nr. 7 aus der *Dichterliebe* op. 48, komponiert im ›Liederjahr‹ 1840.

Im Analyseprozess werden unterschiedliche Schlaglichter auf jede der beiden Sequenzen geworfen. Die Betrachtungsweisen gehen dabei zunächst von Satzmodellen der Partimento-Tradition und Kontrapunktlehre<sup>1</sup> sowie von Quellen der historischen Satzlehre aus und verbinden diese Ansätze mit analytisch-systematischem Denken. Damit soll jene strukturelle Mehrdeutigkeit herausgearbeitet werden, die charakteristisch für die Sequenztechnik Schumanns ist und zugleich auch als ein ›romantischer‹ Umgang mit den tradierten Satzmodellen des 18. Jahrhunderts verstanden werden kann. Nicht selten ist in der musiktheoretischen Auseinandersetzung mit der Musik des 19. Jahrhunderts von Begriffen wie ›(en)harmonische Mehrdeutigkeit‹<sup>2</sup> oder ›funktionale Mehrdeutigkeit‹<sup>3</sup> die Rede. Hier

1 Sanguinetti 2012; Holtmeier/Menke/Diergarten 2013; Froebe 2007.

2 Vgl. Weber 1817, 192–196.

3 Vgl. Holtmeier 2011a. In diese Stoßrichtung von Mehrdeutigkeit kann man auch Webers »Mehrdeutigkeit des Sizes [sic!]« (1817, 260–277) einordnen – wengleich mit einem vollkommen anderen Begriff von ›Akkordsitz‹.

soll der Begriff ›Mehrdeutigkeit‹ hingegen spezifisch auf den Satzmodell-Diskurs gerichtet werden im Sinne einer strukturellen Überlagerung und romantisierenden Überformung verschiedener Satzmodelle – oder kurz gesagt: ›Mehrdeutigkeit‹ als ›Musik über Musik‹. In diesem Sinne verwendet auch Martin Ullrich den Begriff und führt aus, dass Schumanns »individuelle Anverwandlung« herkömmlicher Satztechniken in »romantischer Offenheit und Uneindeutigkeit« resultiere, die gerade den Reiz vieler Schumann'scher Werke ausmache.<sup>4</sup>

Im Zuge der folgenden Betrachtungen wird die ›Passung‹ sehr verschiedener Satzmodelle zu den Originalbeispielen zu prüfen sein. Dabei gilt es auch drei Entwicklungstendenzen der Sequenztechnik im 19. Jahrhundert mitzubedenken, die Johannes Menke beschrieben hat: eine Neigung zur Ausdifferenzierung der Sequenzteile (›Mehrgliedrigkeit‹), die ›Chromatisierung‹ von Strukturen sowie das Spiel mit ›variablen Füllungen‹ von sequenzkonstituierenden Außenstimmensätzen.<sup>5</sup> Manche Deutungen werden schließlich wieder verworfen, während andere als Alternativen nebeneinander stehen bleiben können und so die Möglichkeit bieten, die analysierten Sequenzen aus verschiedenen Blickwinkeln zu fokussieren.

Methodisch soll bewusst eine Vorgehensweise gewählt werden, die ausgehend von der »spezifische[n] Struktur der musikalischen Gestalt« auch jene Pfade ausschreitet, die sich im Nachhinein als »Irrwege« erweisen.<sup>6</sup> Erst das Erkunden auch dieser Pfade wird zu einem tieferen Verständnis der Sequenztechnik Schumanns führen und den Blick für die vielfältigen Spielarten von struktureller Mehrdeutigkeit öffnen. Gleichzeitig soll gezeigt werden, wie sich historisch-systematische und satzmodellbasierte Analyseansätze an den hier untersuchten Werkbeispielen des 19. Jahrhunderts auf spezifische Weise bewähren.

Als Quelle für Schumanns musiktheoretischen Hintergrund wie auch als regelmäßiger Referenzpunkt für die nachfolgenden Analysen sollen Schumanns Skizzenbücher dienen,<sup>7</sup> die von seiner eingehenden Beschäftigung mit dem Generalbass,<sup>8</sup> der Oktavregel, kontrapunktischen Studien sowie dem Modell- und Sequenzspiel zeugen. Die Skizzenbücher I, III, IV und V sind vermutlich auf die Jahre 1830–1832 zu datieren,<sup>9</sup> also auf genau jene Zeit, als Schumann als 21-Jähriger in Leipzig Unterricht bei Heinrich Dorn erhielt. Diese Studienzeit darf insofern als besonders einflussreich gelten, da sie der erste systematische Kompositionsunterricht Schumanns war, der das Komponieren und Fantazieren bis dahin autodidaktisch gelernt hatte. Seine frühe Ausbildung war bekanntlich pianistisch geprägt: zunächst in Zwickau durch den Klavierunterricht bei Johann Gottfried

4 Ullrich 2012, 228f. Für Mehrdeutigkeiten im Kontrapunkt Schumanns siehe ebd., 85f., 166f. und 229. Auch wenn der Begriff nicht explizit fällt, wurden auch andernorts in der Schumann-Analytik Fälle von struktureller Mehrdeutigkeit diskutiert. Siehe etwa Marie-Agnes Dittrichs Analyse eines ›Omnibus-Modells aus dem Adagio von Schumanns 2. Sinfonie C-Dur, op. 61 (2007, 112f.).

5 Vgl. Menke 2009, 107–110.

6 Vgl. hierzu Holtmeier 2000, 7.

7 Insgesamt sind fünf Skizzenbücher überliefert, die in der Universitätsbibliothek Bonn liegen und auch als Faksimile online zugänglich sind (vgl. ferner Opitz 2017, 242 sowie Diergarten 2022, 148).

8 Anhand der Analyse des Klavierstücks Nr. 21 aus Schumanns *Album für die Jugend* zeigt Astrid Opitz, wie sehr Schumann vom Generalbass und damit vom Unterricht bei Heinrich Dorn geprägt war (Opitz 2017, 245f.).

9 Vgl. ebd., 241. Die Entstehung von Skizzenbuch II wird von Opitz dagegen um 1837 angenommen (vgl. ebd.).

Kuntsch,<sup>10</sup> welchem Schumann jedoch schon bald entwachsen war,<sup>11</sup> sowie später durch den Klavierunterricht bei Friedrich Wieck, über welchen Schumann aber große Unzufriedenheit äußerte.<sup>12</sup> Wieck hatte eigentlich auch eine musiktheoretische Unterweisung Schumanns bei Christian Theodor Weinlig – Richard Wagners späterem Lehrer – vorgesehen, diese kam allerdings nie zustande.<sup>13</sup> Der kurze, aber intensive Unterricht bei Heinrich Dorn war also zentral für Schumanns kompositorische Ausbildung. So schrieb er selbst rückblickend im Januar 1832, dass »die theoretischen Studien guten Einfluss«<sup>14</sup> auf ihn gehabt hätten. Durch den Einbezug der Skizzenbücher Schumanns in die folgenden Analysen soll überdies ein Beitrag zur kompositionsbiographischen Schumann-Forschung geleistet werden.

## KLAVIERQUARTETT OP. 47, ANDANTE CANTABILE

Im dritten Satz des Klavierquartetts ist die erste zu untersuchende Sequenz prominenter Bestandteil des 16-taktigen Hauptthemas, welches den Satz in verschiedenen Varianten durchzieht. Nach einer dreitaktigen Einleitung erklingt es erstmals im Cello (vgl. Bsp. 1).

Von einem ersten Höreindruck geleitet, lässt sich im natürlichen Bewegungsfluss der Melodie sehr klar eine scheinbar ungebrochene Sequenz identifizieren. Doch bei näherer Betrachtung wird man sich starker Unregelmäßigkeiten bewusst: Im Gegensatz zur Melodie verlaufen Bassstimme und Harmonik alles andere als konsequent sequenziell. Infolge dieser Divergenz entsteht eine Irritation, da weder das aufmerksame Ohr noch das mitleidende Auge den Sequenzbau unmittelbar zu bestimmen vermag. Diese Irritation führt zu den Fragen, worin genau die Unregelmäßigkeiten bestehen und warum man die Sequenz dennoch nicht als ›intellektuell herausfordernd‹ wahrnimmt. Die nachfolgenden Betrachtungen sollen diesen Fragen nachgehen. Da sich das ›Sequenzhafte‹ zuvorderst in der Melodie des Cellos mitteilt, sei zunächst die Melodie allein in den Blick genommen.

### Melodie und *tenue*-Stimmen

Beim Spielen oder Singen der Cello-Kantilene des Hauptthemas (Bsp. 2) wird direkt offensichtlich, dass ein Sequenzglied jeweils mit Auftakt vier Takte umfasst und anschließend um eine Sekunde abwärts versetzt wird. Das Segment erklingt insgesamt dreimal, bevor es in einem vierten Anlauf unter rhythmischer Beschleunigung und melodischer Ausgestaltung einer Kadenz zugeführt wird. Die Schlusstakte sind dabei so komponiert, dass sie eine Verschränkung mit dem auftaktigen Themenbeginn ermöglichen (vgl. Bsp. 1, T. 17–19).

10 Vgl. Abert 1920, 20.

11 Schumann bekundete, dass Kuntsch »ein guter, mich liebender Lehrer« war, der allerdings »selbst nur mittelmäßig spielte« (zit. nach Edler 2006), und er schrieb 1846 retrospektiv über die Jahre 1820–1826, also über die letzten fünf der acht Jahre bei Kuntsch: »Freies Phantasieren (täglich viele Stunden) [...] Gänzlicher Mangel einer Leitung fühlbar: Gehör, Technik insbesondere, – Theorie« (zit. nach Eismann 1956, 18).

12 Vgl. Abraham/Sams 1994, 18.

13 Vgl. ebd., 17f.

14 Zit. nach Boucourechliev 1958, 34f.

Andante cantabile  $\text{♩} = 84$

Violine

Viola

Cello

Klavier

8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

*f* *p* *dim.* *p*

*f* *p* *p*

*f* *p* *mf*

*f* *p*

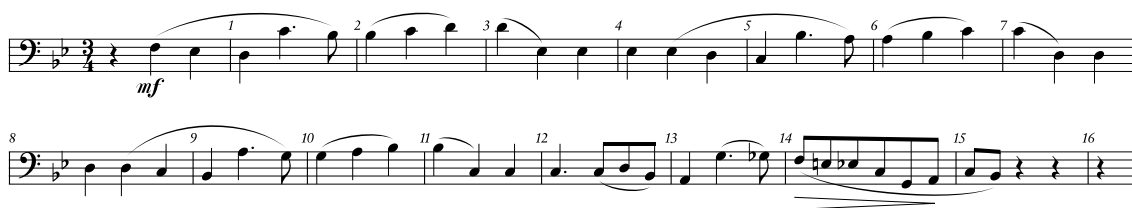
*mf* *cantabile e poco a poco cresc.*

*poco a poco* *cresc.*

*poco a poco*

*poco a poco cresc.*

Beispiel 1: Robert Schumann, Klavierquartett op. 47, 3. Satz, T. 1–19



Beispiel 2: Schumann, Klavierquartett op. 47, 3. Satz, Kantilene des Cellos, Takt 1–16 (Bsp. 1: T. 3–19)<sup>15</sup>

Durch diese Verschränkung ist dem sequenzierenden Thema bereits etwas ›Zyklisches‹ eingeschrieben, was insofern von Bedeutung für den Satz ist, als sich dieser formal in einer großen dreiteiligen ABA'-Form entfaltet, deren rahmende Teile ausschließlich aus diesem Hauptthema entwickelt werden: Der A-Teil präsentiert das Thema im Cello (T. 3–18), greift es überlappend in der Violine auf (T. 17–32) und entwickelt es anschließend nochmals phrasenverschränkt im Klavier (T. 31–47). Der A'-Teil startet die Themen-›Reprise‹ gleichsam im Sinne der *ars combinatoria* in der Viola (T. 72–87), gefolgt von einer veränderten Variante in der Violine (T. 88–103) sowie nochmals einem abschließenden Durchgang im Cello (T. 102–117). Schumann präsentiert das Thema also insgesamt sechs Mal – immer wieder auf andere Art und Weise.

Ausgehend vom Gerüstton *d*, dem Ziel des Auftaktes, erfolgt ein besonders expressiver und das Thema charakterisierender Septimsprung aufwärts. Ein ebensolcher Septimsprung in Gegenrichtung erfolgt gleich darauf in Takt 3, wobei hier das es die Hauptnote ist. Durch die Lagenwechsel bildet sich eine latente Zweistimmigkeit heraus, die man als *tenue*-Stimmen<sup>16</sup> wahrnehmen kann.

Beispiel 3: Original und *tenue*-Satz sowie Alternativen

Beispiel 3 zeigt exemplarisch anhand des ersten Sequenzglieds einen impliziten *tenue*-Satz (t) des Originals (o): Die beiden Septimsprünge der Melodie lassen sich als latente 7-6-Synkopensdissonanzen hören. Die Melodie erweckt somit den Eindruck einer steigenden 7-6-Konsequente, wozu maßgeblich das Melodie-Segment aus Takt 2 beiträgt. Hier

15 Aus Gründen leichter Verständigung weicht die Taktzählung in Beispiel 2 (wie auch in den noch folgenden Beispielen) von der Zählung im originalen Notentext ab. Bezogen auf Beispiel 2 entsprechen die dort (mit Auftakt) gezählten Takte 1–16 den Takten 3–19 des Originals (vgl. mit Bsp. 1).

16 D.h. eine virtuell gehaltene ›passive Stimme‹, die eine latente Synkopensdissonanz zu jener ›aktiven Stimme‹ bildet, welche durch den Sprung der realen, einstimmigen Melodie erreicht wird. Näheres zum Begriff *tenue* siehe Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 279.

er klingt jene für die steigende 7-6-Sequenz so typische Aufwärtsbewegung von der auflösenden Sexte in die Oktave, um die nachfolgende Septime vorzubereiten – vgl. in Beispiel 3 die Zeile (7-6). Im Original (o) fällt der unterschiedliche Umgang mit den beiden Septimen auf: Während die erste Septime unvorbereitet auf leichter Zeit anschlägt und sich mit einer kurzen Antizipation schrittweise abwärts auflöst (T. 1 f.), ist die zweite Septime umgekehrt zwar vorbereitet, löst sich aber nicht auf (T. 3 f.). Der in Takt 4 des *tenue*-Satzes (t) eingefügte Auflösungsston  $c^1$  erklingt bei Schumann nicht und widerspricht zudem seiner Harmonisierung (vgl. Bsp. 1, T. 7). Dass diese latente Septime  $d^1$  der Erwartung entgegen unaufgelöst bleibt, ist aufgrund ihrer Inszenierung als lokales Phrasenziel mit besonderem interpretatorischem Gewicht umso bemerkenswerter. Hier liegt ein erstes Moment von Mehrdeutigkeit vor: Anfangs legt die Melodie die Wahrnehmung einer latenten Mehrstimmigkeit nahe; diese Hörweise wird jedoch schon nach vier Takten prekär, was auch durch die beiden Alternativversionen (a) und (aa) in Beispiel 3 verdeutlicht werden kann. Bei (a) wurde die Gestaltungsart von Schumanns erster Septime versuchsweise auch auf die zweite übertragen, wohingegen bei (aa) die Gestaltung der zweiten Septime Muster für beide ist. Das klangliche Resultat in (a) ist einigermaßen überzeugend,<sup>17</sup> jenes in (aa) büßt dagegen zu viel an rhythmischer Lebendigkeit und melodischer Kontur ein; insbesondere aber führt die nun zweimal unaufgelöste Septime zu einem unbefriedigenden Melodieverlauf.

Besonders komplex wird der *tenue*-Satz schließlich unter Berücksichtigung der Phrasenüberlappung von Anfang und Ende des Hauptthemas (vgl. Bsp. 1),<sup>18</sup> denn auch die Endigungsformel ist latent zweistimmig. Der *tenue*-Satz wird dadurch dreistimmig, wie Beispiel 4 zeigt. Dabei wird die Septime  $es^2$  (Auftakt, Zählzeit 2) aus der Oberstimme in den Worten Johann David Heinichens durch »Verwechslung vor der Resolution«<sup>19</sup> in die Unterstimme vertauscht (Auftakt, Zählzeit 3) und löst sich dort entsprechend auf. Der Auftakt des Themas zum Ton  $d$  hin ist also im Sinne Heinichens gleichzeitig eine notwendige Dissonanzauflösung.

Beispiel 4: Phrasenverschränkung der Themeneinsätze (Original und *tenue*-Satz)

- 17 Es ist offensichtlich, dass alle Alternativen dem Original in Schönheit und Schlüssigkeit nachstehen, insbesondere dann, wenn man das Original gut »im Ohr« hat. Es geht hier jedoch nicht darum, tatsächliche kompositorische Alternativen zu Schumanns Original anzubieten, sondern anhand der alternativen Versionen aufzuzeigen, welche Mehrdeutigkeiten Schumann durch die von ihm gewählte Gestaltung zutage treten lässt.
- 18 Man beachte, dass unmittelbar zu Satzbeginn bereits die Violine jene Figur präsentiert (T. 2–4 in Bsp. 1), die sich schließlich als Phrasenschluss der Cello-Kantilene herausstellen wird (vgl. mit T. 16–18 in Bsp. 1).
- 19 Heinichen 1728, 588 und 622–662.

## Kern der Melodie

Nachdem den Implikationen der *tenue*-Stimmen nachgegangen wurde, soll eine reduktionistische Perspektive eingenommen und die Melodie des Themas auf ihren Kern reduziert werden. Beispiel 5 zeigt das Original (o) sowie drei analytische Reduktionen (i–iii).

Beispiel 5: Hauptthema, Begradigung und mögliche Reduktionen

Nimmt man der Melodie ihre Lagenwechsel und ebnet sie durch partielle Oktavversetzung ein, wie in Reduktion (i) dargestellt, beraubt man sie zwar ihrer charakteristischen Gestalt und musikalischen Schönheit, legt dabei jedoch strukturelle Aspekte offen: Der Septimsprung aufwärts von *d* nach *c*<sup>1</sup> (T. 1) kann wie ein oktavversetzter Durchgang<sup>20</sup> verstanden werden, der Septimsprung abwärts von *d*<sup>1</sup> nach *es* hingegen als ein Vorhalt oder eine ›Aufhaltung‹<sup>21</sup> zum Hauptton *es*, was im Original auch bereits durch den Phra-

20 Zum Begriff siehe Daniel 2019, 150. Es geht hier weniger darum, eine Legitimation für die ›anschlagende‹, also nicht vorbereitete Septime zu schaffen, die bei Schumann längst möglich ist, sondern darum, die Methode und den Effekt aufzuzeigen, dass es sich hier um einen nachgeordneten Durchgangston handelt, der sich strukturell und klanglich erhebt.

21 Der Begriff der ›Aufhaltung‹, wie Johann David Heinichen ihn häufig verwendet, oder wie er auch bei Christoph Bernhard und Meinrad Spiess als ›Retardatio‹ zu finden ist, erscheint mir für diese melodische Fortschreitung vom *d* zum *es* insofern angemessen, als das *d* unmittelbar zuvor erklingen ist. Auch die Beschreibung eines sich aufwärts auflösenden ›Vorhalts‹ wäre legitim. Schumann selbst benutzt den Begriff ›Vorhalt‹ für sämtliche sich abwärts und aufwärts auflösenden Nebentöne eines Akkords. In seinem Skizzenbuch I (Schumann 2010a, 35) schreibt er: »Vorhalte wesentlicher Septimenaccord« und gibt zu einem G-Dur-Dominantseptakkord alle möglichen Vorhaltsnoten an (vgl. ferner auch Schumann 2016, 61). Erwähnt sei zudem, dass Schumann selbst zum Begriff der ›Auflösung‹ schreibt, sie sei der »Übertritt eines oder mehrerer

sierungsbogen ausgedrückt ist. Wenn die latente Septime in Takt 1 also keine Synkopen-Dissonanz, sondern ein Durchgang ist, der sich strukturell und klanglich erhebt, dann geschieht dies nicht nur ›räumlich‹ durch den Sprung aufwärts, sondern ebenso ›zeitlich‹ durch die Dehnung des Durchgangs mittels Punktierung. Dass der Durchgangston länger ist als seine beiden rahmenden Gerüsttöne, dass er gleichsam für einen Moment ›eingefriert‹,<sup>22</sup> entspricht einer für die Musik des 19. Jahrhunderts typischen Tendenz. Die Ossia-Takte in (i) verdeutlichen eine mögliche Melodie mit ›konventionellem‹ Durchgang. Das erste Sequenzglied des Themas füllt in seiner oktavversetzten Reduktion (i) also einen Quintrahmen abwärts vom Auftakt *f* bis zum *B* stufenweise aus (was gelegentlich auch als ›Clara-Motiv‹<sup>23</sup> bezeichnet wird) und steigt wiederum schrittweise eine Quarte aufwärts zum *es* in Takt 3. Die aus (i) gewonnene, weitere melodische Reduktion (ii) führt zu einem Gerüst, in welchem ausgehend von den betonten Taktpositionen die Folge Terzfall-Quartstieg sekundweise abwärts versetzt wird. Auch der Terzfall kann als Diminution angesehen werden, sodass bei weiterer Reduktion ein schlichtes Gegenschritt-Modell aus Sekundstieg und Terzfall entsteht (iii)<sup>24</sup> – eine Folge, die etwa als Oberstimme einer in Terzlage beginnenden Quintfallsequenz mit reinen Terzquintklängen oder als Bassstimme zu einer Synkopen-Dissonanzkette gebräuchlich ist.<sup>25</sup>

Die Reduktionen zeigen, dass Schumanns Melodie im Kern auf einfachen sequenziellen Gegenschritt-Modellen beruht, wie sie vielfach von Theoretikern wie Lusitano,<sup>26</sup> Spiridionis<sup>27</sup> und anderen beschrieben worden sind und deren Ursprünge im *contrapunto alla mente* des 15. bis 17. Jahrhunderts liegen.<sup>28</sup> Es ist diese Vertrautheit der Fortschreitung, die – gepaart mit einer u. a. durch die weiten Sprünge und Vorhaltsbildungen ›aufblühenden‹ romantischen Melodik – das Thema ›neu‹ und zugleich ›vertraut‹ erscheinen lässt. Insbesondere ist es aber die Melodik, die einem klaren Sequenzmuster folgt und eine scheinbar eindeutige Sequenzmechanik suggeriert – ungeachtet dessen, was ›darunter‹ harmonisch passiert. Daher soll im nächsten Schritt die Harmonik in den Fokus rücken.

dissonierende[r] Intervalle zum konsonierenden Akkord. In der Regel werden die durch große oder übermäßige Stufen entstehenden Dissonanzen aufwärts (in die Höhe), die durch kleine oder verminderte abwärts (in die Tiefe) aufgelöst« (zit. nach Kreisig 1914, 205). Schumann verwendet also keinen richtungsbezogenen und einen insgesamt freieren Vorhalts- und Auflösungs-begriff.

- 22 Zum »eingefrorenen Durchgang« (Gottfried Weber) siehe Holtmeier 2007.
- 23 Diese schrittweise ausgefüllte Quinte abwärts wird auch als ›Clara-Motiv‹ bezeichnet, da ihr nicht nur die Chiffre C-H-A-A (für ›Chiara‹) aus dem a-Moll Klavierkonzert op. 54 innewohnt, sondern sie auch in einigen weiteren Stücken wie der Klavierfantasie C-Dur op. 17 unter Bezugnahme auf Clara erklingt. Mehr dazu in ter Horst 2019, 48f.
- 24 Reduziert man auch diese Reduktion (iii) nochmals, so kann man für die Takte 1–4 den Ton *d*, die Takte 5–8 den Ton *c* und die Takte 9–16 den Ton *B* als Gerüst annehmen. Das entspricht einerseits dem Sekundschritt abwärts, in welchem die einzelnen Sequenzglieder nach 4 Takten jeweils versetzt werden, andererseits tritt in dieser extremen Form der Reduktion geradezu ein Schenker'scher Terzzug 3-2-1 hervor.
- 25 Holtmeier 2017, 98.
- 26 Lusitano 1553, 15f.
- 27 Spiridionis 1670, 1f.
- 28 Vgl. Froebe 2007.

## Außenstimmensatz

Wie erwähnt präsentiert Schumann das Thema sechsmal im Laufe des Satzes. Im Folgenden soll zunächst die erste Themengestalt (T. 3–18 in Bsp. 1) näher untersucht werden. Johannes Menke zufolge konstituieren sich Sequenzen »primär durch einen intervallischen Außenstimmensatz«. <sup>29</sup> Diesem Gedanken folgend, soll der Blick zunächst auf die Konstellation von sequenzierender Melodie und Bassstimme gerichtet werden.

The image shows a musical score for the first harmonicization of the main theme. It consists of two systems of staves. The top system covers measures 1-8, and the bottom system covers measures 9-15. The main melody is in the bass clef of the top staff. Below it are four bass lines labeled BASS 1, BASS 2, BASS 3, and BASS 4. The piano accompaniment is shown in the grand staff (treble and bass clefs). Circled numbers 1-7 are placed below the bass lines to indicate specific bass notes. Measure numbers 1-15 are placed above the piano accompaniment staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Beispiel 6: Schumanns erste Harmonisierung des Hauptthemas

Jede Viertaktgruppe hat ihre eigene Bassstimme (vgl. Bsp. 6), wobei zumindest die Starttöne der Bassfiguren jener sekundweisen Abwärtsversetzung treu bleiben, die bereits von der Themenmelodie her bekannt ist: Bassfigur 1 beginnt auf *B*, Bassfigur 2 eine Sekunde tiefer auf *A* etc. Berücksichtigt man, dass die geradzahligen Sequenztakte letztlich diminuierende Takte sind und das eigentliche Sequenzgeschehen zweitaktig auf den ungeradzahligen Takten stattfindet, ergeben sich beim Vergleich der Takte 1 und 3 mit 5 und 7 usw. nur noch drei verschiedene Bass-Fortschreitungen: BASS 1: Sekundstiege, BASS 2 und 3: Terzfall, BASS 4: Quintfall. Für den Außenstimmensatz bedeutet dies im Wesentlichen eine Abwechslung von Dezimen- und 3-6-Satz (vgl. Bsp. 6) – beides ebenfalls Satzmodelle, die der Klangsprache der Renaissance entstammen. Dass Schumann viel in Außenstimmensätzen dachte – oder mindestens darin geübt war – geht aus seinen Skizzenbüchern hervor, die ebenfalls zahlreiche zweistimmige Sätze enthalten, die sich als ›ungefüllte‹ Außenstimmensätze deuten lassen. <sup>30</sup>

29 Menke 2009, 112.

30 Vgl. z. B. Schumann 2010a, 179, hier sogar ebenfalls ein 3-6-Satz, mit welchem eine Tonleiter ausgesetzt wird.

## Füllstimmen und Harmonisierung

Neben dem reinen Außenstimmensatz ist im Weiteren auch die Mittelstimmenfüllung als Charakteristikum der Sequenz zu beachten: Da jedes Segment vier Takte und somit vier Bassstufen bzw. vier Akkorde umfasst, liegt hier ein ausgezeichnetes Beispiel für eine »Mehrgliedrigkeit« vor, d. h. die stufenweise Versetzung einer Akkordfolge, die Johannes Menke als eine von drei Entwicklungstendenzen der Sequenz im 19. Jahrhundert beschrieben hat.<sup>31</sup> Allerdings prägen die Segmente jeweils einen individuellen Bassverlauf und dementsprechend eine unterschiedliche Klangfolge aus. Im ersten Segment der Schumann'schen Harmonisierung entsteht aus einem B-Dur-Terzquintklang durch Terzfall des Basses ein g-Moll-Septakkord, der im Quintfall (Quartstieg) zu einem c-Moll-Nonakkord (T. 3) fortschreitet. Die None ist dabei ein vorbereiteter Vorhalt, dessen Auflösung aus zweierlei Gründen im nachfolgenden Takt zu erwarten wäre: erstens, weil uns die Harmonisierung im Klavier bis hier hin einen taktweisen harmonischen Rhythmus nahelegt und zweitens, weil der oben beschriebene *tenué*-Satz der Melodie die Auflösung des dissonanten Tons *d* für Takt 4 erwarten lässt. Bei einer solchen Gestaltung der Auflösung würde eine Harmonisierung wie in Beispiel 7 entstehen, bei welcher der Bass-ton *B* in Takt 4 entsprechend ein leichter Durchgang ist.

Beispiel 7: Auflösung der *tenué*-Septime (None)

Stattdessen wird das dissonante *d*<sup>1</sup> in Schumanns Klaviersatz jedoch nicht unmittelbar schrittweise abwärts aufgelöst, sondern bleibt wie in einem ›Schwebезustand‹ hängen (Bsp. 6, T. 4) und wird durch den gleichzeitigen *transitus* der Bassstimme zur dissonierenden Terz eines Terzquartakkords, der als langer Durchgangsklang über einen Takt hinweg erklingt. Erst beim nächsten Akkord (T. 5) löst sich das *d*<sup>1</sup> schrittweise abwärts zum *c*<sup>1</sup> auf.<sup>32</sup> Die Resolution dieser None zeigt, um es mit Heinichen auszudrücken, dass »besagte Dissonanzen nicht allzeit in nechstfolgender Note resolviren, sondern ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note vor alle die vorhergehenden resolviret«.<sup>33</sup> Betrachtet man das Notenbeispiel, das Heinichen hierzu angibt (Abb. 1), so erkennt man letztlich das Sequenz-Segment von Takt 5–8 wieder (vgl. Bsp. 6).

31 Vgl. Menke 2009, 107.

32 Der Ton *c* erklingt auch in der Melodie des Themas in Takt 5, allerdings lässt sich dies nicht als Auflösung der latenten Septime hören, da er in der ›falschen‹, in der unteren *tenué*-Stimme erklingt.

33 Heinichen 1728, 200.

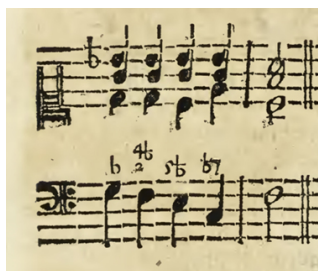


Abbildung 1: Verzögerte Auflösung einer Dissonanz nach Johann David Heinichen<sup>34</sup>

An dieser Stelle ist ein Zwischenfazit aufschlussreich: Anders als die Melodie verlaufen der Bass und die Harmonik nicht sequenzierend, und noch vor der Versetzung des ersten Sequenzglieds treten innerhalb desselben viele Unregelmäßigkeiten auf. Die vom *tenué*-Satz aufgebaute Erwartungshaltung einer Auflösung der Septime/None in Takt 4 wird nicht eingelöst; die Wahrnehmung der latenten Mehrstimmigkeit ist ohnehin gebrochen; die tatsächliche Resolution der None in Takt 5 weist den Gedanken an einen taktweisen harmonischen Rhythmus zurück; und Geschehensort der Resolution ist überdies weniger die Melodie als mehr der Klaviersatz.<sup>35</sup> Wo also liegt der Schlüssel zur Sequenz?

### Triosonaten-Satz

Spielt man einmal nur den Klaviersatz ohne die Melodie, so wird klar, worin das eigentliche Sequenzgeschehen liegen könnte: Die Sopran- und Altstimme des Klaviersatzes bilden eine konsequente 2-3-Konsequente,<sup>36</sup> also jene Synkopardissonanzkette, die spätestens mit den Corelli'schen Triosonaten einen Inbegriff barocker Klangfortschreitung darstellt und die typischen dissonanten Akkorde dieses Stils hervorbringt. Reduziert man den Klaviersatz auf ein dreistimmiges Gerüst, bestehend aus den beiden oberen Stimmen sowie dem Bass, und kürzt die Notenwerte in ihrer zeitlichen Ausdehnung (ein Takt = ein Viertel), so könnte man geradezu von einem Triosonaten-(Gerüst)satz sprechen, in dem die Basstimme einen freien Kontrapunkt zum oberen Stimmenpaar, also eine nachgeordnete Stimme darstellt (vgl. Bsp. 8).



Beispiel 8: Schumanns Klaviersatz als Triosonaten-Satz

Schumann komponiert einen 6/4-Takt und notiert ›Halbtakte‹ in 3/4.<sup>37</sup> Im Klavierquartett bleiben daher die *alla breve*-Zeiten des übergeordneten 6/4-Taktes dieselben wie im hier dargestellten Triosonaten-Satz. Das ›Aktionstempo‹ der Dissonanzbehandlung bleibt gleich, während insgesamt eine zeitliche Dehnung im Sinne einer Verlangsamung des Grundtempos stattfindet. Was im Triosatz eine Viertel ist, wird in Schumanns Original zu

34 Ebd.

35 Gegen die oktaversetzte Resolution im Cello (Bsp. 7, T. 5) spricht Anmerkung 32 und das  $c^1$  in Takt 7 (Bsp. 2) scheint zu weit entfernt.

36 Man vergleiche hierzu auch in Beispiel 1 die Violine in Takt 4–16.

37 Wie beispielsweise häufig bei Walzern zu finden.

einem ganzen Takt. Der so entstehende ›Raum‹ wird von den pulsierenden Achtelrepetitionen im Klavier und von der ausschweifenden Melodie romantisierend gefüllt. Ein auf barocker Klangsprache gewachsener Sequenzmechanismus, wie er der Schumann'schen Sequenz nach wie vor innewohnt und unsere Hörwahrnehmung maßgeblich beeinflusst, wird also zeitlich gedehnt,<sup>38</sup> gleichzeitig von Schumanns Klangsprache ummantelt und durch die raumgreifende Melodik gleichsam verklärt. Die dergestalt ›romantisierte‹ Sequenz wird strukturell mehrdeutig. Sie erweist sich als ›Musik über Musik‹, als eine Sequenz über eine Sequenz. Sie ist auf ihrer musikalischen Vergangenheit gewachsen und trägt ihr Erbe in sich. Satztechnisch entsteht gleichsam eine strukturelle Mehrdeutigkeit zwischen dem Außenstimmenpaar Melodie-Bass und dem 2-3-Innenstimmenpaar des Klaviersatzes, die beidseits für sich als sequenzkonstituierende Primärstimmen aufgefasst werden können.

## Rekompositionen

Um die Sequenz nun dergestalt zu ›begradigen‹, dass sich die Bassstimme und deren Harmonisierung ebenso eindeutig sequenzierend verhalten wie die Melodie, muss eine der vier Bassfiguren (B1–B4 aus Bsp. 6) konsequent dem gesamten Thema unterlegt werden. Dabei entstehen die folgenden klanglichen Resultate (vgl. Bsp. 9):

The image shows a musical score for Example 9, titled 'Rekompositionen der Sequenz'. It consists of five systems of music. The top system is a single staff with a bass clef, showing a melodic line with notes and rests. Below this are four systems, each labeled B1, B2, B3, and B4. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef). The top staff of each system shows the original sequence, and the bottom staff shows the recomposition. The recompositions are numbered 1 through 8. The notation includes notes, rests, and fingerings.

Beispiel 9: Rekompositionen der Sequenz (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

38 Die starke Verlangsamung des Grundtempos ist selbst gegenüber einem langsamen barocken Triosonaten-Satz festzustellen.

The image displays a musical score for Schumann's 'Schusterflecke'. At the top is a single bass line. Below it are four systems, each representing an alternative bass line variant (B1, B2, B3, B4). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 9 through 15. Chord symbols and Arabic numerals (7, 9, 3, 4, 6, 5, 2) are placed above the notes to indicate the harmonic structure and the specific bass notes for each variant.

Beispiel 9 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Nicht alle Varianten klingen in gleichem Maße überzeugend. In der Fassung (B1) gelingt die Mündung in die Kadenz nicht schlüssig. Zudem vermag der Außenstimmensatz in Takt 11 aufgrund der kleinen None nicht gleichermaßen zu überzeugen wie die Vergleichsstellen der anderen Segmente (T.3 und 7), die eine große None zum Bass ausprägen. Eher französisch-barock denn schumannesk klingt zudem in Takt 7 der Nonenakkord mit übermäßiger Quinte auf der 3. Stufe in Moll.<sup>39</sup>

In der Fassung (B2) klingt der Takt 2 im Außenstimmensatz aufgrund der Halbtonreibung gleichfalls nicht so geschmeidig wie der originale Takt 6 oder der rekonstruierte Takt 10. Hinsichtlich ihrer harmonischen Füllung lebt die Variante (B2) von der »Verwechslung vor der Resolution«.<sup>40</sup> Der erste und zweite Takt eines jeden Segments verwechseln einen Septakkord in den Sekundakkord, der dritte und vierte Takt dagegen jeweils einen Quintsextakkord in einen Septakkord. Die geradzahligen Akkorde können also weiterhin als Diminutionsklänge eines eigentlichen 6/4-Taktes aufgefasst werden. Wird die Verwechslung der Harmonien nun jedoch anders als in der Rekomposition nicht systematisch angewandt, sondern fakultativ wie bei Schumann, so zeigt sich die Mehrdeutigkeit, die entsteht, wenn ein harmonisches Verständnis von Verwechslung in einen kontrapunktischen Sequenzvorgang unmittelbar eintritt. Im Zusammenwirken von kontrapunktischer Sequenz-Fortschreitung und harmonisch-verwechselbaren Akkorden

39 Im Unterschied zur römischen Stufenbezeichnung, die vor dem Hintergrund des Prinzips der Akkordumkehrung den Grundton eines Akkords auf die zugrundeliegende Skala bezieht, verorten arabische Stufenbezeichnungen den Basston eines generalbassbezeichneten Akkords (und damit implizit den Akkord insgesamt) auf der Skala. Zur Annotation von Harmonik mittels arabischer Basstufenbezeichnungen siehe beispielsweise Holtmeier 2011a.

40 Heinichen 1728, 588 und 622–662.

wird der Sequenz-Mechanismus plötzlich variabel, seine Einzelstimmen scheinbar inkonsistent und die Sequenz insgesamt mitunter verschleiert.

Die überzeugendste der vier Fassungen ist womöglich (B3). Zwar bleiben auch hier die kleinen Nonen im Außenstimmensatz auffällig, jedoch scheint dies durch die lineare Stimmführung im Klavier etwas abgemildert. Der Klaviersatz prägt dabei einen sehr schlüssigen 5-6-7-6-Außenstimmensatz mit Synkopensonanz aus, wobei die Auflösung derselben in der Melodie des Cellos bereits in Takt 3, 7 usw. antizipiert wird.

Die vierte Bassfigur hat in Schumanns originaler Themengestalt zur Aufgabe, mit einem Quintfall über 2+2 Takte hinweg eine Kadenz zu vollziehen. Bei diatonischer<sup>41</sup> Anwendung auf das gesamte Thema entsteht eine Quintfallsequenz mit Dreiklängen, die – um den Bewegungsfluss aufrecht zu erhalten – in (B4) mit durchgehenden und vorhaltenen Mittelstimmen angereichert wurde. Diese Fassung mag ebenfalls überzeugend klingen und wirft deshalb die Frage auf, ob das gesamte Sequenzgeschehen des Hauptthemas im Kern womöglich doch nichts anderes ist als eine Quintfallsequenz. Schumann befasste sich mit diesem Sequenztyp eingehend in seinen Skizzenbüchern,<sup>42</sup> und nicht wenige Hörer dürften im ersten Wahrnehmungsmoment intuitiv eine Quintfallsequenz erkennen. Dieser Aspekt soll später noch einmal aufgegriffen werden.

## Grundbass

Zunächst ist es jedoch aufschlussreich, die Sequenz auch aus Perspektive des Grundbasses zu betrachten, da der Grund- bzw. Fundamentbass die Dissonanzverhältnisse eines Klangs unabhängig vom Verwechslungsprozess, also unabhängig vom akkordphänotypischen Erscheinungsbild einer Harmonie zu fassen vermag. Es ist unstrittig, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits ein Denken in Grundbässen, Terzenschichtung und Umkehrungen weit ausgeprägt war, welches neben den nach wie vor stets omnipräsenten Bereichen von Generalbass, Oktavregel, Kontrapunkt und Satzmodellen koexistierte. Besonders Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817–1821) war für die grundbassbezogenen Lehren bedeutsam und einflussreich. So finden sich auch in Schumanns Skizzenbüchern Verweise auf die Beschäftigung mit Weber und Übungen zu seiner Theorie.<sup>43</sup>

Unterlegt man Schumanns erster Harmonisierung der Cello-Kantilene einen Grundbass (Bsp. 10), stellt sich für die ersten acht Takte eine weitere strukturelle Lesart der Sequenz heraus. Während die Melodie bekanntermaßen als *fallende* Sequenz gestaltet ist, mag es geradezu überraschen, dass sich im Hinblick auf den Grundbass parallel dazu zunächst eine *steigende* Sequenz vollzieht: ein sekundweise aufwärts sequenzierter Quartanstieg (Fundament G, C, A und D, T. 2–8).<sup>44</sup> Obgleich Schumanns realer Bass in Takt 11 f. (im Gegensatz zum dort anzunehmenden Grundbass) erneut diesem Muster entspricht, ist eine konsequente Fortführung über den Takt 8 hinaus problematisch (vgl. Bsp. 11).

41 Eine konsequente Chromatisierung, durch welche in jedem Segment eine V-I-Kadenz vollzogen werden würde, ist mit der diatonischen Melodie nicht vereinbar.

42 Vgl. z. B. Schumann 2010a, 60 oder Schumann 1830, 22.

43 Vgl. Schumann 2010a, 28.

44 Auch dieses Modell hat Schumann in seinen Skizzenbüchern bearbeitet, siehe ebd., 74.

Beispiel 10: Grundbass und Präparament-Prolongation in Schumanns erster Harmonisierung

Die Wahl des Fundaments B in Takt 9 würde den Außenstimmensatz ruinieren. Auch gelänge der Einstieg mit Fundament G in Takt 1 nicht reibungslos (vgl. die Ausrufezeichen in Bsp. 11). Dennoch bereichert die Grundbass-Perspektive die strukturelle Auffassung der Sequenz um eine weitere Deutungsmöglichkeit: eine harmonisch ansteigende Sequenz,<sup>45</sup> die in den Takten 2–8 durchscheint. Die zweite Hälfte (T. 9–16, Bsp. 10) zeigt sich dagegen im Grundbass als Quintfallsequenz, wobei auch hier Mehrdeutigkeit entsteht, wenn beispielsweise im Klavier in Takt 11 auf Zählzeit Eins ein großer Es-Dur-Septakkord erklingt, der sich eine Viertel später aufgrund der Cello-Melodie als Teil eines Moll-Septnonakkords mit Grundbass C erweist (vgl. ferner T. 4). Die Konturen der Quintfallsequenz werden somit durch zunächst ›verschwiegene Fundamente‹ geschwächt.

Beispiel 11: Sekundweise versetzter Quartstiege als mögliche Basstimme

45 Im sekundweise aufwärts versetzten Quartstiege der Harmonien zeigt sich auch ein Berührungspunkt zur Monte-Sequenz, gleichwohl diese im strengen Riepel'schen Sinn mit dominantischen Klängen vor dem Quartstiege erscheinen würde und an die 4. und 5. Stufe gekoppelt wäre.

## Generalbass-Satz

Betrachtet man Schumanns erste Harmonisierung hingegen als Generalbass-Satz und versucht, sie als solchen analytisch zu gliedern (Bsp. 10), so sieht man, dass sich im Hauptthema zwei Kadenz-Modelle vollziehen: zur Mitte (T. 9) eine Kadenz nach g-Moll, sowie zum Ende (T. 15) eine zweite nach B-Dur.<sup>46</sup> Die Klänge in den beiden Takten unmittelbar zuvor (T. 7f. und 13f.) nehmen als Dominanten die Penultima-Positionen der Kadenzen ein. Die ihnen wiederum vorausgehenden Takte zeigen sich hingegen als lang ausgedehntes Kadenz-Präparament.<sup>47</sup> Es sind die Antepenultima-Stufen 4 und 2, die in Takt 3–6 prolongiert werden, sowie die Stufen 6 und 4 in Takt 9–12. Der Generalbass-Satz zeigt also in der asymmetrischen Verteilung von Kadenz-, Sequenz- und Prolongationsmodellen ein starkes Übergewicht der Prolongation, während ›darüber‹ ein regelmäßiges melodisches Sequenz-Modell die Hörwahrnehmung dominiert.

## Schumanns Harmonisierungen

Dieser ersten Harmonisierung sollen nun Schumanns eigene, im weiteren Satzverlauf folgende Varianten gegenübergestellt werden. Beispiel 12 zeigt von den insgesamt sechs Auftritten des Themas fünf Harmonisierungen.<sup>48</sup>

Wie zu erwarten geht keine einzige von Schumanns Harmonisierungen mit einer streng sequenzierenden Bassstimme einher. Dass die Unregelmäßigkeit der Bassstimme gegenüber der klar sequenzierenden Melodie auch vor dem Hintergrund des musikästhetischen Sequenz-Diskurses im 19. Jahrhundert zu verstehen ist, zeigen u. a. die Entwicklung der pejorativen Begriffe ›Rosalie‹ und ›Schusterfleck‹ sowie Joseph Rubinsteins abwertende Kritik an Schumanns Sequenztechnik,<sup>49</sup> auf die später noch ausführlicher Bezug genommen wird. Vergleicht man jedoch die erste Präsentation des Themas im Cello (S1) mit der darauffolgenden Präsentation in der Violine (S2), so fällt auf, dass nur einige wenige Klänge eine Änderung erfahren haben. Im Sequenztakt 4 beispielsweise bleibt der Außenstimmensatz unverändert, wohingegen der Basston *B* nun nicht mehr einen Terzquart-, sondern einen Sekundakkord trägt. An dieser Stelle zeigt sich eine weitere, von Johannes Menke beschriebene Entwicklungstendenz der Sequenz im 19. Jahrhundert: die »variable Füllung«<sup>50</sup> eines Außenstimmensatzes. Das bedeutet überdies, dass in (S2) die Auflösung der Septime/None nun doch schon in Takt 4 erfolgt und die oben erwogene Hörmöglichkeit bestätigt (vgl. die Ausführungen zu Bsp. 7). In Takt 6 findet in (S2) wiederum eine Verwechslung statt. Anders als in (S1) wird der halbverminderte Septakkord aus Takt 5 jedoch nicht zu einem Sekundakkord, sondern zu einem Quintsextakkord verwechselt. Takt 7 und 8 verzichten dagegen auf die Verwechslung des Septakkords, was gleichzeitig die Annahme stützt, dass der Basston *d* als eigentlicher Gerüstton einer grundbassbezogen steigenden Sequenz angesehen werden kann (vgl. Bsp. 10 und 11).

46 Auch hierin mag die intuitive Hör-Klassifizierung des Themas als Quintfallsequenz begründet liegen, da ihre Gliederung als zweifache VI-II-V-I-Kadenz in einer Tonart und ihrer Paralleltart sehr vertraut ist.

47 Zum Begriff siehe Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 276.

48 Aufgrund der stark variierten Melodik und Harmonik bleibt der fünfte Auftritt in Takt 88–103 (Thema in der Violine) unbeachtet.

49 Vgl. hierzu Sprick 2012, 27–38.

50 Menke 2009, 109.

Auch der Takt 10 macht nochmals vom Mittel der Verwechslung Gebrauch (S2), bestätigt also genau das, was die ausführliche Betrachtung von (S1) zuvor schon ergeben hatte: das Aufkommen von struktureller Mehrdeutigkeit in Folge der Überformung eines kontrapunktischen Sequenzvorgangs mit harmonischen Mitteln der Verwechslung.

Beispiel 12: Schumanns Harmonisierungen 1–4 und 6 (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

- S1 = Erste Harmonisierung, Takt 3–18, Thema im Cello
- S2 = Zweite Harmonisierung, Takt 17–32, Thema in der Violine
- S3 = Dritte Harmonisierung, Takt 31–47, Thema im Klavier
- S4 = Vierte Harmonisierung, Takt 72–87, Thema in der Viola
- S6 = Sechste Harmonisierung, Takt 102–117, Thema im Cello

The image shows a musical score for five systems, labeled S1 through S6. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The score is numbered 9 through 15. System S1 shows a vocal line in the treble and piano accompaniment in the bass. Systems S2, S3, S4, and S5 show different piano accompaniment versions. System S6 shows a more complex piano accompaniment with many accidentals and fingerings. The bass clef staves contain various chords and single notes, often with fingerings indicated by numbers 2, 5, 6, 7, and 9.

Beispiel 12 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Schumanns dritte Harmonisierung (S3) lässt das Thema melodisch nur noch vage erkennen – das Klavier spinnt und rankt sich in einer von Achtelsynkopen durchzogenen Figur melodiös-harmonisch um den Gerüstsatz. Die auffälligsten Unterschiede liegen nun in der Chromatisierung.<sup>51</sup> Takt 3 deutet mit dem Sprung zur Bassnote es einerseits den Start einer Quintfallsequenz so klar wie nie zuvor an, andererseits sitzt darüber nun jener Septnonakkord mit übermäßiger Quinte (vgl. *h* anstelle von *b*), der insbesondere aus der französischen Musik des 18. Jahrhunderts nicht wegzudenken ist.<sup>52</sup> Da dieser Klang seinen Sitz auf der 3. Stufe in Moll hat, wird der Eindruck einer Quintfallsequenz schon im Keim erstickt. Man hört den Basston es nicht als 4. Stufe der Haupttonart B-Dur, vielmehr wird stattdessen die Prolongationswahrnehmung des Präparaments zur g-Moll-Kadenz gestärkt. In Takt 5 erklingt dieselbe Harmonie wie in den beiden Fassungen zuvor, nun jedoch verwechselt zum Terzquartakkord über es, und in Takt 9 ist im Septnonakkord über *g* mit großer Septime *fis*<sup>1</sup> schließlich wieder eine durch Aufhaltung entstandene Form der chromatischen Anreicherung zu finden.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. Dandrieu 1718, XIX.

Die ›Reprises‹-Harmonisierung (S4) entspricht fast deckungsgleich der originalen Sequenzgestalt (S1) und in Teilen (S2). Der Satz führt schließlich zu einer letzten Formulierung des Themas (S6) mit einer Harmonisierung über dem tonikalen Orgelpunkt *B/B<sub>1</sub>*. Während der Orgelpunkt die Progressionsdynamik beruhigt, die Tonart festigt<sup>53</sup> und das Ende ankündigt, hebt er gleichzeitig den Sequenzgestus des Außenstimmensatzes auf. Es tritt hier also die ›reine‹ harmonische Progression in den Vordergrund, und ein Rekurs auf terzgeschichtete Klänge über einem Grundbass (*basse fondamentale*) bietet sich an.<sup>54</sup> Betrachtet man (S6) vor diesem Hintergrund, so vollzieht sich eine Quintfallsequenz<sup>55</sup> über einem Orgelpunkt.<sup>56</sup> Das bedeutet, dass (S6) die seit Anbeginn latent durchscheinende Struktur einer Quintfallsequenz nun zum Schluss – wenn auch vom Orgelpunkt verdeckt – preisgibt. Takt 3 wird erstmals tatsächlich mit einem Es-Dur-Septakkord harmonisiert, und die sich anschließende Akkordfolge ist mit Ausnahme<sup>57</sup> von Takt 4 eine schlichte Quintfallsequenz in mustergültiger Form.

### DICHTERLIEBE OP. 48, NR. 7: »ICH GROLLE NICHT«

Eines der vielleicht berühmtesten Schumann-Lieder – »Ich grolle nicht« aus der *Dichterliebe* – enthält eine Sequenz, an der sich ganz ähnliche Zusammenhänge beobachten lassen. Das Lied beginnt mit einer Eröffnungskadenz zu den Worten »Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht«. Dem schließt sich die Klage über den unveränderlichen Verlust der Liebe an (»Ewig verlор'nes Lieb«), welche in ihrem Ausdruck gesteigert nochmals repetiert wird (T. 5–8). Hier bildet die melodisch steigende Sequenz den passenden satztechnischen und ästhetischen Rahmen, um dieser inhaltlichen und emotionalen Steigerung Ausdruck zu verleihen. Dieselbe Sequenz setzt im zweiten Teil des Liedes erneut an (»Ich sah dich ja im Traume«, T. 23–28) und wird hier um noch ein weiteres Sequenzglied verlängert, weshalb sich die nachfolgende Betrachtung direkt auf die umfangreichere, zweite Stelle bezieht (vgl. Bsp. 13).

53 Man bedenke, dass der B-Teil kurz zuvor noch in Ges-Dur stand.

54 Es ist klar, dass der deutsche Grundbass, von welchem Schumann beeinflusst war, und die Rameau'sche *basse fondamentale* zwei grundlegend andere Kategorien sind. Ich verwende den Begriff der *basse fondamentale* in diesem Zusammenhang jedoch bewusst, um die grifftechnische Erfahrung zu betonen, die diese Bezeichnung in sich beherbergt: Ganz haptisch ist die *basse fondamentale* im Sinne Rameaus fast immer der obere Ton der Sekunddissonanz im Griff der rechten Hand. Sie ist dort, wo zwei Finger zusammenstoßen und den unteren zur Auflösung weitertreiben (mehr zu dieser Dynamisierungstheorie in Holtmeier 2011b, 175 f. sowie 182 f.). Es ist eben diese praktische, grifftechnische Erfahrung, die man als Pianist beim Spielen der Schumann-Sequenz über dem Orgelpunkt in der rechten Hand erleben kann. Die harmonische Progression lässt sich so buchstäblich ›begreifen‹.

55 Rameaus *Regle de Septième*, vgl. Anmerkungen 59 und 61 f.

56 Damit ist (S6), vom Orgelpunkt abgesehen, auch relativ nahe am Rekompositionsversuch (B4).

57 So bleibt selbst am Ende ein kleines Moment der Irritation bestehen; eine vollständige Eindeutigkeit wird auch hier nicht erreicht.

[Nicht zu schnell]

23 *p* Ich sah dich ja im Trau - me, und sah die Nacht in dei - nes Her - - zens

24

25

26 Rau - me, und sah die Schlang', die dir am Her - - - zen frisst,

27 *cresc.*

28

Beispiel 13: Schumann, »Ich grolle nicht«, T. 23–28

Zu sehen ist zunächst eine steigende Melodie und eine fallende Basstimme.<sup>58</sup> Die Melodie realisiert hier ein Gegenschritt-Modell aus Quintstieg und Sekundfall. Über der absteigenden Skala im Bass wechseln sich Sept- und Terzquartakkorde ab.

### *Regle de Septième*<sup>59</sup>

Tatsächlich ist eine Abfolge von Sept- und Terzquartakkorden über einer fallenden Skala an sich nichts Außergewöhnliches (vgl. Bsp. 14).

Beispiel 14: Abfolge von Terzquart- und Septakkorden

Auch Schumann notierte diese Folge in seinen Skizzenbüchern.<sup>60</sup> Rameau beschrieb sie als *Regle de Septième* und als Inbegriff harmonischer Progression überhaupt.<sup>61</sup> Die Folge aus Beispiel 14 entspricht allerdings nicht genau jener im Lied. Bei Schumann erklingen Sept- und Terzquartakkord nicht wie im Modell jeweils über derselben Bassnote (ähnlich der zugrundeliegenden 7-6-Konsecutive), sondern jeder Akkord erklingt über einem eigenen Basston; man müsste also jedes zweite Sequenzglied im Modell auslassen (vgl. die

58 Da das Klavier zur Gesangsstimme *colla parte* verläuft, reicht eine Betrachtung des Klaviersatzes (auch als Außenstimmensatz) aus.

59 Rameau 1722, 235. Ich halte mich mit dem *accent aigu* an die bei Rameau verwendete Orthografie.

60 Schumann 2016, 145, hier mit Basstimme in der linken Hand. Bei manchen Sequenzgliedern kommt noch eine Chromatisierung zum ›dominanten‹ Terzquartakkord hinzu, infolge dessen eine ›tonikale‹ Auflösung zum Dreiklang anstatt zum Septakkord. Siehe dazu weiter unten den Abschnitt »Sequenz der Oktavregel-Stufen 2 und 1«.

61 Die harmonische Progression wird dabei als natürliche, haptische Bewegungsfolge der rechten Hand beschrieben, als *mécanique des doigts* (vgl. Holtmeier 2011b, 181 f.).

Einklammerungen in Bsp. 14). Diesem Erklärungsversuch widerspricht jedoch, dass man im Lied keinerlei fehlende Teile oder gar Ellipsen der Sequenz wahrnimmt. Ganz im Gegenteil: Der Akkordfolge Schumanns eignet genau dieselbe ›Natürlichkeit‹, die bei Rameaus *Regle de Septième* in der *mécanique des doigts* aufgehoben ist.<sup>62</sup>

Spielt man Beispiel 14 unter Auslassung der eingeklammerten Segmente am Instrument, so fällt sofort auf, dass man sich von Schumanns Original und seiner ›Natürlichkeit‹ eher entfernt als annähert. Das hängt auch damit zusammen, dass das verkürzte Sequenzmodell (Bsp. 14) eine ›Achillesferse‹ hat, welche hier klanglich exponiert im Außenstimmensatz liegt: Die Akkordseptimen werden nämlich gar nicht aufgelöst! In Schumanns Lied ist dies aber kaum merklich, da sie dort in einer Mittelstimme liegen (vgl. Bsp. 13). Sie sind lediglich Füllstimme, nach jener Auffassung, dass sich Sequenzen zu- vorderst durch einen Außenstimmensatz konstituieren. Betrachten wir also im nächsten Schritt den Außenstimmensatz.

### 3-5-Außenstimmensatz

Es ist auffallend, wie diese Sequenz an einen traditionellen 3-5-Außenstimmensatz erinnert (Bsp. 13), der ebenfalls im *contrappunto alla mente* der Renaissance wurzelt, hier jedoch kopfüber, mit vertauschten Rollen hinsichtlich der Bewegungsart der Stimmen verwendet wird. Im Gegensatz zur traditionellen Anordnung mit springendem Bass zur linear verlaufenden Oberstimme verhält sich Schumanns Außenstimmensatz genau umgekehrt: der Bass geht im Schritt, die Melodie im Sprung.

Mit einfacher Ergänzung von Füllstimmen kann Schumanns Außenstimmensatz zu einer Folge von Terzquint- und Sextakkorden entwickelt werden, wobei der Tenor dem Bass eine aufwärtsgerichtete Skala entgegensetzt (Bsp. 15).<sup>63</sup> Dabei lassen sich die Quarten im Außenstimmensatz als einfache Durchgangstöne erklären.

Beispiel 15: Außenstimmensatz mit einfacher Ergänzung von Füllstimmen

Nun könnte man die beiden inneren Stimmen variieren und so setzen, dass sie den Außenstimmensatz zu Terzquart- und Septakkorden ergänzen, und schon wäre man bei Schumanns Lösung angekommen. Die Innenstimmen als variable Füllung eines festen Außenstimmensatzes aufzufassen, entspricht einerseits einer gewöhnlichen Hörwahrnehmung,

62 Diese ›Natürlichkeit‹ der harmonischen Progression findet sich nur in Rameaus Musiktheorie dergestalt nuanciert und pointiert. Der Verweis auf Rameau soll jedoch keine Beeinflussung Schumanns durch den französischen Theoretiker suggerieren, sondern lediglich herauszustellen, wie sehr die hier untersuchten Sequenzen – trotz aller Komplexitäten und Mehrdeutigkeiten – einer natürlichen, geschmeidigen, fließenden Progression folgen.

63 Vergleichbare Aufgaben, zwei auseinanderstrebende Tonleitern zu harmonisieren, waren ebenfalls Teil von Schumanns Übungen in den Skizzenbüchern, vgl. beispielsweise Schumann 2010a, 124 oder Schumann 2010b, 245.

und befreit uns andererseits von Erklärungszwängen im Hinblick auf die Stimmführung, zum Beispiel hinsichtlich der Frage, warum sich die Septimen nicht regelkonform auflösen.

## Unaufgelöste Septimen?

Unaufgelöste Septimen sind in Schumanns Werken keine Seltenheit, und auch die Skizzenbücher belegen bereits einen freieren Umgang mit diesbezüglichen Regeln. Im ersten Skizzenbuch beispielsweise findet sich eine Quintfallsequenz mit aufwärts aufgelösten Septimen zugunsten durchgehend vollständiger Septakkorde (Abb. 2).

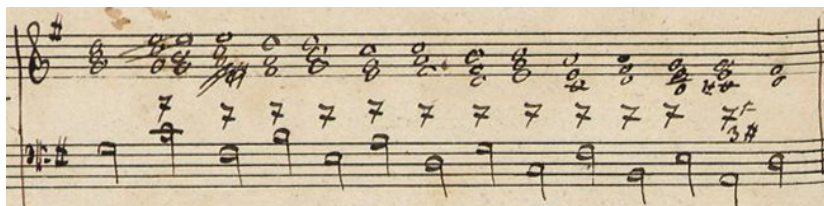


Abbildung 2: Schumann, Skizze einer Quintfallsequenz mit irregulär aufgelösten Septimen<sup>64</sup>

Die in Terzen parallel geführten Mittelstimmen führen Sekund-Terz-Gegenschritte aus und lösen dabei die Septimen aufwärts auf.<sup>65</sup> Dies geschieht in Überlagerung zu anderen Sequenzstrukturen, zum einen den Quintfällen im Bass, die sich als Diminution einer 7-6-Konsequente im Außenstimmensatz verstehen lassen, zum anderen einem Dezimensatz, sofern man das Beispiel auftaktig liest. Es ist, als würden die vielen, sich teils überlagernden sequenziellen Schritte in ihrer logischen Fortschreitung und eigenständigen Folgerichtigkeit die traditionellen, strengen Satzregeln »transzendieren«. Schumann selbst schrieb über die Auflösung der Dissonanzen: »Doch hat sich die neuere Zeit auch hier von den altängstlichen Normen, nach denen die einzelnen Dissonanzen regelmäßig vorbereitet und aufgelöst wurden, losgelöst. Sie hat nicht unrecht daran.«<sup>66</sup>

## Sequenzierung der Oktavregel-Stufen 2 und 1

Bevor wir zur originalen Sequenz in Schumanns Lied zurückkehren, sei noch ein weiteres Mal auf Schumanns Skizzenbücher hingewiesen. Dort findet sich u. a. auch folgende Sequenz (vgl. Abb. 3).

Die Klangfolge fußt auf einer kontinuierlichen Sequenzierung der Oktavregel-Stufen 2 und 1 mit Terzquartakkord über der 2. Stufe.<sup>67</sup> Dabei werden, von der 1. Stufe ausgehend, im Terzfall die 6., 4. und 2. Stufe der Grundtonart erreicht und mit Terz-

64 Schumann 2010a, 150.

65 Eine theoretische Begründung von aufwärts sich auflösenden Septimen nimmt einige Jahre später Ernst Friedrich Richter vor, allerdings in einem anderen Kontext als dem hier vorliegenden (vgl. Richter 1853, 68).

66 Zit. nach Kreisig 1914, 205.

67 In der Unterrichtspraxis wird dieses Modell bisweilen als »Champs-Élysées-Modell« bezeichnet, nach Joe Dassin's gleichnamigem Chanson, welches diese Klangfolge prominent im Refrain verwendet.

quintklängen versehen.<sup>68</sup> Dazwischen erklingt jeweils eine ›zwischen dominantische‹ 2. Stufe, welche die nachfolgenden Terzquintklänge ›tonikalisiert‹. Abgesehen von der Chromatik<sup>69</sup> ergibt sich nahezu die Klangfolge aus Schumanns Sequenz.<sup>70</sup> Dass hierin vielleicht *die* entscheidende Hintergrundfolie für die originale Sequenz des Liedes liegt, wird klar, wenn man umgekehrt Schumanns Original durch Chromatisierung eben dieser Klangfolge annähert (vgl. Bsp. 16).

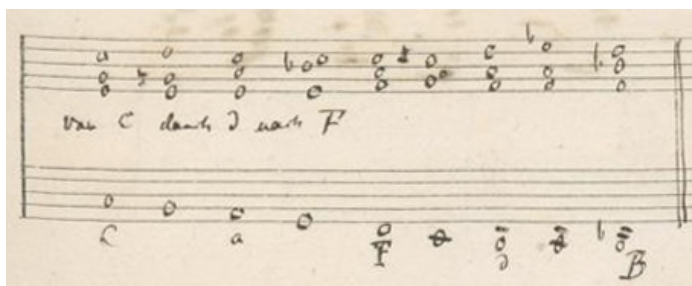


Abbildung 3: Schumann, Skizze einer Sequenz über sekundweise fallendem Bassgang<sup>71</sup>

Beispiel 16: »Ich grolle nicht« als Sequenz der Oktavregel-Stufen 2 und 1

Hört man diese Fassung als künstlerische Darbietung, so nimmt man die adaptierte Sequenz als sehr natürlich wahr. Der überzeugende Eindruck rührt daher, dass die zugrunde liegende Progression – die tenorisierende Kadenzwendung der Oktavregel-Stufen 2 und 1 – uns aus einer langen musikgeschichtlichen Tradition und einem umfangreich rezipierten Repertoire vertraut ist.<sup>72</sup> Vertrautheit im Klanglichen schafft zudem auch Schumanns Einrichtung des Außenstimmensatzes, die stets Emanuel Aloys Försters ›Prin-

68 Das Gerüst dieser Abfolge bildet einerseits das Terzfall-Satzmodell mit leitereigenen 5/3-Akkorden im fallenden Terzabstand, wie beispielsweise in den Partimenti von Giacomo Tritto beschrieben (vgl. Sanguinetti 2012, 158) sowie andererseits im Oktavregel-Kontext Heinichens Idee der ›Sprungstufen‹: 6. Stufe, 4. Stufe und 2. Stufe tragen bei springender Bassstimme keine Sextakorde, sondern Grundakorde (vgl. Heinichen 1728, 738-746).

69 Hubert Moßburger weist darauf hin, dass Schumann die harmonische Sequenz häufig dafür benutze, »um vor dem Hintergrund eines harmonisch geregelten Ablaufs (meist sind es Quintfälle) stark angereicherte Dissonanzenfelder aufzubauen«, und fährt im Hinblick auf Chromatik und Diatonik fort, dass »im Unterschied zur realen, chromatisch-alterierten Sequenz bei Chopin [...] dies bei Schumann meist auf tonaler, diatonischer Basis« geschehe (Moßburger 2000, 491).

70 Die dominantischen Terzquartakorde lösen sich in der Skizze (Abb. 3) in reine Dreiklänge und nicht wie im Lied in Septakorde auf.

71 Schumann 2016, 119.

72 Auch Carl Loewe empfiehlt in seiner *Klavier- und Generalbass-Schule* für eine Modulation in die eine kleine bzw. große Terz tiefer liegende Tonart den Weg über die Oktavregel-Stufen 2 und 1 der Zieltonart. Vgl. Loewe 1821, 14, Modulationen III und IV.

zip der besten Lage« zu beherzigen scheint. Auch Förster empfiehlt die von Schumann gewählte Lage für den Terzquartakkord auf der 2. Stufe, so dass die Melodie wie in Beispiel 16 in die Terz des Terzquartakkords aufwärts springen kann und dabei mit dem Bass einen Dezimensatz bildet.<sup>73</sup>

Im Hinblick auf die Lage der Klänge bleibt indes festzuhalten, dass die Sequenz eigentlich keine zweigliedrige ist, wie die Abfolge Terzquart- und Septakkord glauben lässt, sondern letztlich eine viergliedrige: Die Terzquartakkorde erklingen nämlich abwechselnd in Terz- und Quartlage, während sich bei den Septakkorden die Terz- und die Quintlage abwechseln (vgl. Bsp. 13). Es müsste daher auch eine Sequenzstruktur angenommen werden, deren Segmente jeweils vier Akkorde umfassen.

## Dezimensatz in den Außenstimmen

Wenn wir nochmals alle bislang diskutierten Stimmführungen betrachten und unsere bisherige Auffassung der Sequenz als Außenstimmensatz mit Füllstimmen hinterfragen, so stellen sich die Verhältnisse buchstäblich überquer: Vielleicht ist das, was wir als Außenstimmensatz angenommen haben, gar nicht der eigentliche Außenstimmensatz? Vielleicht ist die Gesangsstimme (und obere Stimme im Klavier) gar keine Stimme eigenen Rechts, sondern eine durch Stimmkreuzungen entstandene Mischstimme, wie eine Art *canto seguente*,<sup>74</sup> also eine Stimme, die stets dem höchsten erklingenden Ton folgt, aber nur scheinbar *eine* kohärente Stimme ist? Vielleicht ist der »eigentliche« Außenstimmensatz also gar kein 3-5-, sondern ein Dezimensatz?



Beispiel 17: Außenstimmensatz als Dezimensatz

Die Darstellung in Beispiel 17 entspricht voll und ganz Schumanns Klaviersatz, sogar in der entsprechenden Lage aller Töne. Hervorzuheben ist, dass die obere Stimme (wie schon im Klavierquartett) einen oktaversetzten Durchgang als emphatischen Septimsprung aufwärts ausführt, auf diese Weise die sonst entstehende strikte Parallelführung bricht und gleichzeitig die Viergliedrigkeit des Sequenzgeschehens verdeutlicht. Indem sich der Tonraum sehr schnell in beide Richtungen weitet, wird der semantischen Steigerung Rechnung getragen: Erinnerung sei an die Dramatik des Textes, den »Traume« von der »Schlang', die dir am Herzen frisst«, in welchem der »Groll« geradezu herausbricht. Es ist der absolute Höhepunkt des Liedes und sicherlich auch einer des gesamten Liederzyk-

73 Förster 1805, 6, Beispiel 68 (Notenteil).

74 Bei einer Bassstimme würde man bekanntlich vom *basso seguente* sprechen, wenn man eine stimmenübergreifende Misch-Stimme meint, die schlicht den jeweils tiefsten erklingenden Ton ergreift. Vergleichbar zu diesem Konzept spreche ich hier (anachronistisch und mit einem Augenzwinkern) vom *canto seguente*.

lus'.<sup>75</sup> Die Annahme eines Dezimensatzes bedeutet überdies, dass der jeweils vierte Ton im Bass strukturell zum Gerüstsatz zählt und nicht länger nur ein Durchgang ist. Diese Beobachtung lässt sich auch hörend nachvollziehen, vor allem beim ersten Erscheinen der Sequenz, wenn der Gesang auf dem vierten Klang pausiert. Verstärkt wird dieser Höreindruck noch, wenn es sich um sehr langsame Interpretationen handelt wie etwa bei den Aufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts.<sup>76</sup> Als Ergänzungsstimmen des Dezimensatzes ergeben sich Liegetöne, wobei konsequent jeder zweite Ton aus der oberen Dezimenstimme liegenbleibt – und zwar genau bis die untere Dezimenstimme ihn ›abholt‹. Zugleich prägen diese Mittelstimmen kanonisch einen 3-6-Satz aus.

## Verwechslung

Es lassen sich in dieser Sequenz also unterschiedliche Gerüststrukturen ausmachen, die sich gegenseitig überlagern: zunächst der Quint-Sekund-Gegenschritt der Melodie bzw. Singstimme, dann ein äußerer 3-5-Außenstimmensatz, der von einem stimmkreuzenden Dezimensatz überblendet wird, welcher wiederum mit einem inneren, kanonischen 3-6-Satz kombiniert wird. Jede Stimme folgt ihrem eigenen Muster, und deren Kombination wird möglich, weil eine feste Regel wie die zur Septimenauflösung überformt wird. Die Klangfolgen der Schumann'schen Sequenz ergeben sich aus der Gesamtheit der einzelnen, sich überlagernden kontrapunktischen Modelle. Auch der Aspekt der Verwechslung kommt dabei noch zum Tragen. Am auffälligsten mag dies am Ende der Sequenz zu hören sein, wenn nämlich der halbverminderte Septakkord zum Terzquartakkord verwechselt wird (Bsp. 18).

Beispiel 18: Verwechslungen

Unter Berücksichtigung der Lage der Klänge erkennt man, dass die Verwechslung nicht nur den Bass, sondern auch die Melodie betrifft (T. 4f.): Gleich einem Fadenspiel werden die beiden inneren Stimmen des Septakkords zu den Außenstimmen des Terzquartakkords und umgekehrt. Durch das Heraustreten der Innenstimmen wird ein Moment der Steigerung bewirkt. Dieser Gestus des ›Ausbruchs‹, der Verkehrung des Inneren ins Äuße-

75 Felix Diergarten weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass die Sequenzierung der Melodie bis zum Ton  $a^2$  im Autograph noch nicht vorkommt, sondern erst im von Schumann betreuten Erstdruck als Ossia-Fassung zu finden ist (vgl. Diergarten 2019, 95). Mehr zur Interpretationsgeschichte des Liedes siehe ebd., 96.

76 Vgl. z. B. die Aufnahme von Therese Behr-Schnabel von 1904.

re, ließe sich semantisch – entgegen der titelgebenden Behauptung »Ich grolle nicht« – als kaum noch zurückhaltbarer ›Groll‹ interpretieren.

Aus Perspektive dieses Fadenspiels sind die beiden Akkorde, die zwischen dem halbverminderten Septakkord (T. 4) und seiner Verwechslung zum Terzquartakkord (T. 5) liegen, lediglich als vom Stimmtausch hervorgebrachte Durchgangsklänge anzusehen. Die Bassstimme füllt ihren Weg vom *H* zum *F* einfach schrittweise aus. Geradezu verwirrend mehrdeutig wird es jedoch, wenn man von dieser Stelle auf die Sequenz als Ganzes zurückblickt: Auf dem Weg zu seinem Verwechslungsklang folgt dem Septakkord zunächst ein (Durchgangs-)Terzquartakkord. Dieser ist seinerseits aber ebenfalls die Verwechslung eines vier Klänge zuvor gesetzten Septakkords. Ein jeder Septakkord der Sequenz wird also nach zwei durchgehenden Klängen zum Terzquartakkord verwechselt, und einer dieser beiden durchgehenden Klänge ist jeweils ein Septakkord, der wiederum selbst nach zwei Klängen zum Terzquartakkord verwechselt wird. Auch wenn durch die Viergliedrigkeit der Sequenz eine Abstufung bestehen bleibt, ist festzustellen: Jeder Septakkord kann im selben Moment zugleich als Haupt- oder Durchgangsklang gedeutet werden. Die Pfeil-Klammerungen in Beispiel 18 verdeutlichen, wie sich diese Auffassungen durchkreuzen und erneut zu einer strukturellen Mehrdeutigkeit der Sequenz führen.

## Resolution

Die Perspektive der Verwechslung führt nochmal zurück zur Frage nach den ›un aufgelösten‹ Septimen. Für deren Resolution ergeben sich zwei Erklärungen: Einerseits wird die Septime eines jeweiligen Septakkords drei Positionen später zur dissonanten Terz eines Terzquartakkords verwechselt und alsdann in einer der Oberstimmen korrekt abwärts aufgelöst. Andererseits wird jede Septime im Sinne von Heinrichens ›Verwechslung vor der Resolution‹ gleich im nachfolgenden Klang in die Bassstimme verlegt und daraufhin schrittweise abwärts aufgelöst. In Takt 2 beispielsweise wird also der Ton *e*<sup>1</sup> des F-Dur-Septakkords in den Bass verlagert und dort in Takt 3 zum *D* aufgelöst (vgl. Bsp. 19). Der Auffassung im Sinne von Heinrichen scheint allerdings die Tatsache zu widersprechen, dass bei der Verwechslung der Septime in den Bass auch eine Umgestaltung des darüber sitzenden Klangs geschieht. Bei einfacher Verwechslung hätte dem Septakkord in Takt 2 ein Sekundakkord folgen müssen. Stattdessen erklingt über der ›Septime‹ *E* im Bass ein Terzquartakkord, welcher den Basston unerwartet konsonant erscheinen lässt.<sup>77</sup> Nichtsdestotrotz hat der Basston immer noch das Auflösungsbestreben einer Dissonanz. Darin mag u. a. auch die ›Triebkraft‹ begründet sein, welche die abwärts gerichtete Skala im Bass entfaltet.

Beispiel 19: Verwechslung und Resolution der Septime

<sup>77</sup> Es könnte von einer ›Scheinkonsonanz‹ oder in den Worten Charles-Simon Catels von einem Zustand »consonnante en apparence« gesprochen werden (Catel 1802, 22).

## Terzfall-Sequenz

Angesichts der zu Beginn eines jeden Taktes erklingenden grundständigen Septakkorde könnte die Sequenz auch als eine schlichte Folge von Terzfällen gelesen werden – im Falle der Realisation mit einfachen Dreiklängen ein vertrautes Modell (vgl. Bsp. 20a). In dieser Perspektive würde den Ausgangspunkt der Sequenz das Terzfall-Satzmodell bilden, wie es beispielsweise in den Partimenti von Giacomo Tritto beschrieben worden ist.<sup>78</sup> Wird nun eine Realisation dieses Terzfalls mit klangreicheren Septakkorden anstatt von Dreiklängen versucht, so drohen bei der Auflösung der Septimen verdeckte Oktavparallelen zum Bass.<sup>79</sup> Vermeiden lassen sich diese nur, indem die Septimen jeweils aufwärts geführt werden (vgl. Bsp. 20b). Die Fortschreitung vom Septakkord über *f* zum Septakkord über *d* lässt sich dabei als ›Verwechslung der Resolution‹<sup>80</sup> deuten: Anstelle des Quintsextakkords über *f*, der sich bei regulärer Auflösung der Septime *e*<sup>1</sup> bei ansonsten liegenden Tönen ergäbe, erklingt sogleich dessen Verwechslung zum grundständigen Septakkord über *d*.

Beispiel 20: Terzfall-Sequenzen

Wird die Klangfolge aus Beispiel 20b dergestalt ausdifferenziert, dass jeder Septakkord vor der Auflösung der Dissonanz im Sinne Heinichens verwechselt wird, so entstehen diminuierende Sekundakkorde auf leichter Zeit und füllen das Terzgerüst der Bassstimme zur fallend durchschrittenen Skala auf (vgl. Bsp. 20c). Durch Hinzufügen eines Lagenwechsels nach oben beim zweiten und sechsten Akkord (vgl. Bsp. 20d) erhält der Außen-

78 Vgl. Sanguinetti 2012, 158.

79 Auch die Vollständigkeit des Akkords würde in Frage gestellt werden: Ein Abwärtsführen der Septime ließe einen Septakkord mit verdoppeltem Basston und ohne Terz (oder ohne Quinte) entstehen. Erinnerung sei an Schumanns Quintfall-Sequenz aus den Skizzenbüchern (Abb. 2), die zugunsten vollständiger Akkorde auf die Septimenauflösung abwärts verzichtet.

80 Heinichen spricht von der ›Verwechslung vor der Resolution‹, wenn ein (dominantisch) dissonanter Akkord vor seiner Auflösung zunächst in einen anderen dissonanten Akkord derselben Harmonie verwechselt wird (1728, 622–662). Als ›Verwechslung der Resolution‹ bezeichnet er hingegen, wenn sich ein (dominantisch) dissonanter Akkord in die regulär folgende Harmonie auflöst, der Auflösungsakkord dabei aber in einer verwechselten Gestalt erklingt (ebd., 662–685).

stimmensatz eine Kontur, die bereits an Schumanns Formulierung erinnert. Dessen originale Fassung (vgl. Bsp. 20f) weist allerdings keine Sekundakkorde, sondern klangvollere Terzquartakkorde auf. Der Unterschied bei Schumann besteht also in den dissonanten Terzen der Terzquartakkorde. Wie Beispiel 20e zeigt, können diese als das Resultat der Vorwegnahme von Durchgangsnoten bei Auslassung ihres vorausgehenden Bezugstons gesehen werden (Heinichens »Anticipationes Transitus«<sup>81</sup>). Die Aufwärtssprünge in der Originalfassung (Bsp. 20f) erreichen also jeweils antizipierte Durchgänge. Somit ist zum Beispiel der zweite Akkord (der Terzquartakkord über g) im Sinne einer Grundbass-Deutung gar kein ›C-Klang‹, wie sein Erscheinungsbild zunächst glauben lässt, sondern immer noch ein ›A-Klang‹ mit 3/5/7/9. Dasselbe gilt für alle weiteren Terzquartakkorde. Zur Veranschaulichung zeigt Beispiel 20e im unteren System eine zusätzliche fünfte Stimme mit schwarzen Notenköpfen.<sup>82</sup> Der Grundbass vollzieht also nach wie vor nichts weiter als den taktweisen Terzfall. Die einfache Terzfall-Sequenz (a), Schumanns Original (f) und die Herleitung (e) sind im Grundbass identisch. Gemäß dieser Deutung ist das eigentliche Geschehen somit die Terzfall-Sequenz, während die dazwischen liegenden Terzquartakkorde durch Überlagerung dreier Prozesse entstehen: erstens durch die ›Verwechslung vor der Resolution‹, zweitens durch die gleichzeitige Vorausnahme eines Durchgangs sowie drittens durch das zeitgleiche Verschwinden des Fundaments.<sup>83</sup> Es ist hier wieder die Grundbass-Perspektive, die eine neue Facette der Sequenz beleuchtet.

Was die Deutung in Beispiel 20e zusätzlich stützt, ist die bei Förster formulierte Idee zu den Septakkorden der »vierten Classe«, derzufolge manchmal »die Dissonanzen im Durchgange«<sup>84</sup> vorkommen. Unter den Beispielen, die er für den im Durchgang dissonierenden »Terz-Quarten-Accord« angibt, findet sich eine Konstellation (in Abb. 4 mit ›c‹ markiert und umrahmt), die Ähnlichkeit zur hergeleiteten Sequenz in Beispiel 20e zeigt. In beiden Fällen wird eine Klangfolge, bestehend aus einem Terzquintklang, der über einen durchgehenden Terzquartakkord zu einem Septakkord fortschreitet, über einer fallenden Skala entwickelt.



Abbildung 4: Försters »Terz-Quarten-Accord« im Durchgang<sup>85</sup>

81 Ebd., 603–605.

82 Diese fünfte Stimme würde in einem realen Satz so natürlich nicht erklingen, da sie letztlich parallel zur Bassstimme weiterschritte und andauernd verdeckte Oktaven bzw. Primen produzierte. Die reale Auslassung der Sekunde im (2)-3-4-6-Akkord (Bsp. 20e), d. h. die Auslassung des Fundaments, ist also gleichzeitig eine satztechnische Notwendigkeit.

83 Oder, um es mit Simon Sechter auszudrücken, ein »Verschweigen des Fundaments« (Sechter 1853, 18). Theorien, die zur Deutung eines Klangs die Auslassung seines Fundamenttons annehmen, werden hier greifbar.

84 Förster 1805, 30 (Textteil).

85 Förster 1805, 10, Beispiel 95 (Notenteil).

## Kanon

Nachdem Außenstimmensätze, Oktavregel, Terzfall-Satzmodell, Resolutions-Verwechslung, Grundbass und weiteres mehr beleuchtet worden sind, soll abschließend noch eine rein kontrapunktische Perspektive eingenommen werden. Wie nachfolgendes Beispiel 21 zeigt, lässt sich die Sequenz auch als dreifacher Kanon über der fallenden Bassskala ableiten. Sie steht damit – und sei es unbeabsichtigt – in der Tradition der mehrfachen Kanons über einem *cantus firmus*.



Beispiel 21: Sequenz als dreifacher Kanon

Das anzunehmende ›Soggetto‹ (der Begriff wird hier bewusst in Anführungszeichen gebraucht) ist freilich als thematische Gestalt kaum greifbar: eine fünffache Tonrepetition mit anschließendem Terzstieg, welche dann sekundweise aufwärts sequenziert wird. Es prägt jedoch in Verbund mit einem Unterterzkanon im Abstand zweier halber Noten sowie einem Oberquartkanon im Abstand von weiteren zwei Halben exakt die Klangfolge der Sequenz aus. Einschränkend muss erwähnt werden, dass der Außenstimmensatz nicht vollständig realisiert wird – dafür müsste der Tenor in Takt 4, der Alt in Takt 6, der Sopran in Takt 8 (usw.) anstelle des Terzsprungs einen Dezimensprung über die anderen beiden Stimmen hinweg vollziehen. Auf die korrekte Auflösung von Septimen muss derweil nach wie vor verzichtet werden – eine Lockerung, die Schumann allerdings, wie erwähnt, begrüßte. Auch gehören Unterterzen ursprünglich nicht gerade zum typischen Versetzungsintervall von Kanons. Es ist daher mit Sicherheit ein kontrapunktisches Gedankenspiel und nicht der Kern, dem die Sequenz entwachsen ist. Was es aber doch erneut und deutlich zeigt, ist, dass die Weitung der romantischen Harmonik sich nicht auf rein akkordischer Ebene vollzieht, sondern dass mit ihr auch eine Weitung des ihr innewohnenden kontrapunktischen Potentials einhergeht. Während die Musiktheorie in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch den einsetzenden Siegeszug der auf terzgeschichteten Klängen fußenden Harmonielehre einen Bruch mit der Vergangenheit vollzieht,<sup>86</sup> zeigt die Kompositionspraxis im obigen Sequenzgeschehen ein immer noch intaktes Verhältnis von harmonischem und kontrapunktischem Denken. Wie im 18. Jahrhundert sind die Akkorde polyphon aufzufassen im Sinne jenes generalbass-basierten Akkordbegriffs, der vom Intervall und dessen additiv ergänzten Begleitstimmen ausgeht, und nicht allein vom umkehrbaren Dreiklang als gegebener Einheit.<sup>87</sup>

86 Vgl. Holtmeier 2005, 224.

87 Zum polyphonen Akkordbegriff siehe Holtmeier 2017, 137–146.

## AUSKLANG

Gottfried Weber war einer der ersten Musiktheoretiker, der den Begriff ›Sequenz‹ überhaupt gebrauchte.<sup>88</sup> Sein Harmoniesystem<sup>89</sup> versteifte sich allerdings auf eine »radikale ›Vertikalisierung‹ des Verständnisses harmonischer Prozesse«<sup>90</sup> und brachte so den lebendigen, polyphonen Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts zum Erstarren. Unter den Prämissen des Akkordaufbaus und der Harmonieschritte konnte für Weber eine Sequenz in nicht viel mehr als Dreiklangsversetzungen bestehen, die er mit Groß- und Kleinbuchstaben annotierte.<sup>91</sup> Wie viel nun aber in einer rein akkordisch-vertikalen Perspektive vom Beziehungsreichtum und den sich überlagernden Deutungsebenen einer Sequenz verloren geht, haben die multiperspektivischen Analysen beider Schumann-Beispiele aufgezeigt. Und nur in der vielfachen Perspektivierung konnte das für Schumann'sche Sequenzen so charakteristische Spiel mit struktureller Mehrdeutigkeit aufgedeckt werden – Mehrdeutigkeit, die durch Überlagerung mehrerer Modelle entsteht, durch harmonisch (etwa durch Verwechslungen) motivierte Eingriffe in sequenzierende Einzelstimmen, durch Brechung von Hörerwartungen (wie beobachtet im Fall der Andeutung von *tenue*-Stimmen), durch starke zeitliche Dehnung ursprünglich (in den barocken Satzvorbildern) flüchtiger Momente sowie durch freiere und unkonventionelle Dissonanzbehandlung.

Die Analysen haben zudem gezeigt, in welchem bedeutendem Umfang vertraute Außensimmensätze, modellhafte Fortschreitungen und altbekannte Klangfolgen des Barock oder gar der Renaissance in Schumanns Musik weiterleben und dort neu kombiniert, individualisiert und romantisch überformt werden. Als ›Ort‹ der Aneignung historischer Satzmodelle wie auch der praktischen Schulung im älteren polyphonen Akkordverständnis spielte für Schumann offensichtlich der Generalbass eine herausragende Rolle. Wie eingangs schon erwähnt, war das Generalbassdenken im 19. Jahrhundert – trotz des Siegeszuges der modernen Harmonielehre – nach wie vor präsent.<sup>92</sup> Und auch Schumanns Kompositionsausbildung erfolgte ebenso auf diesem Fundament, wie er nicht zuletzt selbst in seinen »Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln« deutlich machte: »Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust«.<sup>93</sup>

## Schusterflecke?

Zum Abschluss soll eine Stimme der frühen Schumann-Rezeption zu Wort kommen, die harsche Kritik an Schumanns Sequenztechnik äußerte.<sup>94</sup> Der Pianist und Wagner-Anhänger Joseph Rubinstein schrieb 1879, also fast 40 Jahre nach dem ›Liederjahr‹, in den *Bayreuther Musikblättern* einen Aufsatz »Über die Schumann'sche Musik«. Darin bemängelte er aufs Schärfste die »falsche Sentimentalität« und »krankhafte Weltschmerz-

88 Vgl. Sprick 2012, 47.

89 Vgl. Weber 1817–21.

90 Holtmeier 2007.

91 Mehr hierzu in Sprick 2012, 50–53.

92 Vgl. Diergarten 2022 und Opitz 2017.

93 Schumann 2002, 49.

94 Es geht nicht um ein repräsentatives Gesamtbild, sondern um eine einzelne Perspektive, die in diesem Kontext sehr aufschlussreich ist.

lichkeit« der Schumann'schen Musik, ihre Programmlosigkeit und ihre fehlende Individualisierung:

Da man es nun einmal gegenwärtig nicht lächerlich findet, wenn [...] ein befrackter Herr die Schlange im Traume gesehen zu haben versichert, welche am nachterfüllten Herzen einer, im Uebrigen unbekannt, jedenfalls aber ›elenden‹ Persönlichkeit fresse, so darf man gewiss nicht zuerst gerade dem Komponisten darüber ›grollen‹, wenn er bei der Illustration solcher, unstreitig in ›besseren Kreisen‹ sehr beliebten, Dichtungen seinerseits alle Höhen und Tiefen des musikalischen Ausdrucksvermögens durchwühlt, um nicht hinter dem Poeten zurückbleiben zu müssen.<sup>95</sup>

Den Unterton der romantischen Ironie, welcher der Heine'schen Dichtung eignet, konnte Rubinstein offenbar genauso wenig fassen, wie das selbstreflexive Moment der Schumann'schen Musik. Als einen Beweggrund für seine harsche Kritik gibt Rubinstein an, dass die programmatischen Titel vieler Schumann'scher Kompositionen lediglich ein »Vorwand [...] für die höchst nachlässige Aneinanderreihung unzusammenhängender Themen, Phrasen, Rhythmen und Floskeln«<sup>96</sup> seien. Dass insbesondere die Sequenz als Kompositionsprinzip sich einem solchen Vorwurf des Modell- und Floskelhaften verdächtig macht, liegt in der Natur der Sache. Damit zielt die Kritik Rubinsteins mitunter auf Schumanns Sequenztechnik. Er schrieb:

Hier haben wir von der, unter Musikern wohl nicht ganz unbemerkt gebliebenen, Erscheinung zu reden, dass die meisten S.'schen Werke [...] durch Aneinanderreihung von fast ununterbrochenen Reihen simpler *Schusterflecke* zusammengesetzt, oder – ›komponiert‹ worden sind. Bekanntlich belegt die Schule mit dem Namen Schusterfleck (oder auch ›Rosalie‹) jene [...] tödliche Monotonie erzeugenden Wiederholungen musikalischer Phrasen auf verwandten Tonstufen, welchen die Kompositionsschüler in ihren ersten Arbeiten vorzugsweise gerne zu fröhnen [sic!] pflegen.<sup>97</sup>

Es ist hier nicht der Ort, das Schumann-Bild in Wagner-Kreisen weiter zu vertiefen. Klar ist jedoch: Rubinstein bemängelt hier die Abwesenheit des Erhabenen, des Pathetischen, des Individuellen. Seine Kritik ist aus der Sicht eines geradezu militanten Wagnerianers geschrieben, der in Schumanns Musik nichts anderes als aneinandergereihte Versatzstücke und – modern gesprochen – bloße *ready mades* erkennen konnte. Ihm entging dabei, dass die Modelle nicht einfache ›Schusterflecke‹ sind. Denn Schumann komponierte nicht *mit* Modellen, er komponierte *über* Modelle.

## Literatur

Abert, Hermann (1920), *Robert Schumann* [1903], Berlin: Schlesische Verl.-Anstalt.

Abraham, Gerald / Eric Sams (1994), *Robert Schumann*, aus dem Englischen übers. von Klaus Stemmle, Stuttgart: Metzler.

Boucourechliev, André (1958), *Robert Schumann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, aus dem Französischen übers. von Richard Moering, Hamburg: Rowohlt.

95 Rubinstein 1879, 227.

96 Ebd., 220.

97 Ebd., 221.

- Catel, Charles-Simon (1802), *Traité d'harmonie*, Paris: L'Imprimerie du Conservatoire.
- Dandrieu, Jean-François (1718), *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*, Paris: Bayard.
- Daniel, Thomas (2019), *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- Diergarten, Felix (2019), »Ich grolle, ich grolle nicht«. Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis«, in: *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, hg. von Martin Kirnbauer, Basel: Schwabe, 91–104.
- Diergarten, Felix (2022), »Schon wieder das Lied! Robert Schumanns ›In der Fremde‹ und die Kriterien musikalischer Analyse«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 145–162. <https://doi.org/10.31751/1176>
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 107–121. <https://doi.org/10.31751/247>
- Eidler, Arnfried (2006), »Schumann, Robert, Biografie«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533548> (19.12.2025)
- Eismann, Georg (1956), *Robert Schumann – Ein Quellenwerk*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Text- und Notenteil, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55. <https://doi.org/10.31751/244>
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: bey dem Autore.
- Holtmeier, Ludwig (2000), »Zur Komplexität Mozarts. Analytischer Versuch über eine Sequenz«, *Musik & Ästhetik* 4 (16), 5–23.
- Holtmeier, Ludwig (2005), »Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber.
- Holtmeier, Ludwig (2007), »Weber, Gottfried«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535776> (19.12.2025)
- Holtmeier, Ludwig (2011a), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3, 465–487. <https://doi.org/10.31751/655>
- Holtmeier, Ludwig (2011b), »›Accord‹, ›disposition‹, ›face‹, ›Griff‹, ›Trias harmonica‹. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 171–188. <https://doi.org/10.26045/kp64-6171>
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.

- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Kreisig, Martin (Hg.) (1914), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Loewe, Carl (1821), *Practisch-Theoretische Klavier- und Generalbass-Schule*, Bd. 2, Berlin: in Commission bei Logier, beim Verfasser.
- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto*, Rom: Antonio Blado.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau.
- Moßburger, Hubert (2000), »Robert Schumanns Beitrag zur Emanzipation der Dissonanz«, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter.
- Opitz, Astrid (2017), »Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 241–251. <https://doi.org/10.26045/kp64-6171>
- Rameau, Jean-Phillipe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Richter, Ernst Friedrich (1853), *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Rubinstein, Joseph (1879), »Über die Schumannsche Musik«, *Bayreuther Blätter* 2, 217–229.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Schumann, Robert (ab 1830), »Studien- und Skizzenbuch V«. <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnhans/content/titleinfo/1043629> (9.12.2025)
- Schumann, Robert (2002), »Musikalische Haus- und Lebensregeln« [1848], hg. von Gerd Nauhaus, Nördlingen: Studio Verlag Sinzig.
- Schumann, Robert (2010a), »Studien- und Skizzenbuch I«, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/3*, Bd. 1, hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott, 1–215.
- Schumann, Robert (2010b), »Studien- und Skizzenbuch II«, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/3*, Bd. 1, hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott, 217–257.
- Schumann, Robert (2016), »Studien- und Skizzenbuch III«, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/3*, Bd. 2, hg. von Matthias Wendt unter Mitarbeit von Kazuko Ozawa, Mainz: Schott.
- Sechter, Simon (1853), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Erste Abtheilung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Spiridionis (1670), *Nova instructio*, Bamberg: Johann Jacob Seuffert.

- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Hildesheim: Olms.
- ter Horst, Claar (2019), »Fest für Clara. Zum 200. Geburtstag von Clara Schumann«, Programmheft, hg. von der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin.
- Ullrich, Martin (2012), *Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen*, Diss., Universität der Künste Berlin.
- Weber, Gottfried (1817–21), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst*, 3 Bde., Mainz: Hofmusikhandlung B. Schott.

© 2025 Daniel Freimuth (daniel.freimuth@hfm-karlsruhe.de)

Hochschule für Musik Karlsruhe

Freimuth, Daniel (2025), Schumanns scheinbare ›Schusterflecke‹. Strukturelle Mehrdeutigkeit in Sequenzen Schumanns, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 77–110. <https://doi.org/10.31751/1233>

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

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



eingereicht / submitted: 09/03/2024

angenommen / accepted: 08/02/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 04/02/2026

# An Uncertain Perception

## Notation in the Age of Human-Computer Interaction

Benjamin K. Bacon

This article surveys the intertwined nature of contemporary notation practices and ideas from the field of human-computer interaction. Current approaches towards notating music are in a phase of divergent exploration, embracing a wide variety of technical and artistic interpretations using combinations of new technologies and graphic display techniques. Each application yields within itself an array of potential choices which can then greatly impact the abilities of the reader to clearly interpret what the score, and more importantly the composer, is trying to communicate. By tracing recent approaches in notation design practices through the lens of human-computer interaction, we can locate where creative opportunities appear as well as where important trade-offs are being made, and which frameworks for composing result from the integration of interactive design thinking with the notation itself.

Der Beitrag untersucht Zusammenhänge zwischen zeitgenössischen Notationspraktiken und Ideen aus dem Bereich der Mensch-Computer-Interaktion. Gegenwärtige Ansätze zur Notation von Musik werden aus unterschiedlichen Perspektiven erörtert und dabei technische wie künstlerische Überlegungen, die von der Kombination neuer Technologien und grafischer Darstellungsmöglichkeiten angestoßen werden, einbezogen. Jeder Notationsansatz impliziert Entscheidungen aus einer Reihe von Möglichkeiten, die sich erheblich auf die Auffassung dessen, was das Notat vermitteln soll, auswirken können. In der Betrachtung jüngerer Ansätze zu Fragen der Notation aus Perspektive der Mensch-Computer-Interaktion werden kreative Spielräume wie auch einzugehende Kompromisse ausgelotet, um zugleich aufzuzeigen, welche Rahmenbedingungen für das Komponieren gelten, wenn Denkansätze aus dem Bereich interaktiven Designs mit der Notation zusammengeführt werden.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: digital musical instrument; digitale musikalische Instrumente; graphic notation; graphische Notation; human-computer interaction; information design; Mensch-Computer Interaktion; Notation

### FOLLOW THE SCORE

Perhaps it comes as no surprise to those engaged with contemporary music notation and scoring practices to observe that we are currently moving steadily – if not accelerating – along a path of divergent strategies driven by technological change. Creative programming tools, such as Max,<sup>1</sup> exemplify this trend, continuously expanding notational capabilities through advancements in graphical processing and specialized notation-focused libraries for advanced interactive scoring.<sup>2</sup> In the academic discourse, offshoots from human-computer interaction (HCI) research venues, such as the leading annual CHI Confe-

1 Max (formerly Max/MSP) is a visual programming environment for music and multimedia developed by Cycling '74.

2 Agostini/Ghisi 2012.

rence,<sup>3</sup> have split off, now forming musically focused companions such as the NIME Conference<sup>4</sup> (focused on musical instruments), and most recently the TENOR Conferences,<sup>5</sup> which specifically focus on music notation and representation. These communities have driven forward critical discussions about what it means to notate in the twenty-first century, while offering a platform for emerging technologies, including their application in new creative works.

While each of the aforementioned institutions offers ample space for participating in and observing new trends in contemporary music notation and scoring practices, the online organization Score Follower<sup>6</sup> stands as a unique focal point specializing in the presentation of contemporary scores synchronized with their own music. Due to their open submission approach and independence from academia (although they maintain many partnerships), the Score Follower catalogue cuts across the academic, festival, and independent artist landscapes, offering a unique snapshot of modern-day notation practices. This is further bolstered by its self-proclaimed mission to diversify and provide access to a field of music that has historically been confined to predominantly academic spaces. Spread across several social media platforms (YouTube, Instagram, Discord, etc.), Score Follower has emerged as one of the few community-driven archives of contemporary music of the past decade. The most visible public-facing entity of Score Follower is its YouTube page, where one can view over one thousand videos of synchronized scores and music. While the oldest videos were created several years ago, the Score Follower YouTube-catalogue contains many pieces written as far back as the early 2000s, with a few pieces written in the 1990s. The majority of Score Follower's collection, though, consists of pieces posted within one year of being written,<sup>7</sup> rendering their library particularly representative of present-day trends in notational and other representational strategies. By simply scrolling through and observing the past eight years of uploads, these trends become visible, as the thumbnails evolve from predominantly displaying the traditional black and white scatter of noteheads, staff lines, and clefs, to including gradually more and more colorful bursts of contoured lines, strange glyphs, and graphics, which seem to appear more like user interfaces rather than music notation.

The various changes occurring across the compositional landscape are made apparent by Score Follower, even over such a short span of musical history. This sentiment is not lost on the curators themselves. By scrolling further down the "call for scores" on their 2024 season webpage, a FAQesque conversation between Score Follower and a hypothetical – and somewhat reluctant – composer appears. Score Follower's own FAQ shows that although the word "score" is in their name, the very term itself is in a period of flux. After just a few words, the discussion reveals how the very boundaries of what does or does not qualify as a score exist as a concern for many young composers:

- 3 The Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI) is the flagship annual research conference hosted by the Association for Computing Machinery (ACM).
- 4 For more information on NIME, the International Conference on New Interfaces for Musical Expression, see: <https://www.nime.org> (11 Nov 2025)
- 5 The International Conference on Technologies for Music Notation and Representation (TENOR) is an annual meeting on state-of-the-art research and creative practices in notation and other music representational strategies.
- 6 Score Follower is a US-based nonprofit organization that curates and publishes synchronized score videos on YouTube; its *scorefol.io* platform is operated by Score Follower LLC.
- 7 See <https://web.archive.org/web/20250806172550/https://www.scorefollower.org/> (11 Nov 2025)

YOU: I want to submit my piece to follow my score but there's not really a score to it; it's more like a list of instructions

SF: It's cool, we do that → <https://youtu.be/zghFcRt7C54>

[example of an instruction-based piece with minimal or no traditional notation]

YOU: Yeah, but there's like video footage too

SF: Yeah I mean we do that too → <https://youtu.be/qyB97pqyR40>

[integrates performance video as part of the score experience]

YOU: OK! but I'm worried because the instructions are asynchronous

SF: Umm, have you seen our vid of Jennifer Walshe's EVERYTHING YOU OWN HAS BEEN TAKEN TO A DEPOT SOMEWHERE? → <https://youtu.be/ZgZfD3JogT8>

[multilayered, performative score using text and voice in asynchronous form]

YOU: WOAH, ok I'll send my piece! For the second piece I'm thinking of submitting, it's already audio-visual format.

SF: FAB! We love featuring non-static visual mediums AS the score itself... like this → <https://youtu.be/kh1pVXVLTB4> and this → <https://youtu.be/zpc-2cVliCk>

[score rendered entirely through animation] [real-time generated visuals as notation]

YOU: NICE, but it's more like a video game

SF: boom → [https://youtu.be/\\_wScl3xKZxo](https://youtu.be/_wScl3xKZxo)

[interactive, game-based environment acting as the score]

YOU: oh wow, but the video game isn't really a score, it's just like I built this interactive instrument, and I kinda just want to show that

SF: Oh like this → <https://youtu.be/NgBU6ASE-Cw>

[instrument demonstration presented through an interactive interface with gestural mappings]<sup>8</sup>

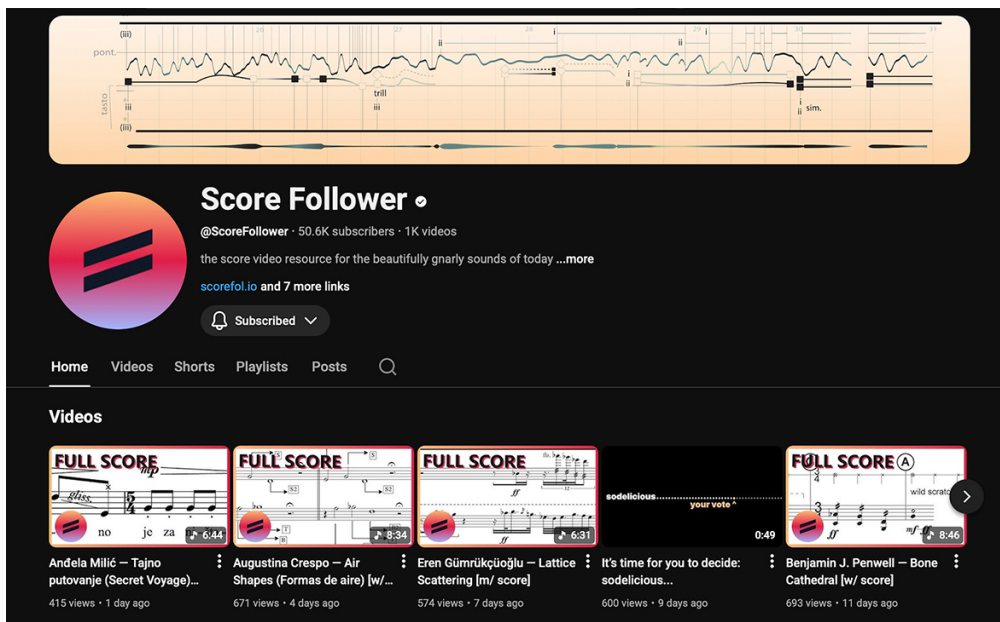


Figure 1: A screenshot of Score Follower's YouTube page showcasing their emphasis on novel notation design in contemporary music<sup>9</sup>

8 <https://web.archive.org/web/20240619210832/https://www.scorefollower.org/fms/> (3 Dec 2025)

9 [https://www.youtube.com/channel/UCsCyncBPEzI6pb\\_pmALJ9Tw](https://www.youtube.com/channel/UCsCyncBPEzI6pb_pmALJ9Tw) (11 Nov 2025)

The uncertainties of the fictive composer in this exchange (which continues further) on Score Follower’s website reflect a wider sense of questioning currently occurring within music compositional circles. A closer reading also indicates how central technological change, including its opportunities, drives the conversation. From the computer music side of the discussion, the questioning of notation’s role can be even more blunt. For example, in a February 2025 call for papers addressing notation for electro-acoustic music, the journal *Organised Sound* asked: “Given the consensus amongst many electronic musicians that common practice notation [...] is no longer fit for purpose, what is?”<sup>10</sup>

Questioning the function of traditional notation within the score, or what even qualifies as a score, is a trend emblematic of the digital age. Within library and archival sciences, fields specifically concerned with the organization and cataloguing of creative human artifacts, critical inquiries into what defines a particular media format, including its categorization and preservation, remain central topics of research and discussion as well.<sup>11</sup> In many ways, Score Follower’s status as a de facto community archive of recently notated music, situates them uniquely within this problem space. Fortunately, one may find some inspiration in confronting these challenges by examining the terminology used by the fictitious composer in the aforementioned FAQ discussion. While notions of “asynchronous instructions” and “audio-visual formats” are uncommon in textbooks of traditional music theory, they do reflect the language of software developers, interaction designers, and digital instrument builders – a vocabulary rooted in the multidisciplinary field of human-computer interaction (HCI).

## THE INSTRUMENTAL BLACKBOX

The modern field of what we now consider HCI has many roots, stemming from computer science, engineering, cognitive and behavioral sciences, oriented around the study of ergonomics and human factors, and reaching its modern form in the early 1980s.<sup>12</sup> In other words, HCI is focused on how computational systems and environments can be designed to enhance human well-being, safety, and performance by aligning them with our behavioral and perceptual capabilities and limitations. This also includes how creativity can be bolstered by technology, which falls specifically within the performance context. Of course, when it comes to music, electronic or computational technology has long been a subject of intense interest from a creative standpoint, and HCI-led research has been a key component in developing numerous centers for interdisciplinary research (e.g., IRCAM in Paris, CIRMMT in Montreal<sup>13</sup>) around the world dedicated towards enhancing our understanding of how systems of interaction in music can be developed, from new instruments to sound synthesis and spatialization methods.

10 See the call in Cambridge University Press of 2025: “New Strategies for Music Notation and Representation in Electroacoustic Music.” <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/announcements/call-for-papers/call-new-strategies-for-music-notation-and-representation-in-electroacoustic-music> (11 Nov 2025)

11 Mizuchi 2020.

12 MacKenzie 2024.

13 Institutions like the Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music (IRCAM, Paris) and the Centre for Interdisciplinary Research in Music, Media, and Technology (CIRMMT, Montreal) are research-creation centers that join musical practice with science and engineering through the operation of studios, labs, and concert spaces.

Within the first decade of the post-war period, Karlheinz Stockhausen's *Studie II* (1954) demonstrated how the parameters of electronic sound could be notated so that a work could be reconstructed in the studio. Likewise, Rainer Wehinger's 1970 listening score for György Ligeti's *Artikulation* (1958) mapped perceived timbral events to precisely timed color symbols, revealing the finer details of the work's sonic architecture. These early examples model the explanatory power of well-designed graphics when the complexities of visual form and musical information work in harmony. Yet, given the break-neck speed of technological breakthroughs, there remains a broad sense in wider society that the speed with which we are integrating these new tools for our performative capabilities is outpacing our ability to understand the way in which we are affected by them. Thus, the predicament voiced by the unnamed protagonist in the Score Follower FAQ is perhaps met with some empathy.

The burgeoning sense of uncertainty regarding the way forward for notation in compositional circles has not slipped under the radar, particularly within HCI's musical frontier, otherwise known as music technology. Thor Magnusson offers a framework for understanding the relationship between instruments, scores, and their performers in his book *Sonic Writing*.<sup>14</sup> Here, he argues that the very definitions we use to describe our work, including the values which imbue our creative practices with meaning, are deeply shaped by technological interaction as musical epistemes.<sup>15</sup> In this case, each episteme constitutes a larger period of musical history where the music-making tools at our disposal largely influence what we claim to express in the music itself.

Using the nineteenth-, twentieth-, and twenty-first centuries as historical touchpoints, Magnusson addresses these periods as marked by acoustic, electronic, and digital technologies. The episteme of the nineteenth century was formed by the wide-scale standardization of acoustic musical instruments and the ocular centrism of their performance behavior (one can clearly see how they work).<sup>16</sup> In terms of Peircean-semiotics<sup>17</sup>, acoustic instruments are iconic in that their interface and sound source are one in the same. The depiction of a cello represents its sound, as the body of the instrument is what physically produces what we hear. In the twentieth century, electronic instruments furthered a kind of relationship which can be seen as indexical. There are certain forms of connection visible between sound source and sound production.<sup>18</sup> For example, moving a fader up on an analog piece of hardware will generally increase the signal's strength; an intuitive interaction governed by the principles of electrical engineering. The current and most recent episteme guiding the instrumental practices of the twenty-first century is tied to the blackbox that is digital technology. Despite the fact that one could theoretically "know" how each step functions in the chain reaction of processes triggered when a digital musical instrument is performed, it is impossible to verify through direct observation. One popular digital musical instrument known as the "T-Stick" (Figure 2), is quite ambiguous in shape and could resemble from afar any number of cylindrically shaped acoustic instruments, but the sounds it produces are completely separated from the controlling de-

14 Magnusson 2019.

15 Ibid., 6.

16 Ibid., 1–14.

17 Houser 2010, 89–100.

18 Magnusson 2019, 184.

vice.<sup>19</sup> A T-Stick could equally sound as close to a bassoon as it could to a rainstick, or even to something in between, further emphasizing how our current episteme is defined by the disconnect between sound and gesture, instrument and performer.



Figure 2: The “T-Stick” digital musical instrument developed by Joe Malloch<sup>20</sup>

When it comes to composing in a time where technology is blurring long-held lines of thinking, Magnusson makes a few suggestions as to where we are headed. This includes the embracing of live-coding and animated-scores as new forms of notating a composition, where he warns that composers will need to become comfortable with the dissolving boundaries of traditional composer-performer relationships.<sup>21</sup> As such, composing for digital instruments in particular presents a unique problem space for understanding the role of notation going forward. As opposed to “idiomatic”<sup>22</sup> scoring for new instruments (i. e., developing a notation to suit the specifics of an instrumental design), the concept of “supra-instrumental” interaction is posited by Magnusson as another compositional strategy towards developing a notation system. In this way, composers write for a wider scope of musical interactions aiming to speak beyond the fast-approaching waves of innovation and obsolescence which often envelop electronic and digital musical instruments. Supra-instrumental composition is predicated on *ergotic* gesture, where “forces, displacements, exchanges of energy between a human body and material objects or a material environment” take place.<sup>23</sup> Supra-instrumental interaction allows us to essentially zoom out and view the relationships between body and object as a continuous energetic exchange. Such a perspective can serve as a map for the abstraction and ultimately transposition of interaction between real and virtual spaces. Theoretically, a controller capable of reproducing similar multi-sensory feedback (e. g., haptic, audio-visual) can access the gestural knowledge of the performer, and in such cases, instrumental skill can be transferred to new input devices and synthesis engines.<sup>24</sup>

19 Malloch 2014.

20 Image courtesy of the IDMIL (Input Devices and Music Interaction Lab). For information on the “T-Stick” see: <https://www.idmil.org/project/performing-a-piece-from-a-dmi-repertoire-case-study-with-the-t-stick/> (11 Nov 2025)

21 Magnusson 2019, 239–240.

22 Vasquez/Tahiroğlu/Kildal 2017.

23 Cadoz 2009, 217.

24 Giordano/Sinclair/Wanderley 2012.

Magnusson's exploration of supra-instrumental composition delves into broader gestural and behavioral aspects inherent in a musical performance, yet this approach suggests a potential trade-off: sacrificing instrumental specificity for conceptual longevity. On the other hand, Claude Cadoz describes the supra-instrumental concept as a pathway to achieving a kind of "absolute writing,"<sup>25</sup> wherein a composition's notation would encapsulate an instrument's physical attributes, gestures, sounds, and behaviors. This perspective hints at a more granular form of compositional specificity, perhaps tracking closer towards designing notations which would satisfy American philosopher Nelson Goodman's controversial theory of an authentic representation of a creative work.<sup>26</sup> These dual interpretations of supra-instrumental composition underscore a tension between abstraction and specificity. With the evolving landscape of electronic instruments (digital and analog) and their fluid control mappings, it becomes evident, as Magnusson observes, that integrating technology, notation, and performance will inevitably entail friction. Concurrently, many composers, as evidenced by *Score Follower*, are embracing new technologies in their compositional and notational methodologies. While these innovations promise exciting creative prospects, an HCI perspective urges careful consideration of the potential trade-offs involved. Essentially, the act of design inherently intertwines with the act of critique, reminding us to approach technological integration with a mindful eye. Filtering our decision-making processes in developing any new notational strategy can be quite daunting. Overlapping dependencies and a massive range of creative opportunities make the matter no simpler. Fortunately, though, the analytical lens of interface and user-interaction design – another important subset of HCI – offer important lessons for us to observe.

## LOCATING TRADE-OFFS

In his examination of music creation within the digital audio workstation environment, musicologist Michael Anthony D'Errico describes the challenges of "technological maximalism" in music technology, where the cumulative nature of options presented in software can overwhelm our ability to navigate it.<sup>27</sup> This in turn leads to a "crisis of the control surface,"<sup>28</sup> leading many to adopt self-imposed limits in order to clarify any available options and reconstitute a sense of creative agency. This phenomenon is evident in digital audio workstations (DAWs), which are becoming an increasingly important part of many composers' creative toolkits. Applications which had once started out as simple multi-track editing platforms, have since evolved into fully fledged generative musical ecosystems, often laced with legacy interface components which act as reminders of the software's functional origins. Once more, as many DAWs now follow aggressive release cycles, new features and capabilities are constantly announced as a lure to upgrade. Ableton's<sup>29</sup> software capabilities have become so extensive – particularly with the integra-

25 Cadoz 2009, 226.

26 Miller 2017.

27 D'Errico 2016, 31.

28 Matthew Ingram cited after D'Errico 2016, 65.

29 Ableton Live is a digital audio workstation made by Ableton (Berlin), used for composition, production, and live performance.

tion of the Max programming language – that they offer a book dedicated to helping newcomers navigate the wide array of creative choices for creating electronic music.<sup>30</sup> Through rapidly advancing technology, one of the major challenges facing composers is not only how to represent their music in notational form but also how to create it in the first place. Navigating these creative expanses can be quite difficult, especially as the guiding clarity of simple, intelligible limitations can become lost. This can lead to a musical form of the fictional game known as “Calvinball,” where the constant opportunity to rewrite the proverbial rulebook feels as though there is no rulebook at all.<sup>31</sup> The DAW example illustrates how new notation systems can be potentially strained in a similar fashion by technological maximalism. The limitless number of representational options, whether through virtual reality headsets, animation, or artificial intelligence augmentation, further burdens the designer (i.e., composer, notator, and/or performer) with endless options.

Australian composer Catherine Anne “Cat” Hope (born 1966) manages to capture the mood of many composers interested in augmenting their scores with technology. In an article for the *Computer Music Journal*,<sup>32</sup> Hope elaborates on the opportunities presented by bringing scores to life with movement. The ability to map musical instruction across the visible trajectory of a notation offers novel forms of interplay between the performer and score, including new approaches to aleatoricism and spatialization. For example, the dynamic spatial relationships between entities in a score can be depicted by animating their precise trajectories, thereby making the specific behavioral patterns visible to the performer. For composers like Hope, the creative opportunities offered by new technology are primarily seen as tools for communication. While this intention seems straightforward from a compositional standpoint, it sometimes includes variations in how other forms of information are presented. Hope articulates that although her scores are meticulously crafted with the express purpose of “transmitting musical information,” she also makes deliberate choices about the notation’s appearance that “are not driven by any sonic imperative, such as the colors” she chooses.<sup>33</sup> Considerations such as these often surface when a composer develops new notational systems, raising the question of how aesthetic aims and functional requirements can be brought together. In Hope’s 2018 piece *Speechless* (Figure 3), the selected color palette balances vivid primary hues that produce a visual field with contrasts that help distinguish instrumental groups. Such decisions are undoubtedly within the composer’s prerogative and carry their own weight relating to the expressive elements of the score. Yet, when viewed through a perceptual lens, as is common in HCI practice, it may be worth exploring the role of color more closely given its role in conveying visual information. Human-computer interaction design principles can provide useful lessons for creatively applying color within visual displays, allowing it to serve both aesthetic and instructional purposes concurrently. This perspective underscores the unique opportunities which present themselves when visual-perceptual elements are integrated into the creative compositional process.

30 DeSantis 2015.

31 Alfano 2023.

32 Hope 2017.

33 *Ibid.*, 24.

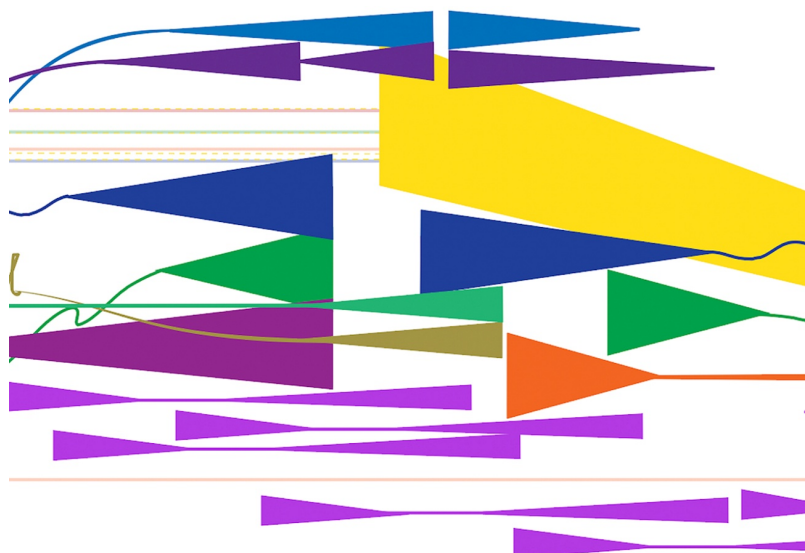


Figure 3: Catherine Anne “Cat” Hope, *Speechless* (2018), animated graphic score (excerpt)<sup>34</sup>

In response to a famous quote by the painter Paul Klee, “To paint well is simply this: to put the right color in the right place,” the information design theorist Edward Tufte describes the proper use of color as a task of immense complexity.<sup>35</sup> So much so in fact, that Tufte’s first principle of working with color is “above all, do no harm.”<sup>36</sup> By this, he argues that the indiscriminate use of color can interfere with the ability of others to properly interpret information graphics. For example, starkly adjacent colors can, at times, trigger simultaneous color contrast effects, producing shifts in perceived hue even when those colors were chosen to increase visual clarity.<sup>37</sup> Producing visual clutter, or what Tufte has coined as “chart junk,”<sup>38</sup> can happen when dressing-up information with superfluous graphics. As a result, the primary meaning of what is shown is hindered in the service of aesthetic considerations. Color carries considerable weight given its status as a primary category of visual perception, and thus, needs to be carefully applied, especially when conveying conceptual information. Composers are always at liberty to use color in their compositions as guided by their inspiration, but they might also gain a valuable new communication tool by incorporating insights about principles of human perception in the design and application of new notational systems.

## COGNITIVE DIMENSIONS

A clear way of judging a design choice within a given score is to ask how much information the performer needs to process. A team of human-computer interaction researchers led by Alan Blackwell has developed a system of evaluation for notation systems known

34 Image courtesy of the composer. In addition to explaining the score for *Speechless*, Hope’s TENOR 2018 paper also outlines her development of the Decibel ScorePlayer, the tablet-based system that delivers the work’s synchronized animated notation; see Hope/Wyatt/Thorpe 2018.

35 Tufte 1990, 81–96. For the quote from Klee, see *ibid.*, 81.

36 *Ibid.*, 81.

37 Goldstein 2010, 214.

38 Tufte 1983, 106.

as “cognitive dimensions,” which allows for more transparency in determining the strengths and weaknesses of a given design structure.<sup>39</sup> The primary goal of the cognitive dimension framework is to provide designers with a more robust vocabulary of descriptors for evaluating a notational system’s complexity and flexibility. Concepts such as “role expressiveness,” and “hidden-dependencies” allow for the gauging of a system’s taxation on the user to navigate its structure. Role expressiveness helps describe the ease by which one could understand “why the programmer or composer has built the structure in a particular way,”<sup>40</sup> while hidden-dependencies can help illuminate unseen chains of dependencies between entities in order to avoid any “unexpected repercussions”<sup>41</sup> within the system. Figure 4 supports this discussion by mapping traditional music notation through an “Entity-Relationship Modelling for Information Artifacts” (ERMIA) diagram,<sup>42</sup> exposing the system’s underlying structural assumptions and the cognitive load they generate. By visualizing how even the most familiar notational elements are anchored in a dense web of implicit relationships, the diagram grounds the need for cognitive dimensions as an evaluative tool capable of revealing where such complexity becomes burdensome for users.

An important aspect of the cognitive dimensions is that they are each designed to direct the attention of the system designer to the perceptual bandwidth of the user, while also suggesting “maneuvers” by which the system could be altered for more efficient use. Unfortunately, no particular list of corrective instructions can be prescribed for a given predicament, as the diversity of different notational systems is too broad for any evaluative framework to offer case-specific advice. Rather, the cognitive dimensions framework was created specifically to highlight behavioral characteristics of a notation which are known to be the root of unintended confusion upon interaction.

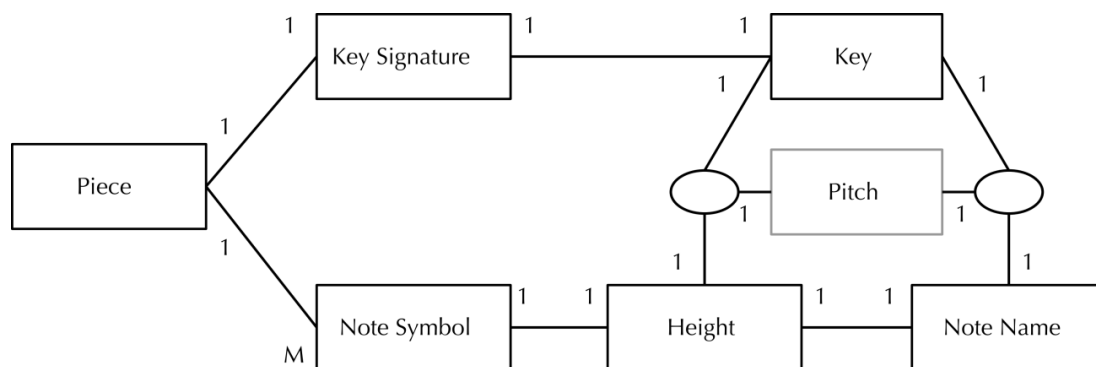


Figure 4: An example of “Entity-Relationship Modelling for Information Artifacts” (ERMIA) applied to western music notation, illustrating the cost of change through its interrelated dependencies<sup>43</sup>

One could criticize a framework like the cognitive dimensions for attempting to appeal too broadly in its utility. By engaging with it, music notation (especially of the experimen-

39 Blackwell/Green 2003.

40 Ibid., 9.

41 Ibid.

42 Ibid., 17.

43 Adapted from *ibid.* Each notational element appears as an entity linked to others with the “1” and “M” markers indicating one-to-many relationships and the box colors grouping categories of symbols to clarify how these dependencies interact. For a guide to ERMIA notation, see Green/Benyon 1996.

tal variety) is evaluated alongside information processing environments. This harkens back to the analytical approaches of human-factors research of the 1970s, an age where systems were optimized to increase output, regardless of user creative agency. Systems like this are known as being part of the “second paradigm” or “wave” of HCI, where interaction is framed squarely in terms of efficiently designed communication pathways.<sup>44</sup> Design thinking within this framework gravitates towards reducing errors and streamlining complex processes. When it comes to writing music, these concepts tend to produce feelings of discordance. It cannot be disregarded that notations may contain an aesthetic of their own, especially relating to the way in which Cat Hope explained her compositional methodology; not every graphic component of a notation is chosen solely for its functionality. Novel notation systems, including those augmented by new technology or those containing completely new graphic representational structures, must be able to strike a balance between art and science. Edward Tufte’s approach in designing information displays emphasizes the importance of revealing the natural aesthetics found in the information itself. The patterns made visible to the interpreter by a notation are themselves a source of profound beauty and elegance. Even the concept of narrative as Tufte demonstrates in his book *Visual Explanations*, is something which information graphics present quite powerfully.<sup>45</sup> Perhaps it is here, nestled within the forces of subjective perception and quantitative science, that we may ultimately find a sense of clarity for the direction of written music within the digital episteme.

## HYBRIDIZATION OF NOTATION

In an analysis of the relationships and reciprocating influences of music and the visual arts, Simon Shaw-Miller focuses on the hybridization of music and other art forms, making distinctions between interdisciplinary, multidisciplinary, and cross-disciplinary practices.<sup>46</sup> In his book *Visible Deeds of Music*, he examines how principles of modernist thinking from the late nineteenth- and early twentieth centuries enforced the concept of media purity, or the search for the “essential” characteristics of a given art form. Through this lens, music is seen as being distinctly separate from painting, and painting from theater, etc.<sup>47</sup> In academia, this viewpoint is reflected in the curricula which separate conservatories of music from liberal arts colleges or schools of design. For those who have matriculated through these institutions, the essential divisions between artistic disciplines are often reinforced, giving us an altered perspective of what it means to be a practitioner of a given discipline. To counter this position, Shaw-Miller presents compelling evidence that for a majority of western history, divisions between the arts were far less strict than the essentialist boundaries enforced over the past 150 years. In actuality, the differences between music (temporal art) and the visual arts (spatial art) have been historically considered as a “a matter of degree, not of kind,” as it is aptly put by Shaw-Miller.<sup>48</sup> By taking

44 Harrison/Tatar/Sengers 2007.

45 Tufte 1997.

46 Shaw-Miller 2002.

47 Ibid., 11.

48 Ibid., 4.

the position that the arts exist on a continuum, we can create a freer pathway for embracing elements of different practices.

Exploring hybridity in the arts can help explain the relationships between two or more given art forms, allowing us to gain a sense of the priorities and functions of the materials at work. Shaw-Miller expounds upon the work of philosopher Jerrold Levinson (born 1948), who described the hybridity of art in terms of juxtaposition (reenvisioned as multidisciplinary), synthesis (interdisciplinary), and transformation (cross-disciplinary).<sup>49</sup> Multimedia installations such as the American pianist and composer David Tudor's (1926–1996) collaborative work *Rainforest*, premiered in 1968, can be referenced as an example of a multidisciplinary work, where sculpture, lighting, and sound are presented without an overarching narrative, and where the impression of whether the event was predominantly “visual art” or “music” is left to the individual's personal experience. Interdisciplinary works are those which combine multiple art forms into something wholly new. Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk* is a classic example, especially with relation to song, poetry, and theater. More recent interdisciplinary projects appear in forms such as the light and sound installations of Robert Henke (born 1969)<sup>50</sup> in locations like Berlin's *Kraftwerk* arts space. These works involve massive laser-light fixtures, moving sculptural components, and diffused ambisonic sound, blending together into one gigantic event while making any “primary” element virtually impossible to single out as the driving force behind its existence. Finally, cross-disciplinary works create an imbalance in the relationship between the involved art forms. Originally described by Levinson as transformative art, the imbalance of cross-disciplinary practices can also be seen as an augmentation of sorts.<sup>51</sup> One artistic discipline lends its abilities to another, thereby transforming it and amplifying its expressive capabilities. Music videos are indicative of cross-disciplinary works in many ways. First the music is produced, which then bonds with an unfolding visual narrative meant to elevate its emotional as well as structural characteristics. Yet, each medium tends to adopt either a primary or secondary role. Perhaps one can glean a feel of the uneven relationship between the two mediums with a little word play; are they music videos, or video music?

Graphic notations can also be included in the world of cross-disciplinary practices, where notation acts as the primary identifier, and graphics as the second. These lines typically hold in most cases but can, of course, be challenged. British composer Cornelius Cardew's (1936–1981) experimental score for his work *Treatise* (1967) treads that line carefully by existing as (highly subjective) musical instruction, but also as a captivating visual theme and variations on traditional notation's graphic syntax. Other works, such as American composer Aaron Cassidy's (born 1976) topographically oriented *2nd String Quartet* (2010), engage with precise graphic vectors mapped across the body of a string instrument. The real challenge for composers lies in how they navigate this cross-disciplinary space. It seems clear (as evidenced by Score Follower) that within the current technological ecosystem – one saturated with the ubiquitous presence of graphical user interfaces – that visual display techniques can provide the composer with an extensive pool of enticing opportunities for novel notations and thus musical interactions. The pull

49 Levinson 1990, 26–36.

50 Henke is a German composer and sound artist, co-creator of Ableton Live; he releases as Monolake and is known for laser-based audiovisual works.

51 Levinson 1990, 30.

towards new representations of music notation has even spurred the creation of conferences intended to unite engineers, designers, and composers alike to address what “notation” means in the twenty-first century (such as the TENOR conference which began in 2015). In the past, sharp criticisms of graphic notation emanating from voices such as Pierre Boulez have perhaps contributed to feelings of apprehension when attempting to employ graphics in a given notation, either partially or exclusively. In *Orientations*, a collection of Boulez’s writings on music composition (originally stemming from lectures given at Darmstadt in 1960), he makes a series of firm judgments on purely “graphic notations.”<sup>52</sup> He considered such systems (i.e., non-grid based structures, or other novel graphical mappings) as appealing to less complex mental processes which serve as a “regression”<sup>53</sup> of musical development. In essence, Boulez considered graphical constructs as existing outside an indexical information space provided by the grid of western notation, thereby avoiding higher-level structural organization and interpretation. What Boulez inadvertently dismisses (among other underlying cultural issues within his positions), is that any particular graphic channel of information (e.g., hue, width, curvature) is an opportunity for layering complex information more precisely, not less so. Balancing the importance of structural clarity and visual complexity is a central focus of information design theory.

Western notation primarily supports a particular quantized pitch-duration structure within a fixed instrumental timbre space. It is just one of many possible graphical-musical symbiotic relationships. An implied meaning gleaned from Boulez’s writing on notation could be that these “graphic” components are more difficult to assimilate into traditional notation structures, and thus, such techniques should be avoided. This is due to the absence of consideration for how carefully designed graphics can increase information bandwidth while maintaining one’s desired degree of information resolution. Doing so requires a nuanced understanding of the visual interplay between objects and a steady hand when adding new variables to the equation of perceptual clarity. While Boulez avoids rejecting the potential of such use cases, the absence of discussion around it is problematic. Lumping graphic notations into one broad (“regressive”) category suggests how these lines of thinking can work counter to developing meaningful relationships within a new notation system. A successful union of graphic elements and musical meaning requires an acknowledgement of the complexity of visual stimuli, and of how the realm of perception can play a crucial role in balancing these elements.

## CROSS-MODAL INTERPRETATIONS

The compositions of American composer, improviser, and multi-instrumentalist Anthony Braxton (born 1945) occupy a unique space within the domain of graphic scores by providing an intrinsic link between visual perceptual phenomena and the notation’s design. Throughout his career, Braxton has often described his music as being “transidiomatic,”<sup>54</sup> or in other words, music which navigates relationships to, but not exclusively definable by, European and African traditions. By refusing to label himself as belonging

52 Boulez 1986.

53 Ibid., 84.

54 Braxton 2004.

to one tradition or another, Braxton sets his sights on creating an architecture for musical interaction – a space for musicians to enter, navigate, and explore. Journalist and lecturer Graham Lock summarizes Braxton’s approach by proposing that he is guided by the concept of the “synesthetic ideal,” a theory of the aesthetic and spiritual relationship between visual and musical constructs found in Braxton’s compositions.<sup>55</sup> This includes the use of graphic notations as representations of the mental imagery and possible synesthesia experienced by Braxton as a means of evoking spiritual connections between the performer and the score. In maintaining an openness towards the integration of more complex graphic elements, balanced by tradition and subjective experience, Braxton’s systems of notation carefully navigate how relationships manifest between the score and performer. The notion of the synesthetic ideal sheds light on several important characteristics central to Braxton’s conception of the role of musical notation, specifically relating to the dimensionality of its representational affordances. Here, western notation is referred to by Braxton as being “two-dimensional”<sup>56</sup> in terms of its pitch/time axis, which aligns closely with Trevor Wishart’s critique of the western “lattice”<sup>57</sup> structure (Figure 5) and the limitations it faces in adequately representing the complex timbral interactions (coined by Wishart as a “complex sound object”<sup>58</sup>) which often comprise the compositional grammar of electronic music.

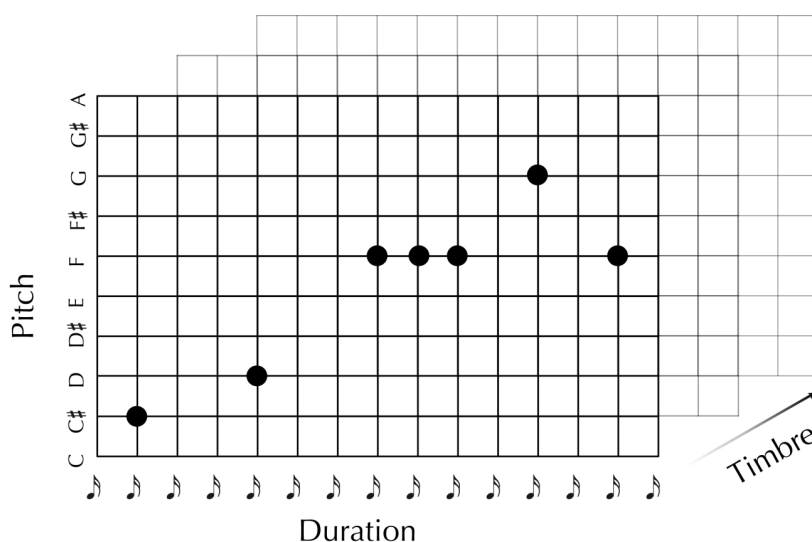


Figure 5: An illustration of Trevor Wishart’s “lattice” structure<sup>59</sup>

In Anthony Braxton’s view, the communicative bandwidth of spoken and written language itself could arguably be found to be even more limited than music notation, where he often describes it as being “mono-dimensional.”<sup>60</sup> This goes along with his tendency to avoid naming his compositions verbally, opting for visual titles or diagrams which

55 Lock 2008, 6.

56 Ibid., 4.

57 Wishart 1996, 11.

58 Ibid., 26.

59 The figure demonstrates the quantized 2D space of pitch and duration, where complex timbre forms – beyond the capabilities of a single acoustic instrument – are notated by layering multiple instruments.

60 Lock 2008, 7.

convey the spiritual and multi-perceptual dimensions of his work.<sup>61</sup> In Lock's interviews with Braxton, the painter Wassily Kandinsky is often noted as an important influence on his compositional style and as another artist with synesthetic influences. Kandinsky's conviction that music could serve as a spiritual conduit to new forms of art resonates with Braxton, serving as an affirmation of the deep and even sacred relationship between sound, vision, and the beauty of collaborative human creativity. At Weimar *Bauhaus*, Kandinsky developed a style working with distinct visual channels,<sup>62</sup> a key similarity to current information design practice where perceptual bandwidth is a guiding principle. While Braxton does not specifically reference any particular visual constructs found in Kandinsky's work, he does seem to intuit (perhaps as a fellow synesthete) how visual perception can allow for specific musical-graphical associations.

Figure 6: Anthony Braxton, *Composition 76* (1977)<sup>63</sup>

When described in terms of information design, Braxton's *Composition No. 76* (1977) (Figure 6) maps luminosity and hue (i. e., shade and color) to an emotive musical phrasing scheme; green, red, and other hues are mapped to interpretations of low or high sentimental intensity, where the lightness or darkness (luminosity) of those hues indicates changes of dynamics or tempo.<sup>64</sup> Braxton's unique understanding of the role that percep-

61 Radano 1993, 137–138.

62 See, for example, Vassily Kandinsky's *Gelb-Rot-Blau* (*Jaune-rouge-bleu*) from 1925. <https://www.centre-pompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cEpEKE> (11 Nov 2025)

63 Score excerpt courtesy of Anthony Braxton and the Tri-Centric Foundation. Braxton's notation employs color fields, shapes, and spatial groupings, illustrating how distinct visual channels can act as performance parameters in real time and support his trans-idiomatic practice.

64 Steinbeck 2018.

tion plays in cultivating expressive interactions between notation and performer is in many ways prescient, as current multisensory research has shown that not all relationships between sight and sound are as arbitrary as once thought.<sup>65</sup> This is evident within the field of multisensory perception, as it pertains to cross-modal interactions in the brain. Such activity allows the mind to synthesize information into a perceptual whole and facilitate abstract processes such as language and metaphor, but also to allow for phenomena such as synesthesia.<sup>66</sup> The “Bouba-Kiki effect,” where visual shapes are linked with specific sounds, illustrates these intrinsic connections in relation to visual and aural perception.<sup>67</sup> In synesthetes, such interactions can trigger “cross-domain resonance,” where one sense evokes another, highlighting the natural integration of multi-sensory aspects within the brain.<sup>68</sup> Understanding these processes offers valuable insights into visual-aural communication, specifically in relation towards new notational systems. This in turn carries with it significant lessons for the creative use of technology in the wider field of HCI, but also written music and the role of notation.

## MAKING MEANING

When composers engage with traditional western notation methods in their compositions, they benefit from an audience with widespread familiarity and musical literacy. Western-derived compositional techniques still enjoy a form of cultural hegemony by offering specific support for many core and quantifiable parameters, ranging from micro features such as note values and tunings, to macro features such as instrumental arrangement. As described by composer and musicologist Mieko Kanno, western notation’s standardization allows it to operate “descriptively,” in that the symbols on the page essentially inform the player and the reader of what they should hear.<sup>69</sup> When notating a composition using this system, it is assumed that there are enough performers capable of interpreting a composer’s idea in a manner that both parties find worthwhile. These advantages, especially the descriptive properties of traditional western notation, offer a degree of predictability to its users, whereas any experimental notation bridging (especially those new technologies) can feel unmoored from common expectations. This sentiment runs the risk of generating less incentive for engaging with larger perceptual questions of creative interaction which are embraced within the fields of HCI and information design. However, as evidenced by the works found on Score Follower, there is a growing current of creative energy surrounding not only the interactive and expressive capabilities afforded by electronic and digital instruments, but also the new methodologies available for representing and structuring musical ideas.

The notion of uncertainty in contemporary music notation practices, while often framed as a consequence of technological innovation, can also be understood as a feature intrinsic to the history and function of notation itself. Traditional western notation, while containing prescriptive properties, also benefits from its interpretive flexibility. Per-

65 Ramachandran/Marcus/Chunharas 2020.

66 Purves 2004.

67 Ramachandran/Hubbard 2001 and Köhler 1929.

68 Ramachandran/Marcus/Chunharas 2020, 4.

69 Kanno 2007, 232.

formers regularly navigate the space between what is notated and what the score inspires, negotiating its many expressive features. This interpretive leeway is a core feature which is carefully calibrated by the composer to cultivate musical richness and engagement. In the context of HCI and contemporary notation practices, we might therefore distinguish between the uncertainty generated by interpretative openness, and the opportunities afforded by new representational formats. While the former has long been embedded in the performer's role, the latter presents more structural challenges for both composers and readers of new scores. Interpretive uncertainty can also be reframed as interpretive freedom, something any score employing HCI display techniques will surely want to accommodate. The continued examination of how these two categories of change interact can provide creative practitioners with useful insights into how new systems of notation mediate their meaning and influence the performer's agency. Integrating HCI practices offers a range of opportunities for addressing the timbral-representational challenges of the "complex sound object"<sup>70</sup> as articulated by Trevor Wishart.

A pathway forward may be found in a more recent "third wave" in HCI, one which extends beyond the efficiency-driven second wave previously discussed. Not all interactions with technology need to have a specific end goal, one which can be optimized for some kind of meaningful result for improving "performance." Nor do all interactions have to be mitigated for possible "errors" or "unexpected" outcomes. Sometimes, people simply want to use technology for its creative and expressive affordances. This is precisely the realm of the "third wave" of HCI.<sup>71</sup> This framework<sup>72</sup> adopts the position that a user's previous experiences, capabilities, and situational context matter just as much if not more than the mitigation of user mistakes.<sup>73</sup> In digital instrument design circles, research has been focused on not just the physical and ergonomic relationship a controller has with the performer, but also on the virtual mapping between the instrument and the synthesis of its sound.<sup>74</sup> Those mappings have the ability to change our physical relationship with the instrument, and thus play a large role in determining the success or failure of a given design. Success in this context is typically defined as one which promotes user creativity regardless of an individual's skill level. New users can attain immediate results, while experts still find enough room to continuously expand their expressive capabilities through the instrument. It is here that user perception, physical abilities, and creative potential are all woven together in the design process of the instrument. To quote music interaction researcher Joseph Malloch, the third wave is where "ambiguity is celebrated, and enchantment or joy are seen as legitimate criteria of success."<sup>75</sup>

70 Wishart 1996, 26.

71 Filimowicz/Tzankova 2018.

72 Beyond third-wave HCI, current discussions in HCI describe "Entanglement HCI," which treats humans and technologies as inseparable sociomaterial systems and emphasizes relations, responsibility, ethics, and more-than-human perspectives; see Frauenberger 2020.

73 User mistakes can be thought of as everyday interaction errors: pressing the wrong control, being in the wrong mode, choosing the wrong item, or mistiming a step.

74 The term "virtual mapping" refers to the software layer that links controller inputs (sensors, keys, motion) to synthesis or processing parameters, specifying how gestures yield sound. See Hunt/Wanderley/Paradis 2003 and Wanderley/Depalle 2004.

75 Malloch 2014, 9.

By adopting third wave positions towards the analysis and creation of music notation, perhaps we can envision an exciting and innovative future for written music; one which becomes interlaced with traditional methods of composition and the expansive flexibility of new technology. The process of customizing a notation or designing one from scratch for a composition may stand to gain a great deal by being viewed in the same light as interaction design processes. Third wave principles of HCI ultimately seek to create effective spaces for making meaning, much in the same way as the scores of Anthony Braxton, but with the added potential for composers to home in on the resolution of performative information found within the score. By the same token, notations engaging with HCI principles and constructs may be contributing to an emergent form of standardization, guided by the perceptual boundaries of the human mind. Traditional western music notation is a monumental success in terms of information design, but it also came into being with very different musical possibilities and constraints than those which composers face today. With further studies exploring the perceptual impact of various visual-representational constructs for music notation, composers can exercise more nuanced control over the systems they create, while allowing for more sophisticated forms of analysis of the compositional process in music theory, especially in terms of action and gesture-based scoring. For composers considering a Score Follower submission, possibilities can extend from the established western tradition to graphic and interactive scores that make human perception a core element of their instructional design. Scores being created today may feel as though they occupy a space of one, especially when it comes to implementing new graphical-representational techniques. Soon, though, we may begin to see the emerging footprint of information design practices, shaped by HCI. By engaging with the mechanics of multisensory perception, information graphics, and musical interaction, powerful languages of musical expression can emerge. While navigating the digital episteme may feel challenging due to its reorienting effects, it offers us the rare opportunity to redefine the relationships we have between input-output, signified-signifier, and composer-performer.

## References

- Agostini, Andrea / Daniele Ghisi. 2012. "Bach: An environment for computer-aided composition in max." In *International Computer Music Conference 2012 Ljubljana*: 373–378. [https://www.researchgate.net/publication/298980928\\_BACH\\_AN\\_ENVIRONMENT\\_FOR\\_COMPUTER-AIDED\\_COMPOSITION\\_IN\\_MAX](https://www.researchgate.net/publication/298980928_BACH_AN_ENVIRONMENT_FOR_COMPUTER-AIDED_COMPOSITION_IN_MAX) (11 Nov 2025)
- Alfano, Mark. 2023. "Hermeneutic Calvinball versus Modest Digital Humanities in Philosophical Interpretation." *Humanities and Social Sciences Communications* 10/1: 1–9. <https://doi.org/10.1057/s41599-023-02164-1>
- Blackwell, Alan / Thomas Green. 2003. "Notational Systems – The Cognitive Dimensions of Notations Framework." In *HCI Models, Theories, and Frameworks: Toward an Interdisciplinary Science*, edited by John M. Carroll. San Francisco: Morgan Kaufmann, 103–134.

- Boulez, Pierre. 1986. "Time, Notation and Coding." In *Orientations: Collected Writings*. London: Faber and Faber, 84–89. First published 1985 as "Zeit, Notation und Kode" in *Musikdenken heute II*. Mainz: Schott, 63–69.
- Braxton, Anthony. 2024. "My Conversation with Anthony Braxton." [2001] *All About Jazz*. August 16, 2024. <https://www.allaboutjazz.com/my-conversation-with-anthony-braxton> (11 Nov 2025)
- Cadoz, Claude. 2009. "Supra-Instrumental Interactions and Gestures." *Journal of New Music Research* 38/3: 215–230. <https://doi.org/10.1080/09298210903137641>
- D'Errico, Michael Anthony. 2016. *Interface Aesthetics: Sound, Software, and the Ecology of Digital Audio Production*. PhD thesis, University of California, Los Angeles. <https://escholarship.org/uc/item/0mv9v64c> (11 Nov 2025)
- DeSantis, Dennis. 2015. *Making Music: 74 Creative Strategies for Electronic Music Producers*. Berlin: Ableton AG.
- Filimowicz, Michael / Veronika Tzankova, eds. 2018. "Introduction: New Directions in Third Wave HCI." In *New Directions in Third Wave Human-Computer Interaction: Volume 1 – Technologies*. Cham: Springer, 1–10.
- Frauenberger, Christopher. 2020. "Entanglement HCI: The Next Wave?" *ACM Transactions on Computer-Human Interaction* 27/1: 1–27.
- Giordano, Marcello / Stephen Sinclair / Marcelo M. Wanderley. 2012. "Bowing a Vibration-Enhanced Force Feedback Device." In *Proceedings of the 12th International Conference on New Interfaces for Musical Expression*. [https://www.nime.org/proceedings/2012/nime2012\\_37.pdf](https://www.nime.org/proceedings/2012/nime2012_37.pdf) (11 Nov 2025)
- Goldstein, E. Bruce. 2010. *Sensation and Perception*. Belmont: Wadsworth.
- Green, Thomas R. G. / David R. Benyon. 1996. "The skull beneath the skin: entity-relationship models of information artifacts." *International Journal of Human-Computer Studies* 44/6: 801–828.
- Harrison, Steve / Deborah Tatar / Phoebe Sengers. 2007. "The Three Paradigms of HCI." In *Alt. Chi. Session at the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, San Jose, California, USA*. <https://people.cs.vt.edu/srh/Downloads/TheThreeParadigmsofHCI.pdf> (11 Nov 2025)
- Hope, Catherine Anne "Cat." 2017. "Electronic Scores for Music: The Possibilities of Animated Notation." *Computer Music Journal* 41/3: 21–35. [https://doi.org/10.1162/comj\\_a\\_00427](https://doi.org/10.1162/comj_a_00427)
- Hope, Cat / Aaron Wyatt / Dan Thorpe. 2018. "Scoring an Animated Notation Opera. The Decibel ScorePlayer and the Role of the Digital Copyist in Speechless." In *Proceedings of the International Conference on Technologies for Music Notation and Representation (Tenor 2018)*, edited by Sandeep Bhagwati and Jean Bresson. Montréal: Concordia University, 193–200. [https://www.tenor-conference.org/proceedings/2018/25\\_Hope\\_tenor18.pdf](https://www.tenor-conference.org/proceedings/2018/25_Hope_tenor18.pdf) (3 Dec 2025)
- Houser, Nathan. 2010. "Peirce, Phenomenology and Semiotics." In *The Routledge Companion to Semiotics*, edited by Paul Cobley. London: Routledge, 89–100.

- Hunt, Andy / Marcelo M. Wanderley / Matthew Paradis. 2003. "The Importance of Parameter Mapping in Electronic Instrument Design." *Journal of New Music Research* 32/4: 429–440.
- Kanno, Mieko. 2007. "Prescriptive Notation: Limits and Challenges." *Contemporary Music Review* 26/2: 231–254. <https://doi.org/10.1080/07494460701250890>
- Köhler, Wolfgang. 1929. *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*. New York: Liveright.
- Levinson, Jerrold. 1990. *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lock, Graham. 2008. "'What I Call a Sound': Anthony Braxton's Synaesthetic Ideal and Notations for Improvisers." *Critical Studies in Improvisation* 4/1: 1–23.
- MacKenzie, I. Scott. 2024. *Human-Computer Interaction: An Empirical Research Perspective*. Cambridge, MA: Morgan Kaufmann (Elsevier).
- Magnusson, Thor. 2019. *Sonic Writing: Technologies of Material, Symbolic, and Signal Inscriptions*. London: Bloomsbury Academic.
- Malloch, Joseph. 2014. *A Framework and Tools for Mapping of Digital Musical Instruments*. PhD thesis, McGill University. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/ht24wn370> (11 Nov 2025)
- Miller, Daniel. 2017. "Are Scores Maps? A Cartographic Response to Goodman." In *Proceedings of the International Conference on Technologies for Music Notation and Representation (Tenor 2017)*, edited by Helena López Palma, Mike Solomon, Emiliana Tucci, and Carmen Lage. A Coruña: Universidade da Coruña, 57–67. [http://tenor-conference.org/proceedings/2017/07\\_Miller\\_tenor2017.pdf](http://tenor-conference.org/proceedings/2017/07_Miller_tenor2017.pdf) (11 Nov 2025)
- Mizruchi, Susan L., ed. 2020. "Introduction: Libraries and Archives in the Digital Age." In *Libraries and Archives in the Digital Age*, Cham: Palgrave Macmillan, 1–9.
- Purves, Dale. 2004. "The Association Cortices." In *Neuroscience*, edited by Dale Purves, George J. Augustine, David Fitzpatrick, William C. Hall, Anthony-Samuel Lamantia, James O. McNamara and S. Mark Williams. Sunderland: Sinauer Associates, 613–636.
- Radano, Ronald M. 1993. *New Musical Figurations: Anthony Braxton's Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press
- Ramachandran, Vilayanur S. / Edward M. Hubbard. 2001. "Synaesthesia – A Window into Perception, Thought and Language." *Journal of Consciousness Studies* 8/12: 3–34.
- Ramachandran, Vilayanur S. / Zeve Marcus / Chaipat Chunharas. 2020. "Bouba-Kiki: Cross-Domain Resonance and the Origins of Synesthesia, Metaphor, and Words in the Human Mind." In *Multisensory Perception: From Laboratory to Clinic*, edited by K. Sathian and V. S. Ramachandran. London: Academic Press, 3–40.
- Shaw-Miller, Simon. 2002. "Ut Pictura Musica: Interdisciplinarity, Art, and Music." In *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*. New Haven: Yale University Press, 1–35.
- Steinbeck, Paul. 2018. "Improvisation and Collaboration in Anthony Braxton's Composition 76." *Journal of Music Theory* 62/2: 249–278. <https://doi.org/10.1215/00222909-7127682>

- Tufte, Edward R. 1983. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- Tufte, Edward R. 1990. *Envisioning Information*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- Tufte, Edward R. 1997. *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- Vasquez, Juan Carlos / Koray Tahiroğlu / Johan Kildal. 2017. "Idiomatic Composition Practices for New Musical Instruments: Context, Background and Current Applications." In *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2017)*, Aalborg University Copenhagen, 174–179. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1181424>
- Wanderley, Marcelo M. / Philippe Depalle. 2004. "Gestural Control of Sound Synthesis." *Proceedings of the IEEE 92/4*: 632–644. <https://doi.org/10.1109/JPROC.2004.825882>
- Wishart, Trevor. 1996. *On Sonic Art*. Edited by Simon Emmerson. New York: Routledge.

© 2025 Benjamin K. Bacon (bacon@campus.tu-berlin.de, ORCID iD: 0000-0001-5274-7796)

Technische Universität Berlin

Bacon, Benjamin K. 2025. "An Uncertain Perception: Notation in the Age of Human-Computer Interaction." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 111–131. <https://doi.org/10.31751/1234>

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

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



eingereicht / submitted: 02/09/2024

angenommen / accepted: 17/12/2024

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 27/12/2025



# Die *Open Music Academy*

## Ein Wiki und Lernmanagement-System für den Musikunterricht

Ulrich Kaiser

Die *Open Music Academy* (OMA) war ein Projekt der Hochschule für Musik und Theater München, das von der *Stiftung Innovation in der Hochschullehre* (StIL) zwischen 2021 und 2025 gefördert worden ist. Ziel war der Aufbau einer digitalen Lehr- und Lernplattform für Musik mit einem öffentlichen Bereich (Wiki-Prinzip) und einem privaten Bereich (Lernmanagement-System). Die Plattform ist seit 2022 unter der Domain *openmusic.academy* erreichbar und bietet eine niedrigschwellige Möglichkeit zur Erstellung, Bearbeitung und Veröffentlichung von *Open Educational Resources* (OER) zur Musik. Der Artikel diskutiert technische, rechtliche und kulturelle Herausforderungen der OER-Produktion im Musikbereich, stellt exemplarisch vier integrative Lehrformate vor und reflektiert über Nachhaltigkeit und Zukunftsperspektiven der OMA.

The *Open Music Academy* (OMA) was a project initiated by the University of Music and Performing Arts Munich and funded by the *Stiftung Innovation in der Hochschullehre* between 2021 and 2025. The project aimed to develop a digital teaching and learning platform for music, consisting of a public section based on the wiki principle and a private section functioning as a learning management system. Since 2022, the platform has been accessible via *openmusic.academy*, offering a low-threshold environment for the creation, editing, and publication of *Open Educational Resources* (OER) in music education. This article examines the technical, legal, and cultural challenges associated with OER production in the field of music, illustrates four exemplary integrative teaching formats, and reflects on the sustainability and future prospects of the OMA initiative.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: copyright; digital education; digitale Bildung; Nachhaltigkeit; OER; OMA; Open Education; Open Educational Resources; Open Music Academy; sustainability; Urheberrecht

*Commons are not things. They are social systems. (David Bollier)*

### EINLEITUNG

Die *Open Music Academy* (OMA) war ein Projekt der Hochschule für Musik und Theater München (HMTM), das durch die *Stiftung Innovation in der Hochschullehre* (StIL) zwischen 2021 und 2025 gefördert worden ist. Herzstück der OMA ist eine Lehr- und Lernplattform, die unter der Domain *openmusic.academy* seit Februar 2022 erreichbar und speziell auf die Entwicklung und Veröffentlichung von *Open Educational Resources* (OER) zur Musik ausgerichtet worden ist. Die Plattform hat einen öffentlichen Bereich, in dem existierende Materialien ohne Anmeldung genutzt werden können. Nach einer Anmeldung sind diese bearbeitbar, oder es können neue Materialien vorbereitet und veröffentlicht werden (Wiki-Prinzip). Vorbereitung und Veröffentlichung erfolgen über den privaten Bereich der OMA. Hier wird angemeldeten Personen über erstellbare »Räume« auch ein Lehren und Lernen im geschützten Umfeld ermöglicht (Lernmanagement-System/LMS). Besonderheiten der Plattform sind die speziell für das Musikhören entwi-

ckelten Features<sup>1</sup> sowie die aus urheberrechtlichen Gründen für legales Streaming und Deep Linking<sup>2</sup> optimierten Plugins.<sup>3</sup> Obwohl auf der Plattform langfristig für alle Bereiche des Musiklernens Materialien zur Verfügung gestellt werden sollen (das heißt, sowohl für das informelle Lernen als auch für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen, Musikschulen und Musikhochschulen), sind derzeit aufgrund der Genese des Projekts<sup>4</sup> die Materialien für den Bereich der Musikhochschulen dominierend. Der vorliegende Beitrag beginnt mit einigen allgemeinen Überlegungen zum Kontext von »Commons«,<sup>5</sup> reflektiert anschließend spezifische Probleme für das Fach Musik, veranschaulicht Einsatzmöglichkeiten der OMA für die Lehre an Musikhochschulen und schließt mit Gedanken zur Nachhaltigkeit des Projekts.

## KONTEXT

Die aktuell rasanten Entwicklungen im Bereich Commons sind wesentlich durch »Openness«<sup>6</sup> (Offenheit) geprägt. Open-Source-Communities treiben Innovationen voran, auf denen kommerzielle Marken aufgebaut werden können. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Entwicklung moderner Webbrowser: Die internationale Freie-Software-Community KDE veröffentlichte 1998 unter freier Lizenz die Rendering-Engine<sup>7</sup> KHTML. Apple hat KHTML »geforkt«,<sup>8</sup> um daraus WebKit zu entwickeln, die Grundlage des Safari-Browsers. Google wiederum hat WebKit geforkt und daraus Blink entwickelt, die Rendering-Engine des Chromium-Projekts, auf dem der Chrome-Browser basiert. Nachdem die Entwicklung des Internet Explorers eingestellt worden war, hat Microsoft Blink in den neuen Edge-

- 1 Speziell für den Musikunterricht wurden folgende Plugins entwickelt: ABC-Plugin (Notation), Gehörbildungs-Plugin, Interaktive-Medien-Plugin, Klavier-Plugin, Medien-Slideshow-Plugin, Medien-Analyse-Plugin, Mehrspur-Mixer-Plugin, MusicXML-Plugin, WaveForm-Plugin, ein Satzmodell-Plugin, ein Orchester-Assistent sowie eine Tonhöhen-Analyse (»PC Set Calculator«).
- 2 Als Deep Linking werden Hyperlinks bezeichnet, die nicht auf eine Startseite, sondern eine Unterseite, Datei oder ein bestimmtes Element innerhalb einer Website verweisen. Deep Linking ist zulässig, solange keine technischen Schutzmaßnahmen umgangen werden und die referenzierten Inhalte frei zugänglich sind.
- 3 Neben den speziell für den Musikunterricht entwickelten Plugins haben auch die Plugins Audio- und Video-Player, Bild, Bild mit Text und andere über eine Schnittstelle direkten Zugriff auf Wikimedia Commons. Alle Text- (Markdown) und Gamification-Plugins verfügen zudem über die Möglichkeit, Audio- und Video-Dateien abzuspielen.
- 4 Vgl. Kaiser et al. 2022.
- 5 Der Ausdruck »Commons« wird hier im Sinne von Felix Stalder verwendet, der darunter grundsätzlich Gleichberechtigte versteht, die sich freiwillig zusammenschließen, um gemeinsame Ziele zu verfolgen. »Im Zentrum der Anstrengungen steht in den Commons der langfristige Nutzwert von Gütern.« (Stalder 2016, 245f.)
- 6 In der Open Definition 2.1 der *Open Knowledge Foundation* wird Openness wie folgt definiert: »The Open Definition makes precise the meaning of »open« with respect to knowledge, promoting a robust commons in which anyone may participate, and interoperability is maximized. Summary: Knowledge is open if anyone is free to access, use, modify, and share it – subject, at most, to measures that preserve provenance and openness.« (Open Knowledge Foundation 2015)
- 7 Eine Render-Engine in einem Browser ist eine Softwarekomponente, die Markup-Sprachen wie HTML und CSS verarbeitet, um daraus die visuelle Darstellung einer Website auf dem Bildschirm zu erzeugen.
- 8 Der Begriff »Fork« (Gabelung) bezeichnet in der Softwareentwicklung das Abspalten eines bestehenden Projekts, um es als Kopie unabhängig vom Original weiterzuentwickeln.

Browser integriert. Weitere Browser, die auf Blink basieren, sind Opera (ab Version 15), Brave sowie die Windows-Version des DuckDuckGo-Browsers. Die Vielfalt an Marken kann darüber hinwegtäuschen, dass die technische Grundlage für die konkurrierenden Produkte auf einer Commons-Entwicklung beruht.

Vergleicht man die Dynamik der durch technische Entwicklungen verursachten gesellschaftlichen Change-Prozesse der letzten 30 Jahre – wie zum Beispiel die Verbreitung von Heimcomputern in den 1990er Jahren, Google und Wikipedia ab ca. 2000, die Verbreitung von Smartphones seit ungefähr 2010 und das öffentlich wirksame Ausspielen von deep-learning-basierten KI-Fortschritten in den 2020er Jahren – mit Entwicklungen in der Musikausbildung, drängt sich für den zuletzt genannten Bereich der Begriff Statik auf, da sich in dieser Zeit weder die Strukturen der Studiengänge noch die Lehr- und Lernformen an den Musikhochschulen wesentlich verändert haben. In Deutschland wurde das Thema Offenheit im Bildungssektor vor Corona auch sehr reserviert aufgenommen: »Germany has raised a number of fundamental objections to the idea of OER [...]«. <sup>9</sup> Erst massive Probleme, die in der Pandemie sichtbar wurden, haben ein Umdenken bewirken können, das sich in zahlreichen Förderrichtlinien der *Stiftung Innovation in der Hochschullehre*, des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) sowie in den Förderprogrammen einzelner Bundesländer spiegelt (z. B. in der Hamburger Open Online University/HOOU, ORCA.NRW, Twillo/Niedersachsen, HessenHub u. a.). Da in diesen Förderprogrammen auch Projekte der Musikhochschulen Platz gefunden haben, treffen hier statische Praktiken und digitale Innovationen unvermittelt aufeinander. Und es ist noch nicht ausgemacht, ob die dadurch entstehenden Konflikte zum Scheitern der innovativen Projekte oder der Hochschulen führen werden.

## Musikunterricht und Urheberrecht

Ein strukturelles Problem des Musikunterrichts, das von kaum zu überschätzender Bedeutung ist, liegt im Urheberrecht, das dem Ausgleich divergierender Menschenrechte dient. In Artikel 26 zum Recht auf Bildung heißt es: »1. Jeder Mensch hat das Recht auf Bildung. Die Bildung ist unentgeltlich, zum mindesten der Grundschulunterricht und die grundlegende Bildung [...]«, während es in Artikel 17 Eigentum heißt: »1. Jeder Mensch hat das Recht, sowohl allein als auch in Gemeinschaft mit anderen Eigentum innezuhaben. 2. Niemand darf willkürlich des Eigentums beraubt werden.« Zwischen den konkurrierenden Interessen vermittelt der Artikel 29, der die individuellen Rechte einschränkt, um »die Anerkennung und Achtung der Rechte und Freiheiten anderer zu sichern«. <sup>10</sup>

Musikhochschulen sind Lehr- und Lernorte, an denen das Recht auf Bildung unmittelbar auf geistiges Eigentum trifft. Das Instrument des Interessenausgleichs ist das Urheberrechtsgesetz (UrhG). Auf institutioneller Ebene können dabei über Rahmen- oder Pauschalverträge Kompromisse gefunden werden, nur lässt sich dieses Modell nicht auf den Bereich gemeinnütziger Bildung bzw. OER übertragen, da kostenfreie Nutzung und Zahlungen an Verwertungsgesellschaften inkompatibel sind. Aus diesem Grund konkurriert die OER-Produktion der Förderprogramme im Bereich der Musik mit kommerziellen Musikverwertungen, wodurch der unter nordamerikanischen Großkonzernen (Alphabet, Meta & Co.) leidende Musikmarkt zusätzlichen Druck durch den Bildungssektor erhält.

9 Hylén et al. 2012, 8.

10 Amnesty International o.J.

Konzepte im Sinne des amerikanischen ›Fair Use‹<sup>11</sup> hätten diesen Druck verhindern können, wurden jedoch in den vergangenen Novellen des UrhG nicht in Betracht gezogen.<sup>12</sup> Um Missverständnisse zu vermeiden, sei hier explizit darauf verwiesen, dass OER die Notwendigkeit eines Urheberrechts nicht in Frage stellen.<sup>13</sup> Im Gegenteil stehen Creative-Commons-Lizenzen (›some rights reserved‹) fest auf dem Boden des Schutzes geistigen Eigentums. In Frage zu stellen sind jedoch aktuelle Ausprägungen des Urheberrechts wie z. B. finanzielle Forderungen gegenüber Bildungseinrichtungen sowie die kontinuierliche Verlängerung der Schutzdauern, die das Grundrecht der Freiheit der Lehre nur unter der Bedingung von Lizenzzahlungen respektieren. In Deutschland existierte für Werke zum Beginn des letzten Jahrhunderts eine Schutzdauer von 30 Jahren (LUG 1901), die auf 50 Jahre (RGBl. II 1934) und auf 70 Jahre (UrhG 1965/1966) verlängert worden ist. Auf gleiche Weise wurde auch die Dauer für verwandte Schutzrechte (z. B. für Tonträger) von zunächst 25 Jahren (1965/1966) auf 50 Jahre (1995) und – anlässlich des Auslaufens des Leistungsschutzes auf die Tonträger von *The Beatles* – auf 70 Jahre (2013) ausgedehnt. Motor dieser Entwicklung sind allein wirtschaftliche Überlegungen in der Europäischen Union, da die Wahrung erworbener Rechte zu den allgemeinen Rechtsgrundsätzen gehört, »die von der Gemeinschaftsrechtsordnung geschützt werden [...]. Damit [...] der Binnenmarkt in der Praxis funktionieren kann, ist die Harmonisierung auf eine lange Schutzdauer auszurichten.«<sup>14</sup>

## Selbstverständnis

Ein anderes Problem wird im Selbstverständnis sogenannter Kreativschaffender greifbar, zum Beispiel in der Auffassung, dass künstlerische Erzeugnisse prinzipiell nicht verschenkt werden dürfen. Diese bei Musikerinnen und Musikern häufig anzutreffende gedankliche Prägung kann viele Ursachen haben, vom Schutzbedürfnis für zukünftig freiberuflich Arbeitende bis zum mangelnden Bewusstsein für Dienstpflichten. Die Überlage-

11 Im US-amerikanischen Urheberrechtsgesetz ist die Doktrin des ›Fair Use‹ ein primärer Mechanismus zum Ausgleich zwischen Urheberrechten und der Förderung öffentlichen Zugangs zu Informationen. Dazu zählen »quotation of excerpts in a review or criticism for purposes of illustration or comment; quotation of short passages in a scholarly or technical work, for illustration or clarification of the author's observations; use in a parody of some of the content of the work parodied; summary of an address or article, with brief quotations, in a news report; reproduction by a library of a portion of a work to replace part of a damaged copy; reproduction by a teacher or student of a small part of a work to illustrate a lesson; reproduction of a work in legislative or judicial proceedings or reports; incidental and fortuitous reproduction, in a newsreel or broadcast, of a work located in the scene of an event being reported.« Zit. nach Cornell Law School o.J.

12 Ein Versuch in der neueren deutschen Gesetzgebung ist die Pastiche-Schranke (§51a Karikatur, Parodie und Pastiche), die »dem Schutz der Meinungs- und Kunstfreiheit sowie der sozialen Kommunikation« dient. »Sie gleicht die Interessen von Urheber:innen und Nutzer:innen aus und soll zudem – da die Erstellenden von Pastiche häufig selbst Kreativschaffende sein werden – die Belange verschiedener Kreativer in Einklang bringen.« (Kreutzer 2022, 4)

13 Urheberinnen und Urheber von OER verzichten lediglich auf einige Rechte unwiderruflich (›some rights reserved‹), anstatt sich alle Rechte vorzubehalten (›all rights reserved‹). Im Bildungsbereich haben sich für OER die Creative-Commons-Lizenzen (CC-Lizenzen) durchgesetzt, wobei die Namensnennung von Urhebern und Urheberinnen sowie ein Hinweis auf den Lizenztext verpflichtende Angaben aller CC-Lizenzen sind (mit Ausnahmen der CC0-Lizenz). Im Falle der Nichteinhaltung der Lizenzbedingungen sind öffentliche Verwendung und Verbreitung von OER illegal und justiziabel.

14 Rat der Europäischen Gemeinschaften 1993, 9.

rungen von künstlerischer Berufung, Unterrichtstätigkeiten, privatwirtschaftlichen Verwertungsinteressen und sozialem Engagement jedenfalls erschweren eine Trennung, die in anderen gesellschaftlichen Bereichen als selbstverständlich gilt, was ein Beispiel veranschaulichen mag: Würde man in einer allgemeinbildenden Schule gebeten, einen Kuchen zum Klassenfest beizusteuern, wäre die Frage unangebracht, was man dafür bekäme. Dies würde auch dann gelten, wenn man eine Bäckerei besäße und den gleichen Kuchen täglich verkaufen könnte. Unabhängig von der Professionalität des Produkts wird hier in die Erziehung des eigenen Kindes investiert, wozu auch die Ausgestaltung eines Klassenfestes gehört. Doch was im Hinblick auf Kuchenspenden von professionellen Bäckereifachkräften plausibel erscheint, ist es nicht mehr, wenn man die Variablen ändert und für Eltern Kreativschaffende, für den Kuchen ein künstlerisches Produkt und für das Klassenfest musikalische Bildungsmaterialien einsetzt. Denn zum einen können kreative Erzeugnisse wie ein Kinderlied oder ein Arrangement in der Regel nicht ohne Lizenzzahlungen in Bildungsprojekte integriert werden,<sup>15</sup> zum anderen ist auf die Nachfrage zur Mitarbeit an Musik-OER eine Gegenfrage nach der Honorierung üblich. Das wäre verständlich, wenn sie von Personen gestellt werden würde, die an der Armutsgrenze leben, die Daten legen jedoch einen anderen Schluss nahe: Angesichts der Diskrepanz zwischen den 2023 ca. 84.000 bei der GEMA gemeldeten Urheberinnen und Urhebern und den lediglich rund 6.000 komponierenden, dichtenden oder arrangierenden Personen, die im gleichen Jahr über die Künstlersozialkasse (KSK) als hauptberuflich selbstständig versichert waren, ist davon auszugehen, dass rund 93 % nicht in einer hauptberuflich freiberuflichen künstlerischen Existenz stehen, die durch die KSK adressiert wird.<sup>16</sup> Ein signifikanter Teil dieser Gruppe dürfte aufgrund der Qualifikationsprofile in abhängigen Beschäftigungsverhältnissen stehen, insbesondere im öffentlichen Bildungssektor (Schulen, Musikhochschulen). Zwar lässt die Differenz zwischen GEMA-Mitgliedern und KSK-Versicherten theoretisch Raum für Mischfinanzierungen oder bewusste private Absiche-

- 15 Seit 2002 existiert die sogenannte ›Linux-Klausel‹ bzw. das Recht auf Erteilung einer Jedermann-Lizenz (Art.32 Abs.3 Satz 3 UrhG). 2016 wurde im Zuge der Umsetzung der VG-Richtlinie 2014/26/EU der Rechtsrahmen zur Regulierung der Tätigkeit von Verwertungsgesellschaften harmonisiert. In diesem Zusammenhang wurde das ›Urheberrechtswahrnehmungsgesetz‹ (UrhWahrnG) durch das ›Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten durch Verwertungsgesellschaften‹ (VGG) abgelöst, das in §11 regelt: »Die Verwertungsgesellschaft legt Bedingungen fest, zu denen der Berechtigte jedermann das Recht einräumen kann, seine Werke oder sonstigen Schutzgegenstände für nicht kommerzielle Zwecke zu nutzen, auch wenn er die entsprechenden Rechte daran der Verwertungsgesellschaft zur Wahrnehmung eingeräumt oder übertragen hat.« (24. Mai 2016, Bundesgesetzblatt Teil I, 1190) Für Deutschland werden die Bedingungen in der ›GEMA-Nicht-Kommerzielle-Lizenz‹ (GEMA-NK-Lizenz) geregelt, die vier Schritte erfordert: »1. GEMA Mitglied stellt Antrag über den Online-Service ›Vergütungsfreie Lizenz‹, 2. Antrag wird von GEMA bewilligt, sofern die hierfür erforderlichen Voraussetzungen erfüllt sind, 3. GEMA Mitglied erteilt vergütungsfreie Lizenz an Nutzer und 4. Nutzer kann Nutzungsmeldungsformular bei der Lizenzierungsabteilung einreichen.« (GEMA o.J.)
- 16 Die GEMA gibt für das Jahr 2023 an, dass sie 84.161 Mitglieder in den Kategorien ›Komposition‹ und ›Textdichtung‹ vertritt (GEMA 2024, 8). Demgegenüber stehen laut Statistik der Künstlersozialkasse (KSK) nur ca. 6.000 Personen, die in diesen Kategorien (sowie der Kategorie ›Bearbeiten/Arrangieren‹) als hauptberuflich selbstständig gemeldet sind (vgl. Künstlersozialkasse 2023). Da die Versicherungspflicht nach §1 des ›Künstlersozialversicherungsgesetzes‹ (KSVG) für jeden greift, der die Tätigkeit nicht nur vorübergehend und mit einer Gewinnerzielungsabsicht über der Geringfügigkeitsgrenze ausübt, weist die Differenz von rund 78.000 Personen auf eine Absicherung über andere Erwerbsformen hin. Da Beamte sowie festangestellte Lehrkräfte gemäß §5 Abs.1 KSVG versicherungsfrei sind, spricht dies dafür, dass abhängige Beschäftigungsverhältnisse insbesondere im schulischen und akademischen Bildungsbereich eine relevante Rolle spielen.

rungen jenseits der KSK. Für die hier geführte Argumentation ist dies jedoch nachrangig: Entscheidend bleibt, dass die überwiegende Mehrheit (über 92 %) nicht der sozialversicherungsrechtlich definierten Gruppe der ausschließlich freiberuflich tätigen und über die KSK abgesicherten Künstlerinnen und Künstler angehört, die üblicherweise als Rechtfertigung für die strikte Lizenzierungspflicht bei Bildungsprojekten angeführt wird. Werden in der institutionellen Musikausbildung dann Unterrichtsdeputat und Dienstverpflichtung verwechselt, kann insbesondere bei Professorinnen und Professoren die Aufgabe zur Nebensache geraten, das eigene Fach in der Kunst und in der Lehre angemessen zu vertreten.<sup>17</sup> In dieser Hinsicht ist eine Forderung (»öGöG«) in der OER-Strategie des BMBF aufschlussreich:

Für das Bildungssystem folgt die OER-Strategie dem Prinzip »öffentliches Geld – öffentliches Gut«. Damit soll pädagogischen Fachkräften ebenso wie den Lernenden in Bildungseinrichtungen der Zugang zu hochwertigen Materialien und innovativen Konzepten und Methoden ermöglicht werden – aus der Forschung, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk, aus Verlagen oder der pädagogischen Praxis.<sup>18</sup>

Angesichts der Freiheit von Forschung und Lehre sowie einer fehlenden Abgrenzung von Dienstaufgaben und privatwirtschaftlichen Tätigkeiten stellt sich die Frage, ob sich diese Hürde mit dem derzeitigen Personal nehmen lässt oder ob es zielführender ist, die Ausgestaltung neuer Dienstverträge und Berufsvereinbarungen für zukünftiges Lehrpersonal zu überdenken. Doch nicht nur an dieser Stelle sind Hochschulleitungen gefragt, auch die Arbeitsbereitschaft der Lehrenden wird sich nicht ohne Leitungshandeln irritieren lassen. Das könnte zum Beispiel in der Schaffung flexibler und transparenter Deputatsregelungen für die hochwertige Produktion und Veröffentlichung von OER bestehen<sup>19</sup> sowie den Bemühungen, OER zu fördern und sich um die vom BMBF geforderte Nachhaltigkeit durch Implementierung von OER in die Studiengänge zu bemühen. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass es in Deutschland aktuell (Stand 2025) trotz zahlreicher OER-Förderprojekte im Bereich der Musik noch keine einzige Musikhochschule gibt, die durch eine OER-Policy ihren politischen Willen zu freien Lehr- und Lernmaterialien erklärt hat.

17 In Bayern liegt bei Professorinnen und Professoren bereits eine Beeinträchtigung dienstlicher Interessen durch eine oder mehrere Nebentätigkeiten vor, »wenn diese den zeitlichen Umfang der Dienstaufgaben an durchschnittlich einem individuellen Arbeitstag wöchentlich übersteigen.« (Bayerische Staatskanzlei 1992, §9)

18 Bundesministerium für Bildung und Forschung 2022, 9.

19 In Bayern hatten Hochschulleitungen nach der »Lehrverpflichtungsverordnung« (LUFV) die Möglichkeit, »Erstellung und Betreuung von Multimedia-Angeboten [...] in einem dem Zeitaufwand entsprechenden Umfang auf die Lehrverpflichtung« anzurechnen (§3 Abs. 9 Satz 1). Die LUFV ist mit Ablauf des 28. Februar 2023 außer Kraft getreten und gilt an der HMTM nur noch übergangsweise, bis der Senat Leitlinien mit Kriterien verabschiedet, die ein nachvollziehbares Verfahren sowie eine hinreichende Dokumentation der Entscheidungen zum »Bayerischen Hochschulinnovationsgesetz« (BayHIG) sicherstellen sollen. Das BayHIG und die »Ausführungsverordnung zum Bayerischen Hochschulinnovationsgesetz« (AVBayHIG) sind diesbezüglich flexibler als die LUFV und eröffnen verschiedene Möglichkeiten, innovative und digitale Lehrleistungen zu berücksichtigen.

## INTEGRATIONSMÖGLICHKEITEN DER OMA IN DIE HOCHSCHULLEHRE

Im Folgenden werden anhand von vier Lehrveranstaltungen der konkrete Einsatz der OMA sowie die Produktion von OER im Kontext der Lehramtsausbildung skizziert.<sup>20</sup> Die Integration erfolgte zwischen 2021 und 2025 versuchsweise und personengebunden. Ziel war es, OER in den *Interdisziplinären Modulen I und II* curricular zu verankern, was bisher nur im Fach *Multimedia* des *Interdisziplinären Moduls I* erfolgt ist. Eine systematische Evaluation sowie Bewertung der Umsetzung stehen noch aus.

Das *Interdisziplinäre Modul I* findet sich am Beginn des Studiums und umfasst drei Teile, für die jeweils zwei Leistungspunkte erworben werden können:

- a. *Projekt 1* (Seminar, einsemestrig, Einzelarbeit)
- b. *Projekt 2* (Seminar, einsemestrig, Gruppen- oder Einzelarbeit)
- c. *Multimedia* (Übung, zweisemestrig, Einzelarbeit)

Zu a.) Das Seminar *Projekt 1* (Wintersemester) bietet einen praktischen und produktorientierten Zugang zum Thema Filmmusik. Hierzu werden drei Ausschnitte aus Kurzfilmen der *Blender-Foundation* vorgegeben, die unter der Lizenz CC-BY<sup>21</sup> veröffentlicht worden und deshalb in besonderer Weise geeignet sind, das Komponieren einer Filmmusik auf eine praktische und rechtssichere Art zu unterrichten. Aus den drei Vorgaben ist ein Filmausschnitt auszuwählen und für diesen das Notenmaterial für eine Filmmusik zu erstellen. Die Prüfung besteht aus einer Präsentation, in der das Seminarorchester vom Prüfling dirigiert und das eigene Arrangement live zum Film aufgeführt wird. In der Aufgabenstellung wird dabei explizit offengelassen, ob eine präexistente Musik adaptiert (z. B. von Brahms, Mahler, Bruckner, Bartók etc.), eine eigene Komposition versucht oder ein Mix aus beiden Herangehensweisen gewählt wird. Über einen virtuellen Seminarraum auf der OMA haben die Studierenden von der ersten Sitzung an Zugriff auf alle Materialien des Seminars (die Filmausschnitte, Beispiele, Übungen, die Besetzungsliste für das Seminarorchester sowie Anleitungen zur Arbeit mit der Open-Source-Notationssoftware MuseScore). In der wöchentlichen Unterrichtszeit steht die Lehrperson den Studierenden zur Beratung und Hilfe bei der Ausarbeitung in Präsenz zur Verfügung. Ein großer Vorteil dieser Herangehensweise liegt in der hohen Motivation der Studierenden, ihre eigene Filmmusik zu komponieren und selbst zu dirigieren.

Zu b.) Im Seminar *Projekt 2* (Sommersemester) können die Studierenden aus verschiedenen Angeboten wie z. B. Schreiben eines Schlagers, Pop- oder Rocksongs, Arrangieren einer selbst gewählten Vorlage für eine im Seminar realisierbare Besetzung oder eine selbst gewählte Aufgabe zum Thema Filmmusik auswählen und alleine oder in einer kleinen Gruppe (bis zu vier Personen) bearbeiten. Die Arbeit mit Software zum Film-

20 Aktuell (2025) werden an der HMTM die Studiengänge Lehramt an Gymnasien (Unterrichtsfach Musik als Doppelfach), Lehramt an Gymnasien (Unterrichtsfach Musik in der Fächerverbindung), Lehramt an Realschulen (Unterrichtsfach Musik) sowie Lehramt für Grund- und Mittelschulen (Unterrichtsfach Musik) angeboten.

21 Unter der Lizenz CC-BY veröffentlichtes Material darf für beliebige – auch kommerzielle – Zwecke bearbeitet, vervielfältigt und verbreitet werden. Zu den Lizenzbedingungen gehören Namensnennung (Urheber- und Rechteangaben), ein Link zur Lizenz sowie die Angabe, ob Änderungen vorgenommen worden sind. Es dürfen keine Einschränkungen vorgenommen werden, die untersagen, was die Lizenz erlaubt und persönlichkeits- sowie datenschutzrechtliche Aspekte sind zu beachten und ggf. nicht durch die Lizenz gedeckt.

und/oder Audioschnitt ist erwünscht, erfordert allerdings das Vorhandensein entsprechender Kompetenzen in der jeweiligen Gruppe, da der Betreuungsschlüssel in diesem Seminar für ein grundlegendes Erlernen entsprechender Fähigkeiten nicht ausreicht. Auch in diesem Seminar steht die Lehrperson den Studierenden in der wöchentlichen Unterrichtszeit in Präsenz zur Verfügung, und auch hier bildet den Abschluss eine Präsentation, in der die Arrangements durch die Teilnehmenden des Seminars selbst dargeboten werden.

Zu c.) Wie bereits erwähnt wurden OER in den Übungen des Fachs *Multimedia* curricular verankert. Die Aufgabenstellung ist sehr offen formuliert: Werkmappe zu einem OER-Projekt. Der Multimediaunterricht ist ganzjährig konzipiert: Während im ersten Semester Grundkompetenzen am Computer und im Umgang mit Anwendungssoftware vermittelt werden, planen die Studierenden im zweiten Semester ein OER-Projekt nach ihrer Wahl und setzen es mit den im ersten Semester erworbenen Fähigkeiten um. Aus Gründen der Nachhaltigkeit, der Veränderbarkeit in der Nachnutzung, der Möglichkeit zur kollaborativen Zusammenarbeit sowie im Hinblick auf die spätere Berufspraxis (Arbeit mit Schülerinnen und Schülern) wird die Verwendung von Open-Source- und Free-Ware-Programmen favorisiert.<sup>22</sup> Im Falle gut gelungener OER-Projekte wird eine Unterstützung zur Veröffentlichung des Materials auf der OMA angeboten.

Ein Kurs zum Thema *Open Educational Practise* (OEP) kann in der zweiten Studienhälfte über das *Interdisziplinäre Modul II* belegt werden (Wahlpflichtfach).<sup>23</sup> Das Seminar ist auf ein Studienjahr ausgelegt und mit sechs Leistungspunkten versehen worden. Ziel ist es, den Kontext von OEP und OER ideengeschichtlich zu beleuchten, gängige Missverständnisse zu thematisieren, Aspekte der Medienethik und der Medienkompetenz sowie Themen wie Urheberrecht und Creative-Commons-Lizenzen zu besprechen. Darüber hinaus wird die Frage nach der sozial-gesellschaftlichen Relevanz von OEP diskutiert. Im Anschluss daran geht es um die praktische Arbeit an OER, also um das Besprechen und Realisieren einer eigenen, künstlerisch/pädagogischen Projektidee sowie nach Möglichkeit die Veröffentlichung der Projektergebnisse auf der *Open Music Academy*. In den letzten Jahren waren das Engagement sowie die fantasievollen und z.T. aufwendig produzierten und auf der OMA veröffentlichten Projektideen der Studierenden erstaunlich. Die inhaltliche Spannweite der Projekte reichte von Materialien für den elementaren Instrumentalunterricht (z.B. die Begleitung einer kleinen Komposition von Mozart für Kinder auf der Geige nur mit leeren Saiten), über Unterrichtsinhalte unter Verwendung urheberrechtsfreier Kompositionen (z.B. die Duos für Violine von Béla Bartók, Materialien für das Klassenmusizieren, usw.) bis hin zu Video-Werkanalysen und der Auseinandersetzung mit Methoden der Musiktheorie. Die Konzeption und Durchführung des Seminars sind 2025 vom Staatsminister für Wissenschaft und Kunst Markus Blume mit dem *Preis für gute Lehre 2024* ausgezeichnet worden.

22 Für die Notation z. B. MuseScore, für die Audiotbearbeitung Audacity, die Bildbearbeitung Gimp (Pixel) und Inkscape (Vektor), für das Desktop-Publishing Scribus und als Video-Editor Shotcut, DaVinci Resolve oder Kdenlive sowie Cakewalk für die Arbeit mit einer Digital Audio Workstation.

23 Aktuell wird ein vergleichbares Angebot im neuen Masterstudiengang Musikvermittlung unter dem Titel ›Digitale Musiktechnologien in der Vermittlung‹ erprobt.

## NACHHALTIGKEIT

Eine Idee, die zur *Open Music Academy* geführt hat, liegt in der Nachhaltigkeit von Informationen zum Thema Musiklehren und -lernen. Während Printausgaben, private Webseiten und individuelle Unterrichtsmaterialien personengebunden altern, können Commons-Inhalte durch gemeinsame Erstellung, Nutzung, Anpassung und Wiederverwendung generationsübergreifend und nachhaltig wirken. Hinsichtlich der Nutzung und Kooperationen<sup>24</sup> ist die *Open Music Academy* auf einem sehr guten Weg und hat national wie international Anerkennung gefunden. Ein Höhepunkt war ihre Auszeichnung mit dem *Open Education Award for Excellence 2024*, für den sie von *OE Global* unter 120 Nominierungen aus 127 Ländern in der Kategorie ›Open Infrastructure‹ ausgewählt worden ist.<sup>25</sup> Voraussetzung für Nachhaltigkeit ist jedoch die Bildung einer ausreichend großen Community, die nicht nur Inhalte nutzt, sondern deren Mitglieder sich aktiv an Pflege, Weiterentwicklung und Qualitätssicherung der Materialien beteiligen. Entgegen den Zugriffszahlen<sup>26</sup> ist die Zahl der in der Community aktiv Mitarbeitenden noch sehr gering.<sup>27</sup> Ob das Projekt langfristig erfolgreich sein kann, wird daher von zwei Faktoren abhängen:

1. dem Gelingen, Musikerinnen und Musiker von der Commons-Idee zu überzeugen und zur aktiven Mitarbeit an offenen Lehr- und Lernmaterialien zu bewegen und
2. der curricularen Verankerung von OER (Nutzung und Erstellung) an den Musikausbildungsinstituten.

Zeit wird dabei eine entscheidende Rolle spielen. Denn während ältere Kolleg:innen sich erfahrungsgemäß aufgrund langjährig erworbener Denkgewohnheiten mit der Commons-Idee schwertun, haben jüngere Generationen, deren digitales Profil aufs engste mit Social-Media-Communities und flachen Hierarchien verbunden ist, weitaus weniger Hemmungen, sich gleichberechtigt zusammenzuschließen, um gemeinsam Ziele zu verfolgen. In 10 bis 20 Jahren, wenn diese Studierenden die Älteren sein und ein durch Künstliche Intelligenz (AI) geprägtes Werk- und Urheberverständnis haben werden, dürfte der Umgang mit freien Lehr- und Lernmaterialien besser gelingen.

Aus Gründen der Nachhaltigkeit wurde auch die Softwareentwicklung unter der freien MIT-Lizenz<sup>28</sup> (Open-Source) konzipiert und der Quellcode des Frameworks (*educandu*) auf GitHub veröffentlicht.<sup>29</sup> Die konkrete Anforderung an die Software-Entwicklung, das Zusammenstellen von Inhalten durch *Copy & Paste* zu erleichtern, wurde in Form von

24 Offizielle Kooperationspartner der *Open Music Academy* sind der *Bundesverband Musikunterricht* sowie die *Gesellschaft für Musiktheorie*.

25 Weitere Anerkennung erhielt die *Open Music Academy* 2022 durch eine Empfehlung des Bundesverbands Musikunterricht, 2024 wurde sie zudem von *iRights.Lab* auf der Shortlist für den erstmalig vergebenen *Enter Award* in der Kategorie ›Pionierleistung‹ nominiert.

26 Nach dem internen Abschlussbericht von *Univation – Institut für Evaluation* verzeichnete die OMA zwischen August 2024 und Februar 2025 ca. 142.543 Zugriffe monatlich.

27 Bearbeitungen bzw. neu erstellte Inhalte hatten zwischen August 2024 und Februar 2025 einen monatlichen Anteil von weniger als einem Prozent. Zieht man von dieser Zahl die Bearbeitungen des durch Projektmittel bezahlten Teams sowie des Projektleiters ab, liegen Bearbeitung und Neuerstellungen unter 0,25% der monatlichen Zugriffe.

28 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/MIT-Lizenz> (17.12.2025)

29 Helmlberger/Luchian 2021.

Plugins umgesetzt. Versteht man Plugins als Module mit einer spezifischen Funktionalität, lässt sich ein Unterricht digital abbilden, indem bewährte Elemente wie Hörbeispiele, Musikanalysen, Präsentationen, Bilder, Diagramme, Tabellen, Aufgaben zur Einzel-, Gruppen- oder Freiarbeit usw. einfach übernommen und verbesserungswürdige Teile unkompliziert ausgetauscht werden können. Die gemeinsame Entwicklung der Software verläuft zwar noch zögerlich, doch eine erste kollaborative Zusammenarbeit hat bereits stattgefunden.<sup>30</sup>

Nicht zuletzt wird die Nachhaltigkeit der OMA durch den gemeinnützigen Verein *Open Music Academy Education e.V.*<sup>31</sup> gewährleistet, der das Projekt ab Januar 2026 unterhält, satzungsgemäß unterstützt, formale und institutionelle Partizipation ermöglicht und dadurch zur langfristigen Sicherung des Projekts beiträgt.

## Literatur

- Amnesty International (o.J.), »Deine Menschenrechte auf einen Blick«. <https://www.amnesty.de/alle-30-artikel-der-allgemeinen-erklarung-der-menschenrechte> (17.12.2025)
- Bayerische Staatskanzlei (1992), *Bayerische Hochschullehrer Nebentätigkeitsverordnung – BayHSchLNV*. <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayHSchLNV> (17.12.2025)
- Bundesministerium für Bildung und Forschung (2022), *OER-Strategie. Freie Bildungsmaterialien für die Entwicklung digitaler Bildung*. [https://www.bmbf.de/SharedDocs/Publikationen/de/bmbf/3/691288\\_OER-Strategie.pdf?\\_\\_blob=publicationFile&v=6](https://www.bmbf.de/SharedDocs/Publikationen/de/bmbf/3/691288_OER-Strategie.pdf?__blob=publicationFile&v=6) (17.12.2025)
- Cornell Law School (o.J.), »17 U.S. Code § 107 - Limitations on exclusive rights: Fair use«. <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/107> (17.12.2025)
- GEMA (2024), *Geschäftsbericht mit Transparenzbericht 2023*. <https://www.gema.de/documents/d/guest/gema-geschaeftsbericht-2023-pdf> (18.12.2025)
- GEMA (o.J.), »Vergütungsfreie Lizenz«. <https://www.gema.de/de/musiknutzer/tarifuebersicht/verguetungsfreie-lizenz-tontraeger> (17.12.2025)
- Helmberger, Andreas / Adriana Luchian (2021), *educandu*. <https://github.com/educandu/educandu> (17.12.2025)
- Hylén, Jan / Dirk Van Damme / Fred Mulder / Susan D’Antoni (2012), »Open Educational Resources: Analysis of Responses to the OECD Country Questionnaire«. <https://one.oecd.org/document/EDU/WKP%282012%2913/En/pdf> (17.12.2025)

30 Zum einen durch Programmierung von Funktionalitäten (Plugins), die aus einem Projekt und mit Mitteln der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf (Projektleiter: Wendelin Bitzan) in die educandu-Programmierung eingesteuert worden sind, zum anderen durch ehrenamtliche Programmierung (Ulrich Kaiser) der Plugins Satzmodelle, Lückentext und Fußnoten, Orchester-Assistent sowie Tonhöhen-Analyse (»PC Set Calculator«).

31 <https://openmusic.academy/docs/2PAKgPM44CL4VM5DbCvuLK/open-music-academy-education-ev> (17.12.2025)

- Kaiser, Ulrich [Benutzer: Musikisum] et al. (2022), »Open Music Academy«, in: *Wikipedia*. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Open\\_Music\\_Academy&oldid=242139340](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Open_Music_Academy&oldid=242139340) (17.12.2025)
- Kreutzer, Till (2022), »Der Pastiche im Urheberrecht. Gutachten über eine urheberrechtsspezifische Definition des Pastiche-Begriffs nach §51a UrhG«. [https://freiheitsrechte.org/uploads/documents/Demokratie/Urheberrecht/Gutachten\\_Kreutzer\\_Pastiche.pdf](https://freiheitsrechte.org/uploads/documents/Demokratie/Urheberrecht/Gutachten_Kreutzer_Pastiche.pdf) (17.12.2025)
- Künstlersozialkasse (2023), »Statistik. Freiberuflich Tätige in der Sparte Musik nach Tätigkeitsbereich und Durchschnittseinkommen«. <https://miz.org/de/statistiken/version/2023-ksk-musik> (18.12.2025)
- Open Knowledge Foundation (2015), »Open Definition. Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge«. <https://opendefinition.org/od/2.1/en/> (17.12.2025)
- Rat der Europäischen Gemeinschaften (1993), »Richtlinie 93/98/EWG des Rates vom 29. Oktober 1993 zur Harmonisierung der Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte«, *Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften* 36, Nr.L290. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=OJ:L:1993:290:FULL> (17.12.2025)
- Stalder, Felix (2016), *Die Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp.

© 2025 Ulrich Kaiser (kontakt@kaiser-ulrich.de, ORCID iD: 0000-0002-6454-0386)

Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Theatre Munich]



Kaiser, Ulrich (2025), *Die Open Music Academy*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 133–143. <https://doi.org/10.31751/1235>

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

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

eingereicht / submitted: 29/04/2025

angenommen / accepted: 04/05/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 28/01/2026



# Christian Utz, *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125), Hildesheim: Olms 2023

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: performative Analyse; performative analysis; post-tonal music; posttonale Musik

Christian Utz hat 2023 eine umfangreiche Monografie mit dem Titel *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* vorgelegt, die zahlreiche Perspektiven auf Neue Musik und eine Fülle methodischer Ansätze, sich dieser Musik analytisch zu nähern, miteinander verbindet. Der Untertitel des Buches platziert den Begriff der ›performativen Analyse‹ sehr prominent und auch der Klappen- bzw. Rückseitentext verspricht eine Auseinandersetzung mit den »ineinander verschränkte[n] Konzepten der performativen Analyse und des performativen Hörens«.

Die Lektüre beginnt also notwendigerweise mit dem Bedürfnis, zu ergründen, was denn eine ›performative Analyse‹ eigentlich sei und inwieweit sich ein ›performatives Hören‹ von einem nicht-performativen Hören unterscheide. Die Beantwortung dieser Fragen gestaltet sich jedoch schwierig, zumal eine Differenzierung des Begriffs des Performativen ausbleibt. Bezugsgenommen wird weder auf die sprachwissenschaftlichen Wurzeln des Terminus in der Sprechakttheorie John Austins von 1962<sup>1</sup> noch auf das für den hiesigen Kontext bedeutsame Basiswerk *Ästhetik des Performativen* von Erika Fischer-Lichte aus dem Jahr 2004.<sup>2</sup> Stattdessen wird offenbar auf ein allgemeines Verständnis von Performativität gesetzt, das alles umfasst, was mit ›Performance‹ im weitesten Sinne zu tun hat. Entsprechend unscharf bleibt der Begriff.

Dieser Mangel überträgt sich auf die Wortverbindungen der ›performativen Analyse‹ und des ›performativen Hörens‹. Zwar erfahren wir auf Seite 24, dass es sich dabei um eine Methode handele, die »Kompositionsprozess, musikalische Strukturbeziehungen, Aufführung und Klangresultat gleichermaßen zu berücksichtigen trachte«, jedoch genügt der Anspruch, sich bei der Analyse von Musik nicht nur auf die Partitur, sondern auch auf das Hörerlebnis zu beziehen, noch keinem Performativitätsbegriff im engeren Sinne, denn die Analyse einer musikalischen Performance ist noch keine performative Analyse, zumal eine Performance ohnehin viel mehr umfasst als das auf einem Mitschnitt hörbare klangliche Ergebnis einer Aufführung.

Einen Hinweis darauf, inwiefern eine musikalische Analyse tatsächlich ›performativ‹ im engeren Sinne, d.h. ›Tatsachen schaffend‹ sein könnte, gibt lediglich ein Zitat des britischen Musikwissenschaftlers Nicholas Cook, der zu bedenken gibt: »[...] analysis is performative, in the sense that it is designed to modify the perception of music.«<sup>3</sup> Auch die Bestimmung des Begriffs des ›performativen Hörens‹ bleibt verhältnismäßig vage und geht nicht über die allgemeine konstruktivistische Grundannahme hinaus, dass jeder Wahrnehmungs- und Interpretationsakt der Konstruktion individueller Wirklichkeiten dient und dass das Hören somit grundsätzlich ein aktiver und produktiver Vorgang ist. Auf Seite 40 wird festgestellt: »Eine [...] ›performative‹, konstitutive Eigendynamik der Wahrnehmung und Rezeption ist auch in Bezug auf

1 Austin 1962.

2 Fischer-Lichte 2004.

3 Cook 2002, 94.

traditionelles Repertoire in jüngeren Tendenzen musikwissenschaftlicher Forschung stark akzentuiert worden, wobei hier ebenfalls die Klanggestalt und deren performative Hervorbringung im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.«

Im Kontext der Ausführungen über Gérard Griseys *Partiels* (1975) heißt es schließlich: »Das Prinzip des performativen Hörens nimmt die wahrnehmungssensitive morphosyntaktische Analyse, die auch Einspielungen des Werkes berücksichtigt, zum Ausgangspunkt, um Konflikte und Verknüpfungen im Zwischenbereich von komponierter Struktur und klanglichen Phänomenen aufzuspüren« (250f.). Hiermit kommt eine weitere zentrale Begrifflichkeit der Abhandlung ins Spiel, nämlich der bei Christian Utz auch in seinem übrigen Schrifttum sehr prominente Begriff der ›Morphosyntax‹. Dieser Begriff folgt dem Grundgedanken, »dass das Hören und Verknüpfen von ›Klanggestalten‹ für die Wahrnehmung und Erfahrung posttonaler Klangprozesse besonders wesentlich ist, sodass morphologische (gestalthafte) und syntaktische (zeitlich-verknüpfende) Prozesse sich auf unterschiedlichen Ebenen durchdringen« (65). An diesen Erklärungsversuch darf durchaus die Frage gestellt werden, ob nicht auch schon für das Hören von tonaler Musik das Verknüpfen verschiedener sukzessive auftretender Klangsituationen besonders wesentlich sei, bzw. ob das Verknüpfen im Sinne einer Durchdringung der zeitlichen Anordnung von Klangereignissen nicht grundsätzlich die Aufgabe musikalischer Analyse umreißt, anstatt ein neuartiger methodischer Ansatz zu sein. Nichtsdestotrotz gelingt es Utz in den umfangreichen und detaillierten Analysen, die den Hauptteil des Buches ausmachen, durchaus Gewinn aus der morphosyntaktischen Perspektive zu ziehen.

Problematisch bleibt dagegen die Gleichsetzung von ›morphologisch‹ und ›gestalthaft‹, denn nicht alles, was eine Form oder Struktur aufweist und damit morphologisch betrachtet werden kann, ist deshalb auch schon automatisch im engeren Sinne ›gestalthaft‹. Zur Differenzierung hätte hier der von Christian von Ehrenfels in die Diskussion eingebrachte Begriff der ›Gestalthöhe‹ beitragen können, der den Grad der Ausprägung von Gestalthaftigkeit bezeichnet: »Von fundamentaler Bedeutung ist die Tatsache, dass es einen *Grad der Gestaltung* gibt – dass jede Gestalt eine bestimmte *Höhe der Gestaltung*

aufweist. Eine Rose hat eine höhere Gestalt als ein Sandhaufen [...].«<sup>4</sup> Überhaupt beraubt sich das vorliegende Buchprojekt durch den unpräzisen Umgang mit den Begriffen der ›Gestalt‹ und der ›Gestalthaftigkeit‹ einer Analysekategorie, die für posttonale Musik durchaus fruchtbar sein kann: Auf Seite 25 wird von »Gestalten, Gesten, Linien etc.« gesprochen, auf Seite 40 wird der Begriff »Klanggestalt« allgemein für das hörbare Resultat einer Aufführung verwendet, auf Seite 71 findet sich die Formulierung »jede ›Gestalt‹ – jedes Klangereignis –, womit Gestalt und Klangereignis quasi gleichgesetzt werden, während sich auf Seite 80 die Aufzählung »Klangereignisse, -gestalten oder -figuren« findet, was eher darauf schließen lässt, dass es doch einen Unterschied zwischen Klangereignissen und Gestalten gebe, sonst wäre die Aufzählung ja sinnlos, bevor schließlich auf Seite 154 im Kontext der Begriffe ›Gestalt‹, ›Kontur‹, ›Figur‹, und ›Geste‹ beiläufig darauf hingewiesen wird, dass »auf die komplexe[n] Bedeutungs- und Begriffsgeschichten der einzelnen Termini im Folgenden nur cursorisch eingegangen werden kann.« Diese Einlassung überzeugt nicht, weil eine knapp 500 Seiten starke Abhandlung selbstverständlich Platz für eine angemessene Konturierung der Begriffe geboten hätte, zumal die Literatur, auf die man sich diesbezüglich hätte beziehen können, durchaus erwähnt wird.<sup>5</sup>

Hat man sich jedoch damit abgefunden, dass mehrere der für die Untersuchung zentralen Begrifflichkeiten unscharf bleiben, bietet das Buch eine Fülle hochinteressanter Perspektiven auf die Rezeption und Analyse posttonaler Musik. Dem Anspruch, »Kompositionsprozess, musikalische Strukturbeziehungen, Aufführung und Klangresultat gleichermaßen zu berücksichtigen« (24), wird es in vorbildlicher Weise gerecht, indem für sämtliche analytische Betrachtungen nicht nur Partiturausschnitte, sondern mitunter auch tabellarische Strukturanalysen oder Sonogramme und Amplitudendarstellungen sowie über 50 sorgfältig ausgewählte und geschnittene Klangbeispiele bereitgestellt werden, die mit einem QR-Code abrufbar sind und unmittelbar angehört werden können.

Das thematisierte Repertoire umfasst Musik von Arnold Schönberg, Alban Berg, Pierre Bou-

4 Ehrenfels 1978, 44.

5 Ehrenfels 1890; Deutsch 1999; Handschick 2015.

lez, György Ligeti, Morton Feldman, Edgar Varèse, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino, Isabel Mundry, György Kurtág, Bernd Alois Zimmermann und Brian Ferneyhough, setzt Schwerpunkte auf Giacinto Scelsi und Helmut Lachenmann und kommt, um Vergleiche zu tonalen Klangarchitekturen und -texturen zu ermöglichen, auch auf Musik von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert zu sprechen. Von besonderem Interesse für den gewählten Ansatz sind einige Interpretationsvergleiche, insbesondere von Boulez' *Structure 1a*, Ligetis *Continuum* und Lachenmanns *Pression*, bei denen mögliche Begründungen für bestimmte interpretatorische Entscheidungen wie der Wahl der Tempi oder der dynamischen Gestaltungen vor dem Hintergrund der Angaben in den Partituren diskutiert und hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf das jeweilige Hörerlebnis problematisiert werden.

Im Kontext der Suche nach analytischen Kategorien, mit Hilfe derer posttonale Musik beschreib- und interpretierbar wird, kommt es zu Rückgriffen auf Helmut Lachenmanns berühmte Abhandlung »Klangtypen der Neuen Musik«<sup>6</sup> und Albert Bregmans *Auditory Scene Analysis* (1990),<sup>7</sup> in denen Utz die Arbeit mit bestimmten »Grundformen morphosyntaktischer Beziehung im musikalischen Kontext« erkennt (94). Genannt werden a) »Gestaltbildung, Dauer und Sukzessivität«, b) kausale Kontiguität, c) Äquivalenz, d) Kategoriale Kontiguität und e) Similarität als Faktoren, die in posttonalen Klanganordnungen Zusammenhang stiften (95–98).

Aus der Beobachtung, dass »die wachsende Bedeutung morphosyntaktischer Prozesse für die Wahrnehmung posttonaler Musik [...] sich nicht zuletzt dadurch [erklärt], dass der Verzicht auf herkömmliche Mittel tonaler oder modaler Zusammenhangsbildung zu einer stärkeren Relevanz ›elementarer‹, mitunter reflexhafter Wahrnehmungsprozesse führt« (65f.), wird die mehrfach wiederholte Forderung abgeleitet, Musiktheorie solle bei der »Beschreibung musiksyntaktischer Vorgänge« (84) verstärkt auf Erkenntnisse der Musikpsychologie zurückgreifen. Hierbei handelt es sich ebenfalls um einen fragwürdigen Aspekt der Ausführungen, droht doch mit der Empfehlung, »Dahlhaus' Kritik an Adornos Materialbegriff, er weiche, indem er eine ›naturege-

bene‹ Schicht des Materials negiere, den Erkenntnissen der Musikpsychologie aus, [...] weiterzudenken« (89), das Heraufziehen einer normativen Ästhetik. In einem solchen Kontext dürfte es gerade die neue, posttonale Musik, um deren Würdigung es dem Autor ja vornehmlich geht, äußerst schwer haben.

Das dem theoretischen Ansatz grundsätzlich innewohnende Dilemma, dass nämlich »eine rein morphologische Auffassung musikalischer Zusammenhänge tendenziell zu einer räumlich-abbildhaften Beschreibung des Notentextes, eines Sonogramms oder des Klangresultats verleitet und darüber hinaus kaum produktions- oder rezeptionsästhetische Aussagen über Faktoren wie Stringenz/Zerfall, Logik/Anti-Logik, Sinn/Sinnsubversion der Klänge und Klangverbindungen gemacht werden können« (70f.), wird – wie das Zitat belegt – durchaus reflektiert. Begegnet wird dieser Problematik, indem Betrachtungen auf der morphologischen Ebene – also Betrachtungen unmittelbarer Klangsituationen – mit Betrachtungen der syntaktischen Ebenen verbunden werden. Der Gewinn, der sich aus dieser doppelten, morphosyntaktischen Perspektive schlagen lässt, zeigt sich am deutlichsten in der Analyse des Streichquartetts *Gran Torso* von Helmut Lachenmann (413–424), die sich folgerichtig in zwei Teile gliedert: Zunächst wird das Werk als »diskursive Form« aufgefasst, als musikalischer Verlauf also, innerhalb dessen das eine nachvollziehbar aus dem anderen hervorgeht, anschließend wird von der Grundannahme einer »Fragment- oder Momentform« ausgegangen, bei der die einzelnen Klangereignisse in fragmentierter Form, d. h. aus dem Zusammenhang gerissen, auftreten und sich ihr Reiz aus ihrer unmittelbaren Erscheinung speist. Anhand der Plausibilität, die beiden Perspektiven innewohnt, gelingt es Utz überzeugend aufzuzeigen, dass *Gran Torso*, obwohl das Stück eine »musikalische Struktur von äußerster Konsistenz« aufweist, selbst als musikalisches Kunstwerk zu einer »Subversion der Kategorien« (423) beiträgt. Die dem morphosyntaktischen Ansatz innewohnende Multiperspektivität ist in dieser Weise mehr als die Summe der einzelnen Perspektiven, aus denen sie sich zusammensetzt. Allein für diese Erkenntnis hat sich die Lektüre des Buches gelohnt.

Als Musikpädagoge habe ich die Aufgabe, eine musiktheoretische Abhandlung über »performative Analyse« von Musik zu rezensieren,

6 Lachenmann 2015.

7 Bregman 1990.

gerne angenommen, weil mich die Idee einer performativen Analyse im Sinne einer Analyse, die nicht als sprachlich codierter Text, sondern als Performance erscheint, durchaus angesprochen hat. In der Musikpädagogik gibt es bereits zahlreiche Konzepte, die in diese Richtung gehen.<sup>8</sup> Ein besonders schönes Konzept ist mir bereits vor ca. 20 Jahren im Rahmen einer Fortbildungsveranstaltung für Lehrkräfte begegnet, die den Titel »Vom Klang des Körpers« trug und von Elisabeth Theisohn (seit 2023 Inhaberin des Lehrstuhls für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Karlsruhe) konzipiert und durchgeführt wurde. Eine der Übungen bestand darin, das *Prélude* op. 28, Nr. 20 in c-Moll von Frédéric Chopin – einen getragenen Trauermarsch über chromatischem Lamento-Bass, der im Englischen aufgrund seiner homophonen Satzstruktur schlicht als »Chord Prélude« bezeichnet wird – mit intuitiven Dirigierbewegungen zu begleiten. Der erste Durchlauf erfolgte mit geschlossenen Augen, der zweite mit öff-

neten. Dann wurde die Gruppe geteilt. Während die eine Hälfte der Teilnehmenden performte, durfte die jeweils andere zusehen. Es zeigte sich, dass alle dazu in der Lage waren, nicht nur den Melodieverlauf und die Dynamik, sondern auch die harmonischen Spannungszustände, die Phrasenarchitektur und die individuellen interpretatorischen Aspekte wie z. B. die Agogik präzise in Körperbewegungen zu transformieren. Die Tatsache, dass sich die Übung im Anschluss an die Fortbildungsveranstaltung mit Schüler:innen von Klasse 5 bis zur Jahrgangsstufe 13 gleichermaßen gut umsetzen ließ, zeigt, dass sich sämtliche musikalischen Parameter auch fernab jeder Verbalisierung und jeder Verfügbarkeit entsprechender Begrifflichkeiten erfassen und artikulieren lassen. Aus meiner musikpädagogischen Erfahrung wäre dies ein gutes Beispiel einer »performativen Analyse«, die in noch stärkerer Weise als der von Christian Utz vertretene Ansatz für sich in Anspruch nehmen kann, vom Hörerlebnis und nicht vom Notat auszugehen.

## Literatur

- Austin, John L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press.
- Brandstätter, Ursula (2013), *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien: Böhlau.
- Bregman, Albert S. (1990), *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Cook, Nicholas (2002), »Epistemologies of Music Theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 78–105.
- Deutsch, Diana (1999), »Grouping Mechanisms in Music«, in: *The Psychology of Music* [1982], hg. von Diana Deutsch, San Diego: Academic Press, 299–348.
- Ehrenfels, Christian von (1890), »Über Gestaltqualitäten«, *Vierteljahrszeitschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 249–292.
- Ehrenfels, Christian von (1978), »Höhe und Reinheit der Gestalt« [1916], in: *Gestalthaftes Sehen*, hg. von Ferdinand Weinhandl, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 44–46.
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Handschick, Matthias (2015), *Musik als »Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung«. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim: Olms.
- Handschick, Matthias (2014), »Eine fabelwesenhafte Musik. Eine Begegnung mit dem Ensemblestück *Vampyrotheone* von Olga Neuwirth«, *Musik und Bildung* 4, 30–37.
- Lachenmann, Helmut (2015), »Klangtypen der Neuen Musik« [1966/93], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.

Matthias Handschick

8 Vgl. Brandstätter 2013; Handschick 2014.

© 2025 Matthias Handschick

Handschick, Matthias (2025), Christian Utz, *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 125), Hildesheim: Olms 2023, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 145–149. <https://doi.org/10.31751/1236>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 08/09/2025

angenommen / accepted: 08/09/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 19/12/2025



# William Earl Caplin, *Cadence: A Study of Closure in Tonal Music*, New York: Oxford University Press 2024

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cadence; cadential theory; classical music analysis; formal analysis; Kadenz; music analysis; tonal harmony; tonal music; tonale Musik

Though cadences are ubiquitous in tonal music, systematic analytical examination of this fundamental musical element remains relatively limited in scholarly literature. William Earl Caplin's *Cadence: A Study of Closure in Tonal Music* (hereafter *Cadence*) addresses this gap by providing a comprehensive exploration of cadential practice and its theoretical complexities.

Caplin's *Cadence* presents a systematic theoretical framework for analyzing musical closure in tonal music from the common-practice era. The work's central thesis positions cadence not as mere cessation of sound, but as a sophisticated conventional structure that articulates completion through coordinated melodic, harmonic, and formal procedures. Caplin's principal objective involves establishing rigorous theoretical criteria for cadential identification, extending his earlier contributions to classical formal analysis. He provides a detailed examination of fundamental cadence types while addressing their variations and extensions, drawing primarily upon Classical-period works by Haydn, Mozart, and Beethoven. The theoretical framework subsequently encompasses four chronologically distinct stylistic periods, including Baroque, Galant style, early Romantic, and mid-to-late nineteenth-century repertoires. Caplin contends that cadential understanding remains indispensable for formal analysis, as cadential articulation fundamentally governs musical expression, and shapes listener perception of structural resolution (xiv).

This monograph demonstrates Caplin's continued engagement with his earlier work, *Classical Form*,<sup>1</sup> while addressing broader scholarly discourse in the field (xviii).<sup>2</sup> As Caplin notes,

*Classical Form* established numerous exemplary cases from the Classical period that generally provide an adequate foundation for basic formal analysis. His new monograph, *Cadence*, extends this foundation by examining more intricate and sophisticated cadential structures. Caplin recognizes that a comprehensive understanding of cadential function requires detailed consideration of style, including melodic, harmonic, and rhythmic elements, as well as the specific musical language operating within particular historical, geographical, and cultural frameworks. The publication of this monograph thus represents a natural progression from his earlier scholarship, with the two works functioning as complementary contributions to the field.

Caplin's study develops its entire theoretical framework through the single concept of "cadence." Drawing upon interdisciplinary approaches including literary criticism (2–4), Caplin demonstrates how temporal art forms share fundamental structural principles governing expectation, continuation, and resolution, with cadential practices serving as the primary mechanism for achieving formal closure in tonal music.

Building upon these interdisciplinary foundations, Caplin consolidates conceptual frameworks proposed by various scholars to systematically establish and explain once more the theoretical foundation for the book's central focus on cadence, this time in a music-theoretical context. According to Caplin the literature demonstrates a fundamental shift from purely syntactic

notably his contribution to *What Is a Cadence?* – a collection devoted entirely to cadential analysis – and "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions." See Neuwirth/Bergé 2015. Caplin also incorporates extensive references to prior scholarship on cadential theory, which are documented in his acknowledgements.

1 Caplin 1998.

2 In fact, *Cadence* builds upon foundations that extend well beyond *Classical Form*, incorporating insights from Caplin's earlier scholarship,

conceptions of closure towards theoretical frameworks that recognize closure as a multifaceted phenomenon operating simultaneously across harmonic, formal, semantic, and rhetorical domains: Leonard B. Meyer's foundational work established the crucial repetition/terminal-modification paradigm and distinguished between mere cessation and meaningful closure, while subsequent scholars, including Kofi Agawu, Robert Hatten, and Patrick McCreless (5–7), expanded this foundation by demonstrating that effective musical closure emerges from the complex interaction of multiple parameters beyond harmonic resolution alone. Caplin points out, that a persistent theoretical tension pervades the scholarship between temporal conceptions of closure as an “in-time” process of arrival and spatial conceptions of closure as “out-of-time” structural completeness, with Mark Anson-Cartwright's tripartite model attempting to reconcile these perspectives through simultaneous operation across different temporal scales (8).<sup>3</sup> We learn that the collective scholarship fundamentally challenges the traditional equation of closure with cadence, establishing instead that cadential processes represent merely one mechanism within a broader ecosystem of closure strategies that must be understood holistically.

As previously established, Caplin has addressed the significant theoretical challenge of distinguishing between the conceptual ambiguities and definitional overlaps among *closure*, *ending*, and *cadence*, particularly regarding their application within literary discourse and classical music theory. Caplin's structural organization reveals a sophisticated pedagogical strategy that progresses from theoretical foundations to practical applications across different historical periods, demonstrating the evolution and adaptation of cadential practice within tonal music. The division into two primary parts establishes a methodical approach: Part I (11–302) concentrates exclusively on the classical cadence as the theoretical and analytical foundation, systematically building from general concepts through basic types, deviations, and expansions, while Part II (303–581) extends this framework chronologically to examine how cadential practices transformed across different stylistic eras from

the High Baroque through the late nineteenth century. This organizational logic reflects Caplin's theoretical position that the classical cadence represents the normative model upon which all other tonal practices arguably build their developments and variations, placing the Classical period not merely as one historical phase among others, but as a theoretical cornerstone that provides analytical tools and conceptual frameworks for understanding cadential practice across the entire tonal tradition. The progression from morphological description through functional analysis to historical variation demonstrates Caplin's commitment to complete theoretical coverage, ensuring that readers develop both detailed technical knowledge and a broader historical perspective before encountering the complexities of stylistic deviation and evolution. Most significantly, this structural arrangement reflects Caplin's theoretical proposition that cadence functions as the primary mechanism of formal closure throughout tonal music, with the systematic treatment of deviations, expansions, and historical variants serving to reinforce rather than undermine the centrality of cadential practice to tonal musical syntax and formal organization.

The author commences his essential exploration of the cadential domain by examining the three most widely recognized types of cadences. Caplin begins with the perfect authentic cadence (PAC), imperfect authentic cadence (IAC), and half cadence (HC), classifying them within two fundamental categories: authentic and half cadences (56–57). His definition of cadences specifies the two primary musical elements that scholars commonly acknowledge: harmony and melody.

What distinguishes Caplin's harmonic approach, however, is that unlike many general music theory textbooks, he provides a more precise account of how a cadence is approached and prepared. He terms this the concept of *cadential stages*, or simply *stages*. From a harmonic perspective, delineating a PAC proves considerably more complex than initially anticipated. Caplin delineates four distinct stages in the cadential progression (57–60): the “initial tonic function” (stage 1), the “pre-dominant function” (stage 2), the “dominant function” (stage 3), and the “final tonic resolution” (stage 4). He stresses – contrary to widespread

3 Anson-Cartwright 2007.

assumption – that analytical attention to cadence must not be confined to its point of arrival; rather, one must meticulously consider how the music approaches the cadence. Few theoretical studies provide such a constructive account of the preparatory cues that signal the approach of a cadential event, demonstrating that cadences constitute processes rather than mere endpoints.

Caplin's approach to melodic analysis of cadence (62–78) proves particularly noteworthy in that he extends his examination beyond the soprano line, as is customary in many theoretical texts, to incorporate the alto and tenor voices. His treatment of cadential detail demonstrates remarkable comprehensiveness, employing a broad analytical framework that meticulously addresses the nuances of each voice-leading strand. In this regard, Caplin's methodology reflects an exceptional degree of precision and attention to detail seldom observed in cadential discourse. This analytical model is applied consistently to other cadential types, including the IAC (82) and the HC, also termed the "semicadence" (101). In his discussion of the half cadence, for instance, Caplin again explains stages 1 through 3: Initial Tonic, Pre-dominant, and arrival on the Dominant (104). This demonstrates how his stage-based analytical framework adapts to different cadential types while maintaining its fundamental principles.

The scope of Caplin's analytical approach becomes immediately apparent. In examining cadences, he extends beyond traditional harmonic and melodic content to incorporate meter (129, including metrically weaker cadences and hypermetrical placement), texture (139, covering textural types and the relationship between texture and cadence), and *function* – both at the level of *phrase functionality* and *thematic functionality* (116). His treatment of the half cadence (HC) exemplifies this comprehensive approach: "The HC is used to close a wide variety of phrase and thematic units, from a simple four-measure antecedent to a highly complex developmental core, one that can stretch to thirty or more measures" (116). Caplin thus seeks to account for the complete range of cadential types across different formal contexts, with particular attention to the duration of the musical unit. Regarding phrase length, he examines cadential behavior in structures includ-

ing sentential forms, periodic forms, small ternary, and small binary. Concerning thematic function, cadences are analyzed in relation to the main theme, transition, subordinate theme, pre-core of the development, core of the development, and early sections of a coda.

However, when analytical objectives prioritize exhaustive coverage of every thematic context, particularly compelling musical moments risk receiving insufficient attention. For example, in Caplin's discussion of the dual functional levels – phrase and thematic – of the half cadence (HC), he notes, "a transition is characteristically marked by its closing with a half cadence (HC), typically in the newly achieved subordinate key but sometimes in the home key" (119). This topic receives only cursory treatment, addressed in merely a few lines.

Here, one might reasonably expect more sustained discussion of the retransition and its interaction with the HC, particularly given significant analytical precedents in the literature. Roman Ivanovitch's Mozart study provides a pertinent example: his analysis of the retransition in the second movement of the Piano Concerto in C major, K. 503, where Mozart sustains the dominant chord for nearly a full minute – probably the longest such prolongation in his oeuvre – creating intense listener expectation before the main theme's return.<sup>4</sup> This extended dominant prolongation functions analogously to a half cadence, serving as a moment of heightened anticipation. The passage's extraordinary quality lies not merely in its harmonic stasis, but in Mozart's capacity to animate the prolonged dominant through continuous variation in melody, figuration, rhythm, texture, modality, and timbre, thereby producing what might be characterized as the aesthetics of waiting.

This example illuminates a potential limitation within Caplin's otherwise comprehensive framework: systematic analytical coverage of all thematic contexts may compromise depth in certain critical areas. Ivanovitch's exploration of the expressive complexity of the retransition, the dramatic function of the extended dominant, and the aesthetic richness of the quasi-HC moment represents precisely the analytical subtlety that proves difficult to accommodate fully within Caplin's structural taxonomy. This observation

4 Ivanovitch 2011.

raises a broader methodological question: might future scholarship benefit from isolating and examining in greater depth the internal structures and cadential strategies of sonata form? Such an approach could complement Caplin's foundational contributions while addressing the more intricate expressive possibilities that emerge within specific contexts.

This recalls another instance of what might be termed an overambitious analytical project, one in which the aspiration to provide full coverage inadvertently obscures an inherent limitation: that not all phenomena can be explained with equal effectiveness. As previously noted, Caplin allocates considerable space to defining and illustrating each cadence type – its process, structure, and requisite criteria. However, given the considerable breadth of this undertaking, his examination of how specific cadential types operate within particular formal designs or genres frequently lacks analytical depth. While the implications of how individual forms or thematic units tend to favor certain cadential strategies are acknowledged, they are seldom developed with comparable analytical precision.

This limitation became more apparent upon reading Benedict Taylor's recent and perceptive article, "Closed, Closing, and Close to Closure: The Nineteenth-Century 'Closing Theme' Problem as Exemplified in Mendelssohn's Sonata Practice."<sup>5</sup> Taylor's examination of Mendelssohn's distinctive approach to closing themes illuminates precisely the type of nuanced cadential analysis that Caplin's framework, despite its systematic rigour, fails to accommodate adequately. Taylor demonstrates how Mendelssohn's characteristic avoidance of decisive cadential closure and his tendency to reintroduce primary-theme material towards exposition endings create what he terms "apparent C-zones in the absence of an EEC"<sup>6</sup> – a phenomenon that challenges conventional theoretical boundaries. Most significantly, Taylor identifies "a latent terminological ambiguity over whether the word

'closing' indicates 'already closed' or 'in the process of closing'"<sup>7</sup> – a distinction that relates directly to one of Caplin's most valuable theoretical contributions.

Caplin's insistence on analyzing not merely the moment of cadential arrival but the entire trajectory towards closure represents precisely the analytical sophistication required to address Taylor's terminological concern. However, this strength becomes a limitation when applied to such complex formal contexts as sonata form. While Taylor can trace the subtle interplay between rhetorical and harmonic factors in determining cadential function within specific repertoire, Caplin's necessarily broad definitional approach, despite its processual insights, allows insufficient opportunity for such contextually sensitive analysis of how different formal designs employ his carefully delineated cadential processes. The result is paradoxical: having developed theoretical tools capable of distinguishing between closure achieved and closure deferred, Caplin provides inadequate space to demonstrate how these distinctions operate within the most cadentially complex of all Classical and Romantic formal designs, making meaningful dialogue between his processual framework and specialized formal studies surprisingly difficult to establish.

However, having established these three fundamental cadence types – and having shown in detail how the PAC, IAC, and HC operate through his stage-based model of harmonic preparation, melodic design, and formal placement – Caplin then advances a more controversial argument: his rejection of contrapuntal and plagal cadences as genuine cadential phenomena, a position grounded in his categorical distinction between prolongational and cadential harmonic progressions.

Caplin's primary objection to the contrapuntal cadence centers on his strict definition of cadential function. He argues that authentic cadences require root-position dominant and tonic harmonies to achieve the requisite stability and proper bass-line organization necessary for true cadential closure. The contrapuntal cadence, which typically involves inverted dominants ( $V^6$ ,  $V^6_5$ ) or leading-tone harmonies ( $VII^7$ ,  $VII^6_5$ ), fails to meet these morphological criteria.

5 Taylor 2024.

6 Ibid., 264. The two terms employed here – "C-zones" and "EEC" – denote the closing zone and the essential expositional closure, respectively, as established by James Hepokoski and Warren Darcy in *Elements of Sonata Theory*. See Hepokoski and Darcy 2006, xxv–xxvi.

7 Ibid., 263.

Crucially, Caplin contends that contrapuntal cadences inhabit “the world of harmonic prolongation” rather than genuine cadential articulation (143). These progressions “propose a potential tonality, but they do not confirm it,” functioning internally within broader thematic processes rather than providing definitive closure (143). He proposes the alternative term “prolongational closure” to distinguish this phenomenon from true cadential function (143). His empirical evidence demonstrates that in Classical style, complete thematic units are rarely closed with such progressions, being instead “generally confined to ending phrases that are internal to broader thematic processes” (143).

Regarding the plagal cadence, Caplin’s dismissal is even more emphatic, describing the disconnect between theory and practice as “perhaps the most egregious” in music-theoretical discourse (146). He argues that “for all practical purposes there is no such thing as a plagal cadence in music of the eighteenth century and the first decade or so of the nineteenth” (146). The fundamental issue lies in the confusion between cadential and postcadential functionalities. When plagal progressions (I-IV-I) appear in Classical repertoire, they almost invariably function as codettas following authentic cadences rather than as independent cadential closures (147). Harmonically, Caplin argues that the plagal progression is “essentially prolongational,” as evidenced by the tonic scale degree held in common between subdominant and tonic harmonies (147). This renders it unsuitable for genuine thematic closure, positioning it instead as a specific type of prolongational closure employing subdominant rather than dominant subordination to the tonic. Through detailed analysis of exceptional cases, including Beethoven’s “Ghost” Trio Op. 70, No. 1, Caplin demonstrates that apparent plagal cadences typically emerge from deceptive cadences that redirect expected authentic closures into postcadential territories, further supporting his argument that these progressions lack genuine cadential function in Classical style.

In the sections that follow, Caplin applies this methodology to two additional cadential types: the evaded (169) and abandoned (178) cadences. He treats each with comparable analytical precision, providing definitions, functional descriptions, and notated examples that demon-

strate the cadential process – specifically, how each type is approached and realized within its musical context. Particularly noteworthy is Caplin’s anticipation of broader theoretical issues arising from these cadential types, including cadential ambiguities (209) and cadential expansion (223), which he addresses with considerable analytical rigour. At this point in the text, it becomes apparent that individual musical passages may exhibit multiple, overlapping cadential functions. This creates an increasingly sophisticated understanding of structural and expressive complexity, whereby cadences function not as isolated events but as integrated components within a broader framework of formal articulation.

In the second part of the book, Caplin extends beyond the core composers of the Viennese Classical tradition, shifting his focus to a stylistically segmented discussion organized by historical period. He proceeds chronologically, beginning with the Baroque and Galant styles before advancing through the Romantic and late-Romantic eras, outlining the cadential characteristics particular to each style. Caplin’s primary strategy in this section involves identifying patterns of cadential deviation and exploring prolongational closure – topics that transcend stylistic boundaries and constitute shared concerns throughout the various periods. Only after establishing these commonalities does he focus his discussion on cadence types more closely associated with particular stylistic contexts. In the Romantic era, for instance, Caplin devotes greater attention to issues including chromaticism, dissonance (433), and the increased use of root-position harmonies in cadential contexts (435). The result is a broader framework in which the detailed typology developed in Part I resonates with the stylistic analyses of Part II. The discussion of cadences thus achieves structural and conceptual coherence, linking his definitions with their historical manifestations across a wide stylistic spectrum.

What makes the second part of the book particularly impressive is not only its exploration of cadence within various stylistic periods, but also the systematic and well-curated case studies, which can be viewed as an application of the cadential categories and typologies introduced in Part I. For example, in the discussion of the Baroque era, Caplin focuses on the cadence in

fugue, selecting exemplary works from J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier* and offering in-depth analyses of the fugues in D major (367), E♭ major (370), and G♯ minor (372), each serving as a detailed case study. For the Romantic period, Caplin turns to Chopin's *Préludes* Op. 28 and – remarkably – analyses all twenty-four preludes in their entirety (472–494), a move that reflects both analytical ambition and pedagogical value. Finally, the section titled “Cadence in the Mid- to Late Nineteenth Century” presents four additional case studies that further demonstrate the application of cadential principles in increasingly chromatic and complex harmonic contexts. These later case studies read almost like model classroom demonstrations, making Part II particularly well-suited for pedagogical use, especially in advanced theory or analysis courses.

At this point, we have more or less reviewed and evaluated the overall structure of the book, yet one might begin to wonder: given the scale of Caplin's ambition, covering cadential types across virtually the entire history of tonal music, is it too much to hope that he might also offer a concise yet insightful account of cadences prior to the Baroque era? As readers who are perhaps equally ambitious, we may expect at least a brief acknowledgement that, before the emergence of functional harmony in the Baroque period, cadences were primarily conceived through melodic motion, with voices moving towards a point of repose, typically resolving on the modal final, or the first scale degree of the mode. While this lies outside Caplin's stated parameters, recognizing this historical shift would have further contextualized his otherwise comprehensive typology of cadential functions. For instance, one might ask what melodic motion signifies in shaping closure in late fourteenth-century Florentine music, or how the “double leading-tone cadence” found in Machaut's works foreshadows later developments in cadential practice. Similarly, the music of Binchois and his fifteenth-century contemporaries, the so-called “Landini cadence” is likewise defined by the characteristic movement of melodic lines, while even in Palestrina's sixteenth-century polyphony, whose use of the plagal cadence marks a distinctly modal sense of closure, the sense of finality is again closely tied to melodic shaping. Given these historical precedents, one wonders

how Caplin might have further enriched his discussion by drawing clearer connections between these pre-tonal cadential types – based largely on melodic behavior – and the emergence of cadential norms in tonal music. For readers whose ambitions mirror the scope of Caplin's own project, such contextualization could have offered a more continuous and satisfying narrative of how the expressive function of cadences evolved over time, thereby enhancing the historical depth of this already substantial volume.

Caplin's insistence on “quadratic syntax” in *Classical Form* remains contentious. His framework maintains that the four-bar “phrase” forms an inviolable foundation, with presentation phrases never closing cadentially – contradicting traditional theories requiring cadential closure for every phrase.<sup>8</sup> Warren Darcy challenges this premise through Beethoven's Piano Sonata Op. 2, No. 1, where bars 1–4 (ending on V<sup>6</sup>) lack cadential closure while bars 5–8 prolong the tonic.<sup>9</sup> Caplin defends his position by defining “phrase” as a “four-bar group,” a conceptualization that continues to generate scholarly debate.

Given such criticism of his approach to phrase division and cadential function, we must examine whether Caplin's new publication revises his theoretical position. Preliminary exploration suggests he maintains his stance, though more comprehensively than in *Classical Form*. In section 2.2.1, Caplin carefully defines the phrase-cadence relationship, drawing upon Janet Schmalfeldt, Ann K. Blombach, Roger Sessions, Fred Lerdahl, and Ray Jackendoff.

- 8 Caplin 1998, 45. In brief, Caplin acknowledges that traditional theories typically assume every phrase must conclude with a cadence. However, he maintains that the “presentation phrase” within a sentence “in principle, never closes with a cadence.” This assertion has subsequently drawn challenges from several theorists, including Warren Darcy.
- 9 Darcy 2000, 123. Darcy's analysis reveals that bars 1–4, ending on the first inversion of the dominant seventh, do not constitute a half cadence, while bars 5–8 form part of a tonic-prolongational progression. This reading directly contradicts Caplin's requirement for phrase boundaries at four-bar intervals, as a different formal organization altogether.

Figure 1: Multiple analytical interpretations of phrase structure, cadential articulation, and formal function in Haydn's String Quartet in D major, Op. 71, No. 2, iii, mm. 1–10 (after Burstein's analytical framework)

Echoing *Classical Form*, he observes: “Cadence and phrase are so intimately connected that the two terms are frequently defined in reference to each other” (16). However, he identifies two problems with conventional understanding: first, some phrase endings are labeled cadences despite lacking proper harmonic criteria; second, “phrase” sometimes encompasses both short groups (4–8 bars) and extensive thematic regions with multiple subgroups (16–17). These critiques enable Caplin to reassert his framework while challenging traditional phrase analysis.

Caplin's framework positions harmony as the principal determinant of formal function, following Arnold Schoenberg's directive: “Watch the harmony; watch the root progressions; watch the bass line.”<sup>10</sup> However, Floyd K. Grave notes this harmony-centered approach “can limit our analytical purview if it downplays the often prominent role of other elements, including register, dynamics, timbre, surface rhythm, and melodic profile.”<sup>11</sup>

Readers might reasonably expect *Cadence* to adopt a more multifaceted approach to musical structure and closure, given Caplin's previous theoretical contributions. This expectation is partially fulfilled. Melodically, Caplin examines alto, tenor, and bass lines systematically alongside the soprano, seeking cadential markers across all registers – demonstrating analytical precision that transcends surface-level observa-

tion. While register receives less emphasis than harmony or melody, Caplin acknowledges its significance. Although he maintains that cadential closure operates at the four-bar phrase level rather than in motives or single-bar fragments, he recognizes that “similarities and changes of texture, dynamics, articulation, timbre, register” contribute to our perception of smaller groupings (28). Thus, while these elements do not establish cadential function directly, they remain significant to understanding musical structure. This balanced position demonstrates sensitivity to both analytical rigour and the multidimensional nature of musical experience.

Caplin incorporates rhythmic considerations within his examination of interpretative ambiguities, drawing upon L. Poundie Burstein's analysis of a Haydn minuet theme to demonstrate how multiple parameters create competing analytical readings (Figure 1, originating from page 220).<sup>12</sup> The opening bars 1–6 yield different interpretations depending on whether bar 1 functions as introduction, bars 1–2 as thematic introduction, or bar 2 as extended upbeat – each producing distinct formal boundaries. Burstein proposed three cadential readings at bars 5–6: half cadence at bar 5's conclusion, elided PAC at bar 6's downbeat, or evaded cadence at the same point. While Caplin questions hearing a half cadence on bar 5's weak third beat, he acknowledges its historical precedent. He favors the evaded cadence interpretation, concluding that the theme's

10 Caplin 1998, 2.

11 Grave 1998.

12 Burstein 2014, 212.

sophistication lies in sustaining multiple coherent readings simultaneously (220–222).

While Caplin's exhaustive treatment of cadential morphology and function represents a significant contribution to music-theoretical discourse, one notes that the monograph does not extensively engage with broader questions relating to musical closure since the late twentieth century, particularly issues of temporality. This represents a potential avenue for further exploration, especially given the author's detailed examination of cadential practices across multiple style periods, from Baroque to late Romantic, each of which embodies distinct temporal orientations. This opportunity for temporal analysis might be observed in Caplin's treatment of Baroque cadential practices, where the focus centers primarily on morphological patterns rather than the temporal implications of these structures. Karol Berger's seminal work *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*<sup>13</sup> demonstrates how Johann Sebastian Bach's cadential procedures reflect fundamentally different conceptions of musical time – cyclical rather than linear, recursive rather than teleological. Berger's analysis reveals how Bach's cadences often function as points of return rather than closure, creating what he terms "circular time," where musical events exist in eternal recurrence rather than irreversible progression. Caplin's treatment of Bach's *Well-Tempered Clavier* fugues, while technically accomplished, might have benefited from consideration of how these cadential formations participate in non-linear temporal structures that offer alternatives to conventional notions of beginning, middle, and end.

Similarly, Jonathan Kramer's influential theorization of musical temporality offers insights that could complement Caplin's analysis across all the historical periods he examines.<sup>14</sup> Kra-

mer's distinction between linear and non-linear musical time, where linear time involves goal-directed progression while non-linear time creates what he terms "vertical temporality," could illuminate how different cadential practices generate distinct temporal experiences.<sup>15</sup> The deceptive cadences that Caplin catalogs so thoroughly, for instance, function not merely as harmonic substitutions but as temporal disruptions that challenge linear expectation. Kramer's concept of "moment time," where musical sections achieve self-containment without functional dependencies on adjacent material, privileging present-moment awareness over directional progression, could have provided valuable analytical leverage for understanding how certain cadential techniques create temporalities that resist conventional teleological flow.<sup>16</sup> According to Kramer, such moments exist as independent entities that belong to their compositional context through non-linear relationships rather than causal progression, fostering an experience of concentrated present-moment awareness that transcends conventional measured duration. While Kramer primarily applies this concept to twentieth-century composers such as Karlheinz Stockhausen, Igor Stravinsky, and Olivier Messiaen, the underlying temporal principles could illuminate how certain nineteenth-century cadential practices – particularly techniques of evasion and expansion – create moments of temporal suspension that privilege present-moment awareness over directional progression. Such analysis might reveal how specific cadential innovations anticipate the radical temporal disruptions that would later characterize modernist compositional practice.

Moreover, recent scholarship in cultural temporality suggests that cadential practices may reflect broader historical shifts in temporal consciousness. The move from Baroque formulaic closure to Classical teleological drive, and subsequently to Romantic temporal expansion, arguably mirrors larger cultural transitions from cyclical to linear conceptions of historical time.

13 Berger 2007.

14 Kramer 1988.

15 For comprehensive discussion of linear and non-linear musical time, including instances where these temporal modes intersect, see Kramer 1988, 20–65.

16 For extensive analysis of moment form, see Kramer 1988, 50–62 and 201–212.

Caplin's meticulous documentation of these stylistic changes might benefit from engagement with this temporal-cultural framework, particularly in understanding how nineteenth-century composers like Richard Wagner and Franz Liszt employ cadential deferral to create what Carolyn Abbate in her *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*<sup>17</sup> terms "narrative suspension" – moments where forward musical motion seems suspended despite the continuation of sound.

The temporal dimensions of cadential function become particularly pronounced when considering how twentieth- and twenty-first-century compositional approaches have fundamentally challenged traditional notions of closure itself. The minimalist procedures of composers such as Steve Reich and Philip Glass, with their employment of additive processes and circular repetitions, suggest alternative models of closure-as-mere-stopping that question whether conventional cadential structures remain viable analytical categories. Such analysis of how contemporary composers have moved beyond traditional cadential frameworks represents another significant lacuna in Caplin's study, highlighting temporal territories that remain largely uncharted in cadential theory. This oversight is particularly regrettable given Caplin's stated ambition to provide a theory of cadential function. Without engaging temporal dimensions,

the analysis remains confined to structural description, to the detriment of phenomenological understanding. Future research into musical closure would benefit from synthesizing Caplin's morphological insights with the rich theoretical resources of temporality studies, generating a more holistic understanding of how cadences function not merely harmonically but as temporal events that shape our fundamental experience of musical time and meaning.

In conclusion, *Cadence* succeeds admirably as a theoretical textbook, providing educators, students, and researchers with an exceptionally rich collection of analytical examples and methodological frameworks. From the perspective of this review, the volume represents an invaluable contribution to music-theoretical pedagogy and merits a strong recommendation. Caplin's scholarly ambition in tackling such an expansive topic is commendable, though the very breadth of this undertaking inevitably leaves certain theoretical territories unexplored. One anticipates with considerable interest Caplin's future contributions to cadential studies, which may well address the comprehensive analytical framework that this foundational work has begun to establish. Fittingly for a study of endings, *Cadence* closes by opening: it equips us to ask how modern music fashions closure once cadential convention relaxes its hold.

## References

- Abbate, Carolyn. 1996. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Anson-Cartwright, Mark. 2007. "Concepts of Closure in Tonal Music: A Critical Study." *Theory and Practice* 32: 1–17.
- Berger, Karol. 2007. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Burstein, L. Poundie. 2014. "The Half Cadence and Other Such Slippery Events." *Music Theory Spectrum* 36/2: 203–227.
- Caplin, William Earl. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Darcy, Warren. 2000. "Reviewed Work(s): Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven." *Music Theory Spectrum* 22/1: 122–125.
- Grave, Floyd Kersey. 1998. "Book Review: 'Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven,' by William E. Caplin." *Music Theory Online* 4/6.

17 Abbate 1996

- Ivanovitch, Roman. 2011. "Mozart's Art of Retransition." *Music Analysis* 30/1: 1–36.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- Neuwirth, Markus / Pieter Bergé, eds. 2015. *What Is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Belgium: Leuven University Press.
- Taylor, Benedict. 2024. "Closed, Closing, and Close to Closure: The 19th-Century 'Closing Theme' Problem as Exemplified in Mendelssohn's Sonata Practice." *Music Theory Spectrum* 46/2: 263–287.

Tian-Yan Feng

© 2025 Tian-Yan Feng

Feng, Tian-Yan. 2025. "William Earl Caplin, *Cadence: A Study of Closure in Tonal Music*, New York: Oxford University Press 2024." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 151–160.  
<https://doi.org/10.31751/1237>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
 This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 27/08/2025

angenommen / accepted: 27/08/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 12/01/2026