

# Methoden

der musikalischen Analyse

---

Eine Einführung  
anhand der Sonate in C-Dur  
KV 545, 1. Satz, Exposition  
von Wolfgang Amadé Mozart

# Einführung

Die hier zusammengestellten Materialien zu Methoden der musikalischen Analyse sollen veranschaulichen helfen, dass es nicht >die< richtige Analyse gibt, sondern dass verschiedene, angemessene Sichtweisen auf Musik nebeneinander existieren können.

Mit der Funktionstheorie beispielsweise lassen sich harmonische Verläufe, mit den Phrasierungsbögen Riemanns Abschnitte veranschaulichen. Auch die Bestimmung von >formal functions< im Sinne William E. Caplins gliedert Musik in Teile, ebenso wie eine Interpretation des strukturellen Oberstimmenverlaufs nach Heinrich Schenker. Und es verhält sich auch anders, wenn man Satzmodelle nach Dahlhaus, Schemata nach Gjerdingen oder andere Modelle zur Analyse heranzieht. Jede Methode bzw. jedes Modell der musikalischen Analyse reduziert Musik auf nur wenige Parameter und gibt ihr dadurch erst eine Gliederung. Das wirft die Fragen auf, warum man überhaupt Musik mit Modellen analysiert und wenn man es tut, welche Modelle man dabei am besten verwenden sollte.

Die erste Frage ist leicht zu beantworten: Wir verwenden Modelle, weil es in unserer menschlichen Natur liegt. Denn wir sind angewiesen auf Modelle, um unsere komplexe Umwelt verstehen und uns darin orientieren zu können. Modelle vereinfachen komplexe Gegenstände auf anschauliche Weise und ermöglichen es uns, sie zu >verstehen< und für unsere Interessen einzusetzen. Die Qualität von Modellen lässt sich dabei immer im Hinblick auf ein Ergebnis beurteilen: Führt mich ein Stadtplan zum Ziel, bietet er mir ein gutes Modell einer Stadt. Ist er kompliziert, unübersichtlich oder zeigt er mir sogar einen Fußweg an, wo ein Wasserkanal verläuft (erlebt in Venedig), ist er schlecht oder sogar gefährlich.

Das führt zur zweiten, weitaus schwieriger zu beantwortenden Frage: Welches Modell sollte man beim Analysieren verwenden? Diese Antwort ist nicht leicht zu geben, weil sie davon abhängt, warum man Musik überhaupt analysiert bzw. auf welche Frage zu einer bestimmten Musik man eine Antwort finden möchte. Glaubt man dann, auf eine Frage eine Antwort gefunden zu haben (z.B. "Die Wirkung einer Schlusskadenz hängt an der Subdominante."), kann man diesen Antwort bzw. diese >Theorie< methodisch überprüfen. Und eine harmonische Chiffrierung mit Funktionssymbolen würde hier schnell ergeben, dass dieser Satz falsch ist (denn es gibt viele Kadenzen mit großer Schlusswirkung, die keine subdominantischen Klänge enthalten).

Niklas Luhmann hat das Zusammenspiel von Theorie und Methode beschrieben. Auf die musikalische Analyse übertragen, besteht >Theorie< aus zusammenhängende Aussagesätze über Musik, Methoden hingegen leisten deren empirische Überprüfung unter Verwendung geeigneter Modelle. Dadurch, dass ein Scheitern einer methodischen Überprüfung eine Modifikation theoretischer Sätze nach sich zieht, eine veränderte Theorie dagegen die Modifikation der ihr zugehörigen Methode bewirken kann, entsteht ein Kreislauf, der die für Forschungsvorhaben notwendige Begrenzung bereitstellt, ohne dogmatische Grenzen zu ziehen. Oder, um es mit einem Paradox Niklas Luhmanns auszudrücken: »Limitationen ohne Limitation also!«

# Steckbrief

**Hugo Riemann** (1849–1919) war Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler und Musikpädagoge und ist heute bekannt als Begründer der dualistischen Funktionstheorie. Insbesondere seine frühen Schriften wie z.B. die *Musikalische Syntaxis* (1877) sind dabei Zeugnis des Wandels von einer positivistischen zu einer autonomen und phänomenologisch geprägten Musiktheorie. Riemann ging davon aus, dass Musikhören »kein fysisches Erleiden«, sondern eine »logische Aktivität« bzw. ein Vorstellen von Tönen sei (S. VIII). Aufgrund der Dogmatik seiner späteren Schriften wird Riemann im fachwissenschaftlichen Diskurs oftmals kritisch gesehen. Die Funktionstheorie Riemanns ist von Max Reger und Hermann Grabner vereinfacht worden und nahm in der von Wilhelm Maler publizierten Form in Deutschland lange eine Vorrangstellung ein.

In den USA beruft sich heute die Neo-Riemannian-Theory auf den Dualismus und die Schriften Hugo Riemanns.

Deutschsprachige Musiktheoretiker um die Jahrhundertwende (1900):

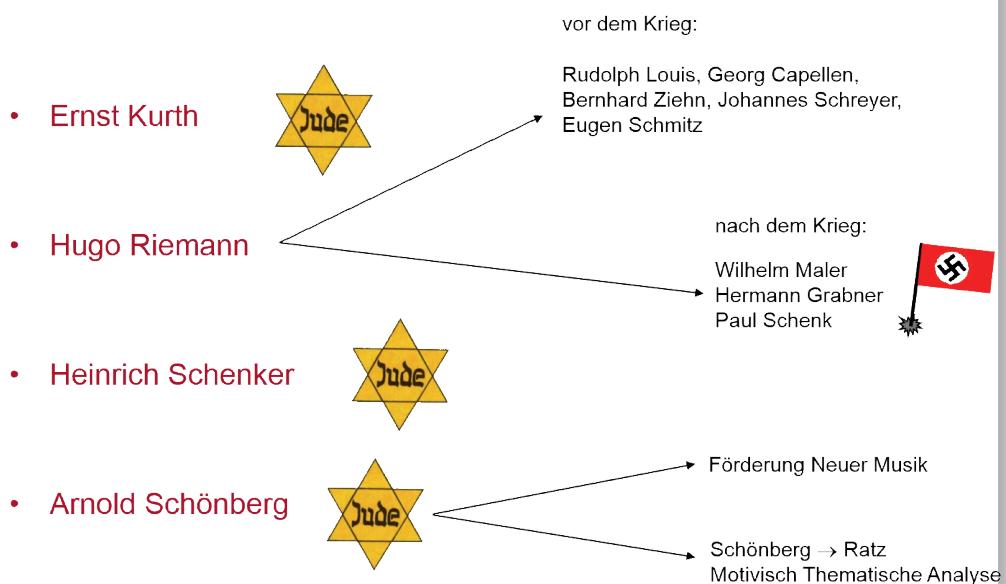


Abbildung aus: »Die >sinfonische Welle< als Methode der musikalischen Analyse«,  
Link: <http://musikanalyse.net/tutorials/sinfonische-welle/>

# Noten

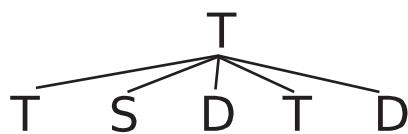
Musical score for piano, two staves:

- Staff 1 (Treble Clef):** Measures 1-12. Dynamics:  $T$ ,  $D_5$ ,  $T$ ,  $S_5$ ,  $T$ ,  $D_3^7$ ,  $T$ . Measure 13: Rest.
- Staff 2 (Bass Clef):** Measures 1-12. Harmonic progression:  $T$ ,  $D_5$ ,  $T$ ,  $S_5$ ,  $T$ ,  $D_3^7$ ,  $T$ . Measures 9-12: Bassoon part. Measure 13: Rest.
- Staff 1 (Treble Clef):** Measures 14-17. Dynamics:  $T$ ,  $D_7$ ,  $T$ ,  $D_7$ .
- Staff 2 (Bass Clef):** Measures 18-21. Harmonic progression:  $T = I$ ,  $IV$ ,  $vii^\circ$ ,  $iii$ ,  $vi$ ,  $ii$ ,  $V$ ,  $I$ .
- Staff 1 (Treble Clef):** Measures 22-25. Dynamics:  $S^6$ ,  $D_4^6$ ,  $5$ .
- Staff 2 (Bass Clef):** Measures 26-29. Harmonic progression:  $T$ ,  $D^7$ ,  $T$ ,  $D^7$ ,  $T$ .

# Funktionen und Stufen

Peter Rummenhöller unterschied zwischen Tonart- und Akkordfunktionen. Damit entspricht er Riemanns Anschauung, dass eine »These, welche Gestalt sie auch habe« sowohl »Hinstellung eines Klanges«, aber auch »Einigungspunkt der Beziehung einer beschränkten Anzahl von Klängen« sein kann. (Riemann 1877, S. 50).

Zur These:



Riemann bezeichnet als These das »Aufstellen eines Klanges als Hauptklang« (1877, S. 50). Dabei hat ein isolierter Klang die Tendenz, als Hauptklang zu wirken: »Zunächst werden wir immer den ersten Klang als Hauptklang fassen und den zweiten nach seiner Dur- und Mollverwandtschaft auf ihn beziehen« (1877, S. 15).

Zum Phrasierungsbogen:



Denn was wir bei Betrachtung der Motive als selbstständiger dynamischen Formen als Scheidegrenze der Motive fanden, muss doch wohl zur Scheidegrenze der Phrasen werden, sobald wir die effektive dynamische Ausstattung vom Motiv auf die Phrase ausdehnen. Die Phrase erscheint sonach als ein grosses Motiv, dessen Untertheilungsmotive auch Taktmotive sein können. (1884, S. 255).

(1912, S. 326)



Zitate und Beispiele aus:  
Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877.  
ders. *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg u.a. 1884.  
ders. *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig 1912.

# Noten

Sheet music for piano, featuring two staves. The top staff uses common time (C) and the bottom staff uses common time (C). The music consists of various musical patterns, including eighth-note chords, sixteenth-note patterns, and grace notes. Measure numbers 1 through 26 are indicated on the left side of the staves.

1

5

9

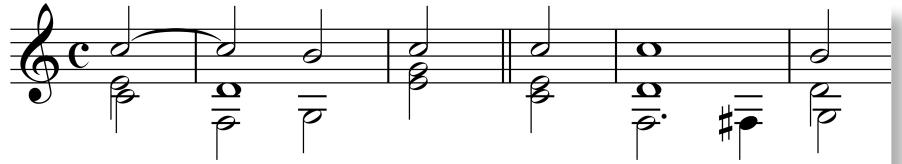
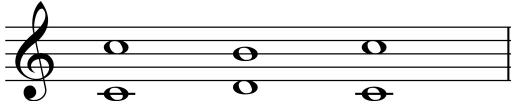
13

14

18

22

26



Von acht absteigenden Noten.

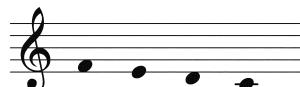


### Tonleiterausschnitt

Halbton-Ganzton-Ganzton: Tetrachord



Systematik:



4	3	2	1
---	---	---	---

g/G = als Grundton

4G                    3g                    2g                    1G

t/T = als Terzton

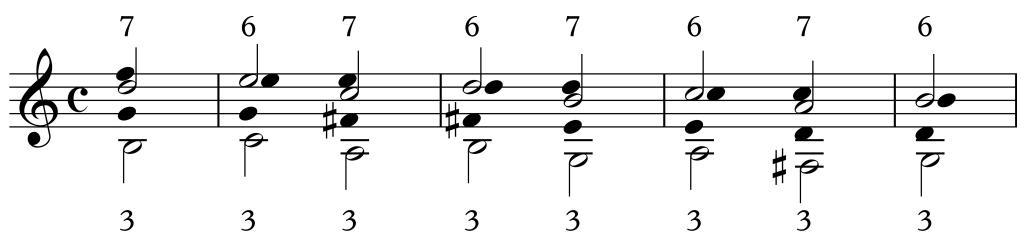
4t                    3T                    2t                    1t

q/Q = als Quintton

4q                    3q                    2Q                    1Q

s/S = als Septimton

4S                    3S                    2s                    1s



# Noten

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

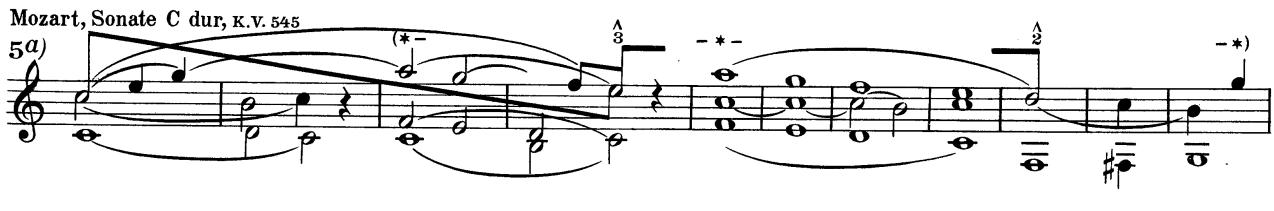
23

24

25

26

# Diagramme



Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*,  
Bd. III: *Der freie Satz*, Wien 1935, 2/1956, Fig. 124, 5a.

Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*,  
Bd. III: *Der freie Satz*, Wien 1935, 2/1956, Fig. 47.

Heinrich Schenker, *Der Tonwille* 4 (1923), S. 19.

# Noten

Here the opening appears structured as a single phrase [...] The opening four measures suggest a normative sentence presentation, aa' (mm. 1-2, 3-4) with the characteristic harmonic oscillation around the tonic [...]

The sentence's continuation Modul begins in mm. 5-8 (b, with its typical sequential treatment of a shorter structural unit). Mm. 1-12 constitute the conclusion of the sentence with the cadential module (essentially ii<sup>6</sup>-V in the tonic key). But mm. 9-12 also take on the transitional features of a typical drive to a medial caesura, including a dominant lock at m. 11 and a triple-hammer-blown gesture I:HC MC at m. 12. The continuation portion of P[primary Theme] overlaps with TR[ansition], and P and TR thus merge (P⇒TR).

Aus: Hepokoski/Darrcy 2006, S. 106.

As defined here, cadential function begins with the onset of the cadential progression, which, in the case of sentence form, usually occurs around the middle of the continuation phrase.

Aus: Caplin 1998, S. 10 und S. 45.

**Subordinate Theme**  
presentation

b. i.

introduction

Musical score for the Subordinate Theme presentation. The key signature is G major (one sharp). The time signature changes from 2/4 to 6/4. The score consists of two staves. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff shows a continuous eighth-note pattern. Measure numbers v, 2, 1, 6, v 2 ... are indicated below the staves. The dynamic 'tr' (trill) is marked above the second staff.

continuation

model

Musical score for the Subordinate Theme continuation model. The key signature remains G major. The time signature changes from 2/4 to 6/4. The score consists of two staves. The first staff continues the eighth-note pattern. The second staff shows a new melodic line with sixteenth-note figures. Measure numbers I, 6 seq., and IV are indicated below the staves. The dynamic 'tr' is marked above the second staff.

sequence

Musical score for the Subordinate Theme sequence. The key signature changes to A major (two sharps). The time signature changes from 6/4 to 2/4. The score consists of two staves. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff shows a continuous eighth-note pattern. Measure numbers VII 6, III ..., V 6 ), and I are indicated below the staves.

cadential

Musical score for the Subordinate Theme cadential section. The key signature changes to E major (no sharps or flats). The time signature changes from 6/4 to 2/4. The score consists of two staves. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff shows a continuous eighth-note pattern. Measure numbers II 6 and V (4) are indicated below the staves. The dynamic 'E.C.P' is marked above the first staff.

closing section

codetta

x

Musical score for the Subordinate Theme closing section codetta. The key signature changes to C major (no sharps or flats). The time signature changes from 2/4 to 6/4. The score consists of two staves. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff shows a continuous eighth-note pattern. Measure numbers 7), I, V, L..., and 8vb are indicated below the staves. The dynamic 'PAC' is marked in a box at the bottom center. The dynamic 'x' is marked above the second staff.

# Noten

The sheet music consists of ten staves of music, numbered 1 through 27. The music is divided into several sections, each labeled with a name and a bracket:

- OPENING GAMBIT**: Staves 1-4.
- PRINNER**: Staves 5-8.
- PRINNER**: Staves 9-12.
- INDUGIO**: Staff 13.
- PONTE**: Staff 14.
- PRINNER**: Staves 15-18.
- PRINNER**: Staff 19.
- INDUGIO**: Staff 20.
- COMPLETE, MI-RE-DO**: Staves 21-23.
- CODA**: Staff 24.
- CODA**: Staff 25.
- FINAL FALL**: Staff 26.
- CODA**: Staff 27.

Each staff contains musical notation with various note heads and stems. Some notes are numbered (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and some have dynamics like *tr.* (trill).

## Partimento Modelle

- Opening Gambit
- Prinner
- Indugio
- Ponte
- Complete MI-RE-DO
- Coda
- Final Fall

S. 46.

## PRINNER

( 6 5 4 3 )

Partitura

( 4 3 2 1 )

S. 274.

2 2 1  
6 5 3  
7  
5  
3  
4 5 1

What I call »the Indugio« — so named because it signals a playful tarrying or lingering (It., indugiare) that delays the arrival of a cadence — was a schema for extending and focusing on the first type of sonority, a 6/3 or 6/5/3 chord on ④.

S. 198.

## PONTE

C:  
G: ① ⑤ ① ⑤ ⑤ ② ④ ③

S. 143.

## MI-RE-DO

3

2

1

MI-RE-DO

3

tr 2

1

7 1 4 5 5

One prominent class of cadential melodies featured a 3-2-1 or mi-re-do descent.

# Steckbrief

In seinen Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität wies **Carl Dahlhaus** tonal harmonische Deutungen von Musik des 14. bis frühen 17. Jahrhunderts als unhistorisch zurück. Theorien der harmonischen Tonalität bezeichnete er als »Dogmatiken«, als »systematische Explikationen [...] einer besonderen Blickweise«, und schränkte ihren Geltungsbereich historisch ein [...] Hiermit eröffnete er eine Sicht auf die Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts, die in Teilen der deutschsprachigen Musiktheorie großen Anklang fand [...]

An der Technischen Universität Berlin studierte und promovierte in den siebziger und achtziger Jahren bei Dahlhaus eine Reihe von Musiktheoretikern, Schulmusikern und Komponisten, die Musiktheorie bereits unterrichteten oder später unterrichten sollten. Etliche der skizzierten Gedanken flossen in die Unterrichtspraxis dieser Generation ein und beeinflussten so das Denken weiterer Generationen. Dies zeigen beispielsweise Christian Möllers' Vorarbeiten zu einer unvollendet gebliebenen Harmonielehre, Ulrich Kaisers Gehörbildungsbuch und Hartmut Fladts »Modell/Topos-Systematik«.

**Christian Möllers** kritisierte nicht allein die an deutschen Musikhochschulen zu seiner Zeit dominierende Funktionstheorie nach Wilhelm Maler, sondern darüber hinaus jeden Versuch, die musikalische Vielfalt aus einem Grundprinzip abzuleiten: »Sprachen, auch musikalische«, seien »keine axiomatischen Systeme, sondern historisch gewachsene, die aus einer Vielzahl heterogener Elemente in unterschiedlichen Verknüpfungen bestehen« [...]

**Ulrich Kaiser** erteilt der Funktionstheorie keine generelle Absage. Die Behandlung »mehrstimmiger Satzmodelle«, die einen wesentlichen Inhalt seines Gehörbildungslehrgangs bildet, begründet er außerdem einfach pragmatisch durch den »enormen >Wiedererkennungseffekt<, der diesen Formeln anhaftet«. Dennoch liegt dem Buch eine klare Auffassung von tonaler Musik zugrunde: Begriffe der Funktionstheorie finden sich nur bei der Behandlung von Anfangs- und Schlussformeln und Modulationen; alle weiteren Satzmodelle werden nahezu ausschließlich als Intervallstrukturen erklärt. Indem die Hör- und Improvisationsaufgaben, die Kompositionen des 16. bis 19. Jahrhunderts entstammen, dem Schüler die Relevanz einer kontrapunktischen Betrachtungsweise fast zwingend nahelegen, vermittelt die Gehörbildungsschule ein Verständnis tonaler Musik als von Geschichte gezeichnetem Gefüge, in dem sich unterschiedliche musikalische Denkweisen überlagern.

Als Enkelschüler von Dahlhaus konnte Kaiser bei der Erstellung seines Gehörbildungsbuches auch auf Konzepte seines Lehrers **Hartmut Fladt** zurückgreifen. Fladt selbst veröffentlichte die für seinen Unterricht zentrale Systematik von Modellen bzw. Topoi [...] erst 2005.

Aus: Hans Aerts, »»Modell« und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, in: ZGMTH 4/1-2 (2007).

Expositionstypen (nach Hepokoski/Darcy):

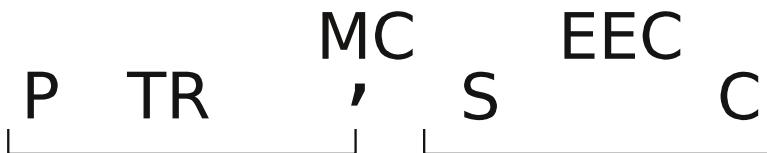


Figure 3.1 The Two-Part Exposition,  
aus: Hepokoski/Darcy 2006, S. 24.



Legende:	
P	= Primary Theme
TR	= Transition
MC	= Medial Caesura
S	= Secondary Theme
C	= Cadence
FS	= Fortspinnung
EEC	= Essential Expositional Closure

Figure 4.1 The Continous Exposition,  
aus: Hepokoski/Darcy 2006, S. 24.

## Steckbriefe

William E. Caplin ist ein amerikanischer Musiktheoretiker, der in Kanada lebt und arbeitet. Er wurde an der University of Southern California sowie an der University of Chicago graduiert, bevor er in Deutschland an der Technischen Universität Berlin bei Carl Dahlhaus Musikwissenschaft studierte. Seit 1978 lehrt er an der Schulich School of Music der McGill University (Montreal) als Professor für Music Theory. Seine bekannteste Publikation in Deutschland ist das Buch: *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998. Auf Basis der von A. Schönberg und Erwin Ratz entwickelten Ideen entwarf Caplin eine neue Theorie für Instrumentalmusik des >classical style<. Grundlegend für seinen Ansatz sind die >Formal Functions< (Formfunktionen) Praesentation, Continuation und Cadential.

James Hepokoski und Warren Darcy sind amerikanische Musiktheoretiker/Musikwissenschaftler und wurden in Deutschland bekannt durch ihre Publikation *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York 2006.

James Hepokoski erlangte seinen PhD in Music History an der Harvard University und promovierte 1979 über den Falstaff von Giuseppe Verdi. Heute ist er Professor für Music/Music History an der Yale University (New Haven).

Warren Darcy ist Professor of Music Theory am Oberlin College and Conservatory (Oberlin). Er interessierte sich anfänglich für Komposition und kam erst später zur Musiktheorie. Nachdem er seiner eigenen Ansicht nach für die Entwicklung der Musiktheorie seinen Beitrag geleiste hat, widmet er sich derzeit dem Schreiben von Horror- und Science-Fiction-Romanen.

# Steckbrief

**Heinrich Schenker** wurde 1868 in Wisniowczyk geboren und starb 1935 in Wien. Er studierte Rechtswissenschaften, später dann am Wiener Konservatorium Klavier, Harmonielehre (bei Anton Bruckner) und Kontrapunkt. Nach einigen erfolglosen Versuchen als Komponist beschäftigte er sich intensiv mit Musiktheorie und musikalischer Analyse. Ein prominenter Schüler von Heinrich Schenker war Wilhelm Furtwängler, der bei ihm Privatstunden nahm.

Heinrich Schenker war Jude und starb 1935 (Schenkers Frau Jeanette wurde später im Ghetto Theresienstadt umgebracht). Die Schriften Schenkens sind von den Nazis geächtet und in Deutschland erst relativ spät wieder rezipiert worden. Einige Schüler Schenkens (Hans Weisse, Felix Salzer, Oswald Jonas u.a.) sind in die USA emigriert, wo sein Analyseansatz (Schenkerian analysis) heute eine Vorrangstellung einnimmt.

---

# Steckbrief

**Robert O. Gjerdingen** ist Professor für Musik an The School of Music, Northwestern University. Er hat an der Schnittstelle zwischen Kognitionswissenschaften und musikalischer Analyse gearbeitet bzw. an einem theoretischen Modell, das die Zusammenhänge zwischen Klangsyntax und Klangfolgeerwartung erklären soll. Von essentieller Bedeutung für Gjerdingen sind >kognitive Schemata<. Bekannt ist er auch für seine umfangreiche Website mit Materialien zum Thema *Partimento*.

Robert O. Gjerdingen hat zahlreiche Aufsätze geschrieben, an vielen Institutionen unterrichtet (u.a. Univ. of Pennsylvania, Carleton College, Harvard Univ., Univ. of Michigan, SUNY at Stony Brook) und ist Halter von zwei Patenten (zur Datenbankerstellung und zur Musiksuche/Patternerkennung).

Bekannte Publikationen von Robert O. Gjerdingen:

- *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988.
- *Music in the Galant Style*, New York 2007 (alle Beispiele dieses Arbeitsplatzes entstammen dieser Publikation).