

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

Inhalt gedeutet werden, und (b) Phrasen, die vom Komponisten durch Bögen zusammengefasst sind (S. 53).

Das von Petersen hervorgehobene Ergebnis seiner Analysen, die nur relative Abbildung des Metrums durch das beständig variable rhythmische Gewicht, dürfte damit in Einzelfällen schon in seine Analysemethode (mit ihrer relativ hohen Gewichtung von Tonlänge und Diastematik gegenüber Harmonik und Patterning bzw. Periodenbau) eingeschrieben sein. So würde nach der Komponententheorie ein einfacher Walzerrhythmus durch die Akzente der Tonrepetition und den Kammtönen seine stärkste Gewichtung auf der leichten Zwei erhalten.

Rhythmustheorien, die auf diese Weise das Metrum unter den Rhythmus subsumieren, tendieren häufig dazu, umgekehrt in ihr Konzept der Rhythmik Einzelaspekte des Metrischen einzubauen. Diese implizite Operation aber führt Petersen endlich einmal explizit aus: Die Idee des Taktgewichts als Akkumulation von Ablaufschichten in einzelnen Zeitpunkten soll auf die rhythmischen Komponenten übertragen werden (S. 9). Damit steht Petersens Ansatz auffallend konträr zu demjenigen Riemanns (die Crescendogabeln, auf denen Riemanns Analysen mit beruhen, bezeichnet Petersen als in sein System nur sehr begrenzt integrierbar; S. 77) und ist weit weniger an einen von der Präsenz der funktionalen Tonalität vorgegebenen Epochenrahmen gebunden. Die große Stärke der Komponententheorie ist es, Musik von Machaut und Ligeti mit demselben Verfahren sinnvoll analysieren zu können. Zugleich bewährt sich Petersens Differenz von isometrischen und heterometrischen Abläufen bei der Analyse von Musik des 19. Jahrhunderts, da er Fünftakte nicht mehr als Abweichung von der Norm, sondern als Kombination von Abweichung und Norm in einzelnen Ablaufschichten beschreiben kann.

Der dritte Teil des Buches schließlich bezieht erfreulicherweise auch rezente amerikanische Arbeiten mit ein. Dennoch ist dieser Teil als Ganzes und in seinem Informationswert über die behandelten Rhythmustheorien

am wenigsten mit Gewinn zu lesen. Man erhält dreißig gleichartige Rezensionen mit dem identischen und richtigen, aber trivialen Endurteil, dass in der jeweiligen Theorie der Aspekt der Komponentenrhythmen noch fehle. Deren zusätzlichen Erkenntniswert allerdings können gerade die Beispiele, die aus anderen Theorien übernommen worden sind, im Abgleich der Analysen eindringlich und überzeugend belegen.

(September 2010)

Julian Caskel

*JOHANNA JAPS: Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 500 S., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 12.)*

In der Palestrina-Forschung haben die weltlichen und geistlichen Madrigale des Komponisten bislang nur wenig Beachtung gefunden; sie werden von Studien zu den Messen und Motetten in den Schatten gestellt. Die Untersuchung von Johanna Japs – zugleich ihre Frankfurter Dissertation – versucht diese Lücke zu schließen. Das Buch ist in sechs Kapitel unterteilt: Nach einem historischen Überblick über das Madrigal im Rom des 16. Jahrhunderts widmet sich die Autorin Palestrinas Madrigalœuvre im Hinblick auf die Quellen, das soziale Umfeld (insbesondere die Rolle des Mäzenatentums), die literarischen und musikalischen Charakteristika sowie die Rezeption und Bedeutung bis ins 21. Jahrhundert. Die Studie schließt mit einem sehr umfangreichen und informativen Anhang von fast 140 Seiten, der neben einem Werk- und Quellenverzeichnis auch alle Madrigaltexpte – inklusive einer Übersetzung und Angaben zu Textdichtern, Metrik und Quellen – sowie die Bibliografie enthält.

Wie bereits in der Einleitung (S. 15) angekündigt wird, will Japs „erstmal den direkten Zusammenhang zwischen dem Wirkungskreis Palestrinas und den Entstehungsumständen respektive den möglichen Auftraggebern der Werkgruppe“ erkunden. Dazu schildert