

Besprechungen

Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Hrsg. von Alexander BECKER und Matthias VOGEL. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007. 377 S. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1826.)

Wesentliche Teilmomente des Begriffsverständnisses von Musik sind philosophischer Natur. Dazu zählt auch die Kategorie des Sinns, die zwar seit Luhmann entscheidend an Schärfe und Wert verloren hat, die aber für die Musikwissenschaft noch immer von zentraler Bedeutung ist und nur unzureichend durch andere Begrifflichkeiten wie Logik oder Stimmigkeit ersetzt werden kann. Schon von daher ist das Unterfangen der aus der akademischen Philosophie kommenden Herausgeber Alexander Becker und Matthias Vogel, sich der Frage nach dem musikalischen Sinn zuzuwenden, verdienstvoll. Doch ihr Unternehmen erfordert auch deshalb Anerkennung, da die Frage nach der Spezifik des musikalischen Sinnkonzepts die Verbindung mehrerer hochkomplexer Sachgebiete voraussetzt, was meist an den strikten Fachgrenzen scheitert. Die Herausgeber suchen daher, Philosophie, Neurowissenschaften und Musikwissenschaft gerade an diesem zentralen Punkt miteinander ins Gespräch zu bringen. Im Anschluss an ihre einleitenden Bemerkungen, die deutlich machen, wie metaphorisch und unpräzise das Sprechen über den musikalischen Sinn in Musikwissenschaft und -ästhetik vor dem Hintergrund einer stringenten philosophischen Theoriebildung ist, versammeln sie verschiedene Herangehensweisen an diese Thematik: Ausgehend von jeweils einer exemplarischen Perspektive fokussieren die Aufsätze die Frage nach dem musikalischen Sinn vor dem Hintergrund des Verstehens (Stephen Davies), im Rahmen der Musiktheorie (Nicholas Cook), im Zusammenhang mit ästhetischen Fragestellungen (Albrecht von Massow) und der Musikvermittlung (Max Paddison) sowie innerhalb der Diskurse der Neurowissenschaften (Stefan Koelsch/Tom Fritz). Ohne hier im

Detail auf die unterschiedliche Qualität der einzelnen Artikel einzugehen, lässt sich doch festhalten, dass der Wert der Zusammenstellung dabei weniger in der Ausbeute der jeweiligen Artikel zu sehen ist, da die meisten Autoren hier im Wesentlichen nur ältere Thesen wiederholen und zuspitzen. Vielmehr liegt der Gewinn der Lektüre in der Zusammenführung der sonst (schon häufig allein durch die Sprachräume der angloamerikanischen und deutschen Musikwissenschaft) getrennt geführten Diskurse über das Musikalische der Musik, bei der sich teilweise überraschende Querverbindungen zwischen den sonst meist separat rezipierten Bereichen ergeben, die weitere interdisziplinäre Fragestellungen herausfordern. Ob die Herangehensweise der Herausgeber in ihren beiden abschließenden Beiträgen vom musikwissenschaftlichen Standpunkt zu überzeugen vermag, darf allerdings bezweifelt werden, verbleiben ihre Ansätze doch zumeist in einem musikfremden Rahmen, der sich etwa auf Körperlichkeit, Inter-subjektivität aufgrund gemeinsamer Sozialisation oder Nachahmungsstrategien stützt, die schwierige Arbeit am musikalischen Material allerdings weiträumig ausblendet. Über manche umständliche Formulierung und zahlreiche Fehler in der Übersetzung der Fachterminologie muss bei der Lektüre hinweggesehen werden.

(November 2011)

Markus Bandur

L'analyse musicale, une pratique et son histoire. Hrsg. von Rémy CAMPOS und Nicolas DONIN. Genf: Droz / Conservatoire supérieur de Musique de Genève 2009. 455 S., Abb., Nbsp. (Musique & Recherche).

Man lasse sich vom Titel nicht täuschen: Dieses Buch beansprucht nicht, eine Geschichte der musikalischen Analyse zu liefern. An die Stelle einer kohärenten und generalisierenden Metaerzählung seines Gegenstandes setzt es stattdessen den Versuch seiner Anatomie, d. h., es fragt nach den Vollzügen, Kontexten und Implikationen, die das Konzept „Analyse“ in seiner gegenwärtigen

Ausprägung umfasst. Grundlegend ist dabei die von Nicolas Donin im einleitenden Kapitel („Analyser l’analyse?“) entwickelte Überlegung, dass es sich bei der musikalischen Analyse nicht um ein neutrales, gleichsam transparentes Konzept handelt, sondern um eine musikalische Praxis *sui generis*, die der Komposition und Interpretation an die Seite gestellt werden kann. Wie diese bestimmt, ja konstruiert sie ihren Gegenstand durch die Art und Weise, in der sie mit ihm umgeht, durch die Fragen, die sie an ihn stellt und die Antworten, die sie gelten lässt. Mit einer solchen Perspektive, in der die musikalische Analyse nicht als ein stabiles Objekt, sondern als Ensemble von Handlungen, Texten und Überzeugungen der Analysierenden erscheint, orientiert sich der Band an einigen methodischen Leitlinien der Diskursanalyse, insbesondere in jenen Beiträgen, die umfangreichere Textkorpora untersuchen. So widmen sich Rémy Campos und Nicolas Donin der frühen französischen Leitfaden-Literatur zu den Werken Richard Wagners und zeigen, dass die dort praktizierte Leitmotivanalyse sowohl eine Diskurs stiftende als auch begrenzende Rolle spielt: Als eine Form der Komplexitätsreduktion macht die Leitmotivanalyse ihren Gegenstand allererst kommunizierbar und schränkt zugleich das Spektrum dessen, was über ihn kommuniziert werden kann, radikal ein. Ihrer deskriptiven Funktion für das Werk korrespondiert eine präskriptive Funktion für dessen Rezeption.

Durch den gewählten Ansatz des „analyser l’analyse“ rückt in den Vordergrund, was von den Herausgebern treffend die „gestes de l’analyste“ genannt wird: basale Formen von Handlungswissen, internalisierte Verfahren und nicht näher reflektierte Selbstverständlichkeiten. In diesem ersten Hauptteil des Bandes untersucht u. a. François Delalande diverse Transkriptions- und Visualisierungsstrategien elektroakustischer Musik, während die Überlegungen Kofi Agawus dem mündlichen Anteil gelten, der jeder musikalischen Analyse innewohnt. Ihn sieht Agawu gefährdet durch die „Imperative der Textualität“ (S. 128) – pointiert ausgedrückt: geschrieben

wird, was sich (be-)schreiben lässt – und die damit einhergehende Dominanz schrift- und textaffiner Hermeneutik gegenüber der stets mit schwer zu verschriftlichenden Zeigehandlungen verbundenen Analyse musikalischer Sachverhalte. Schon die elementare Entscheidung über Kommunikationsformen hat also Anteil an medialen und fachspezifischen Politiken, sie generiert Bedeutungen – womit dann freilich Agawus Gegenüberstellung von schriftlicher, interpretierender Hermeneutik und mündlicher, interpretationsabstinenten Analyse unterlaufen wäre. Ohnehin folgt jede Versprachlichung, gleich ob mündlich oder schriftlich, bestimmten vorgeordneten Mustern, die von außen an den Gegenstand herangetragen werden. Dazu zählen auch jene Sprachbilder und plots der musikanalytischen Prosa, die Marion A. Guck bereits 1994 in einem hier in französischer Übersetzung aufgenommenen Aufsatz untersucht hat (Marion A. Guck, „Analytical Fictions“, in: *Music Theory Spectrum* 16 (1994), S. 217–230).

Der zweite Hauptteil gilt der Erkundung unterschiedlicher „terrains analytiques“: Olivier Roueff zeigt im Vergleich dreier Studien zum Jazz aus der Zeit um 1930, wie verschiedene Erkenntnisinteressen aus gegebenem Material je unterschiedliche Untersuchungsgegenstände formen. Xavier Bisaro nähert sich mit quasi ethnografischem Blick dem Satzlehre-Unterricht an der Schola Cantorum Basiliensis und Gianmario Borio untersucht, u. a. anhand annotierter Partiturexemplare von Pierre Boulez und Luciano Berio, die Rezeption der Werke Claude Debussys durch die Komponisten der seriellen Musik. Dabei wird einmal mehr deutlich, wie wenig neutral musikalische Analyse als Praxis ist: Die diskursive Etablierung Debussys als der neben Anton Webern wichtigste Exponent einer Vorgeschichte des Serialismus erfolgte ebenso auf dem Wege der Analyse wie die Kritik an dieser Indienstnahme durch René Leibowitz.

Dass der Band insgesamt stark auf die französische Musik- und Wissenschaftslandschaft ausgerichtet ist, kann ihm kaum vorgehalten werden; auch nicht der Umstand, dass die einzelnen Beiträge der Fragestellung

und dem methodischen Konzept der Herausgeber mit unterschiedlicher Konsequenz folgen – manche bleiben eher einem herkömmlichen fachgeschichtlichen Zugriff verhaftet. Nur büßt er dort, wo beide Einschränkungen zusammenkommen, möglicherweise jenes allgemeine Interesse ein, das er als Ganzes unbedingt verdient.

(September 2011)

Markus Böttgermann

PETER PETERSEN: Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse. Mainz: Schott Music 2010. 304 S., Abb., Nbsp.

Peter Petersens *Musik und Rhythmus* verbannt die Rhythmik nur im Titel aus dem Bereich des Musikalischen, um dann umso konsequenter deren Beitrag zur musikalischen Sinngebung in einem systematischen Grundlagenteil, Fallstudien zur Rhythmik von Johann Sebastian Bach und einem theoriegeschichtlichen Durchgang herauszustellen. Petersens Methode der Erstellung von Rhythmuspartituren kann dabei als umfassendes Rehabilitationsprogramm zugunsten der schwachen Zählzeiten beschrieben werden. Zielen Rhythmustheorien bisher darauf, zur Fixierung der einen richtigen metrischen Deutung zu gelangen, so geht Petersens ‚basisdemokratischer‘ Ansatz umgekehrt vom Mitspracherecht jedes Einzelereignisses und einem Gesamtbild unauflöslicher rhythmischer Vielschichtigkeit aus: „Während mit der Reduktion des Tonsatzes im Sinne von Mittel- und Hintergrund immer weniger Rhythmus kenntlich bleibt, führt die Komponentenanalyse zu immer mehr Rhythmus“ (S. 271).

Eine Konstante der Rhythmustheorien nach 1900 führt Petersen jedoch fort: Während der Rhythmusbegriff selbst als positiver Wertbegriff rezipiert wird, erscheinen Metrum und Akzent als negative Wertbegriffe. So formuliert Petersen, sein Ansatz ersetze die alte Relation Rhythmus/Akzent durch die neue Relation Rhythmus/Rhythmus (S. 7). Die Erstellung einer Rhythmuspartitur könnte aber mit demselben Recht als Abbildung der Relation Akzent/Akzent bezeichnet werden,

da Petersen nicht etwa die Tondauern von den Akzentpunkten emanzipiert, sondern Akzentpunkte in eigene Tondauern überführt: „Der Kern des neuen Ansatzes besteht darin, den Begriff der Dauer aus seiner Bindung an den einzelnen Klang zu lösen und ihn auf Teilphänomene von Klängen bzw. auch Klanggestalten anzuwenden“ (S. 193). Für Petersens Theorie ist also die Trennung zwischen dem Klang und der nicht zu dessen Toneigenschaften zugehörigen Dauer maßgeblich (S. 19). Dem steht jedoch wohl die banale Tatsache entgegen, dass manche Dinge länger dauern als andere. Die Dauer wäre so einmal für die Rhythmusanalyse dasjenige, an dem gemessen wird, und einmal dasjenige, was gemessen wird.

Petersens Auflistung von Rhythmuskomponenten ist zweifellos umfassender als alle bisher vorliegenden Akzenttypologien. Minimale Ungenauigkeiten in der Terminologie sind jedoch nicht zu übersehen: Der Akzentfaktor der Tonlänge wird als Komponente ‚Klang‘ bezeichnet, wobei Artikulationspausen einem Toneinsatz mit hinzugerechnet werden. Somit wird die Komponente Klang von genau den beiden Extrempunkten bestimmt, die nicht notwendig klanglich sind: Dem ‚Attack Point‘ und der einem Ton nachfolgenden Phase der Stille. Der Faktor der Tonlänge ist zudem mit der Komponente ‚Artikulation‘ vermischt: Im Thema der Es-Dur-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier I* (S. 141) wird dasselbe musikalische Ereignis, die Achtelpause nach dem *b'* in Takt 1, zweimal gewichtet (einmal aufgrund der Artikulationspause und einmal als Verlängerung des Klanges).

Für den Faktor der Dynamik unterscheidet Petersen zwischen einzelnen Lautstärkeakzenten und Akzenten durch den Wechsel der Lautstärkeebene (S. 33); diese Unterscheidung wäre aber auch in der Komponente Tonlänge zu beachten: So erscheint in der Es-Dur-Fuge das dem *b'* vorausgehende *c* „geringer gewichtet, obgleich es der Zielpunkt einer Gruppe von acht Sechzehnteln ist. Der Komponente ‚Phrase‘ schließlich ordnet Petersen zwei völlig differente Phänomene zu, nämlich (a) Phrasen, die nach ihrem motivisch-thematischen