

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 Riemanns Phrasierungsbögen musikalische Abschnitte veranschaulichen. Auch die Bestimmung von ›formal functions‹ im Sinne William E. Caplins gliedert Musik in Teile, ebenso wie eine Interpretation des Oberstimmenverlaufs nach Heinrich Schenker. Und es verhält sich auch nicht anders, wenn man Satzmodelle nach Carl Dahlhaus, Schemata nach Robert O. Gjerdingen oder andere Modelle zur Analyse heranzieht. Jedes Modell bzw. jede Methode reduziert Musik auf nur wenige Parameter und gibt ihr erst dadurch eine Gliederung. Das wirft die Frage auf, warum man überhaupt Musik mit Modellen analysiert und wenn man es tut, welche Modelle man dabei am besten verwendet.

Die erste Frage ist leicht zu beantworten: Wir verwenden Modelle, weil es in unserer menschlichen Natur liegt. Modelle vereinfachen unsere komplexe Umwelt auf anschauliche Weise und ermöglichen es uns, sie zu ›verstehen‹ und für unsere Interessen zu benutzen. Die Qualität von Modellen lässt sich dabei im Hinblick auf ihre Ergebnisse beurteilen: Führt mich ein Stadtplan zum Ziel, bietet er mir ein gutes Modell einer Stadt. Ist er kompliziert, unübersichtlich oder zeigt er mir dort 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? Eine Antwort auf diese Frage hängt davon ab, auf welche Frage zu einer bestimmten Musik man eine Antwort finden möchte ("Warum wirken Kadenzen schließend?"). Glaubt man, auf eine Frage eine Antwort gefunden zu haben (z.B. "Die Schlusswirkung einer Kadenz hängt an der Subdominante."), kann man diese Antwort bzw. ›Theorie‹ methodisch überprüfen. Eine harmonische Chiffrierung mit Funktionssymbolen würde in diesem Fall recht schnell ergeben, dass der 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. Nach ihm und auf die musikalische Analyse übertragen, besteht eine ›Theorie‹ aus zusammenhängenden Aussagesätzen zu einer Musik, Methoden hingegen leisten die empirische Überprüfung der Aussagesätze unter Verwendung geeigneter Modelle. Dadurch, dass ein Scheitern einer methodischen Überprüfung die Modifikation eines theoretischen Satzes nach sich zieht, ein veränderter Satz hingegen die Modifikation der ihm zugehörigen Methode bewirken kann, entsteht ein Kreislauf, der die für Forschungsvorhaben notwendige Begrenzung bereitstellt, ohne dogmatische Grenzen zu ziehen. Oder, wie es Niklas Luhmann mit einem Paradox ausgedrückt hat: Dieser Kreislauf leistet »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 Syntax* (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):

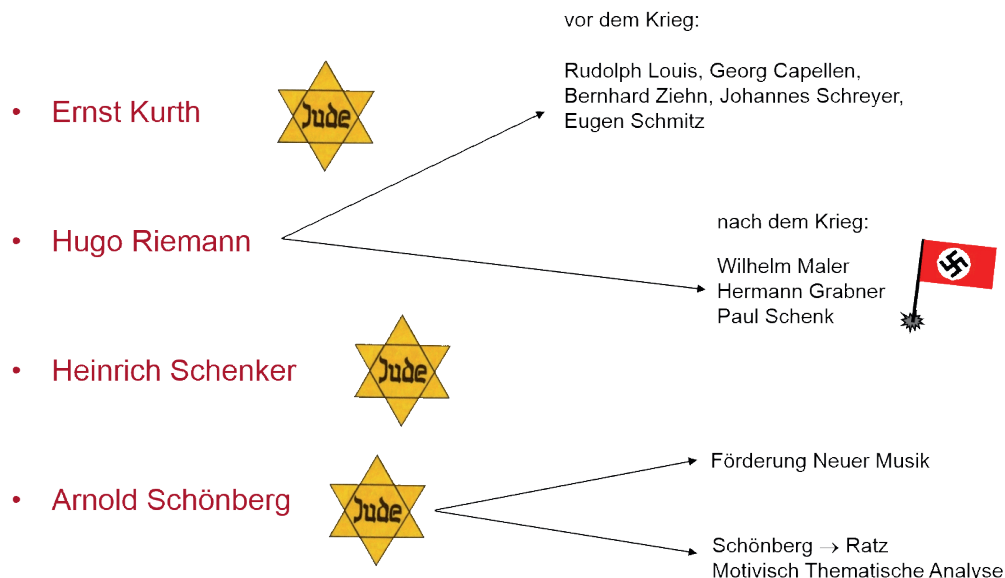


Abbildung aus: »Die ›sinfonische Welle‹ als Methode der musikalischen Analyse«,
Link: <http://musikanalyse.net/tutorials/sinfonische-welle/>

Noten

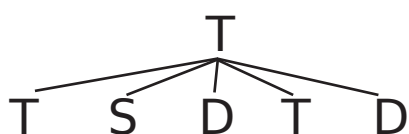
The musical score is written for piano in C major, 4/4 time. It consists of 28 measures across seven systems. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, slurs, and trills. German chord symbols (T, D, S, D7, S6, D64, etc.) and Roman numerals (I, IV, vii°, iii, vi, ii, V) are placed below the staves to indicate the harmonic structure. The score begins with a treble clef and a common time signature. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third system (measures 9-12) includes a key signature change to C major (indicated by a sharp sign on the F line). The fourth system (measures 13-16) features a key signature change to C minor (indicated by a flat sign on the F line). The fifth system (measures 17-20) continues the melody and bass line. The sixth system (measures 21-24) includes a key signature change to C major (indicated by a sharp sign on the F line). The seventh system (measures 25-28) concludes the piece with a final cadence.

1 T
T D T S T D 7 T
5
S T D 7 T
9
S 6 7 D 7 D 6 4 5 3 6 4 5 3
13
D = T
14
T D 7 T D 7
18
T = I IV vii° iii vi ii V I
22
S 6 D 6 4 5
26
T D 7 T D 7 T

Funktionen und Stufen

Peter Rummenh  ller 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:

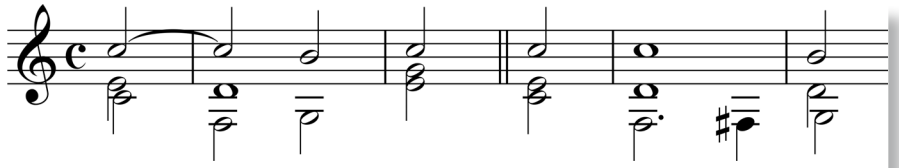
Hugo Riemann, *Musikalische Syntax*, Leipzig 1877.

ders. *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg u.a. 1884.

ders. *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig 1912.

Noten

This musical score is for a piano piece, likely in C major, 4/4 time. It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Trills (tr) are indicated above certain notes in measures 4, 14, and 22. Measure numbers 5, 9, 13, 14, 18, 22, and 26 are placed at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 26.



Halbton-Ganzton-Ganzton: Tetrachord



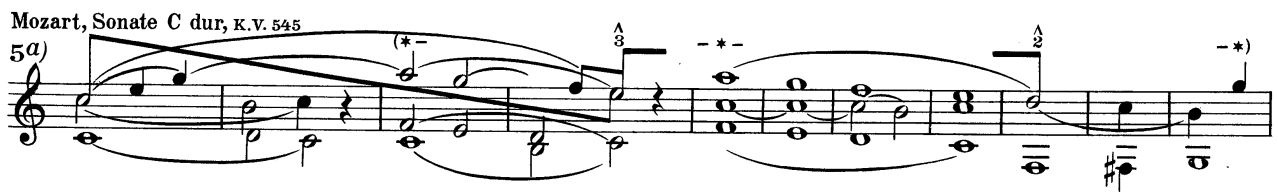
	4	3	2	1
g/G = als Grundton	4G	3g	2g	1G
t/T = als Terzton	4t	3T	2t	1t
q/Q = als Quintton	4q	3q	2Q	1Q
s/S = als Septimton	4S	3S	2s	1s



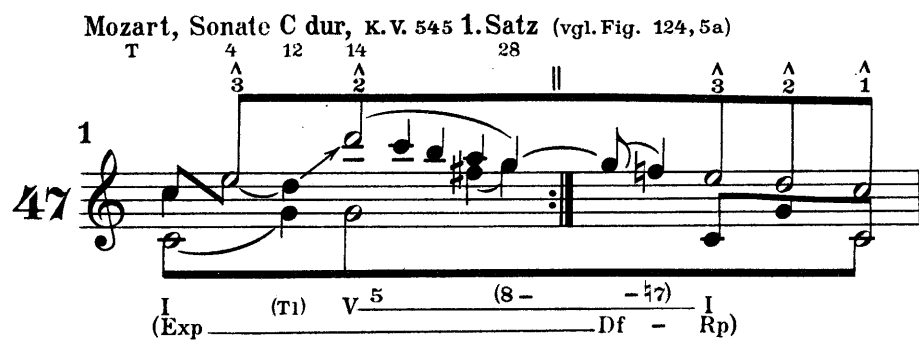
Noten

This musical score is for a piano piece in C major, 4/4 time. It consists of 26 measures, organized into seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. Measure numbers 5, 9, 13, 14, 18, 22, and 26 are placed at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

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 ii6-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-blow gesture I:HC MC at m. 12. The continuation portion of P[rimary Theme] overlaps with TR[ansition], and P and TR thus merge (P⇒TR).

Aus: Hepokoski/Darrcy 2006, S. 106.

presentation

basic idea (tonic version) repetition of b. i. (dominant version)

a b

f: I v 5

continuation

fragmentation cadential idea

I v 3 I 6 II 6 v

HC

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.

introduction

presentation

b. i.

G: v 4 2 1 6 V 4 2 ...

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a half note B4. A slur covers the next two measures: a quarter note G4 and a quarter note F#4. The melody then moves to a quarter note E4, followed by a quarter note D4. A trill (tr) is marked over a quarter note C#4. The melody concludes with a quarter note B4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef, starting with G3 and A3. The score is divided into three measures by bar lines. The first measure contains the first six notes of the melody. The second measure contains the next four notes, including the trill. The third measure contains the final two notes of the melody. Below the staff, the Roman numeral 'I' is followed by '6' and 'seq.' (sequence). To the right, the Roman numeral '(IV)' is shown.

sequence

VII 6 III ... V 6) I

[illegible]

7)

tr

codetta

z

8vb

PAC

Noten

The musical score is divided into several sections, each with a specific name and measure range:

- OPENING GAMBIT** (Measures 1-4)
- PRINNER** (Measures 5-8)
- PRINNER** (Measures 9-12)
- INDUGIO** (Measures 13-16)
- PONTE** (Measures 17-20)
- PRINNER** (Measures 21-24)
- INDUGIO** (Measures 25-28)
- COMPLETE, MI-RE-DO** (Measures 29-32)
- CODA** (Measures 33-36)
- CODA** (Measures 37-40)
- FINAL FALL** (Measures 41-44)
- CODA** (Measures 45-48)

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and trills are marked with 'tr'.

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.

(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: ① ⑤ ⑤ ⑤
G: ① ⑤ ⑤ ⑤

S. 143. MI-RE-DO

⑦ ① ④ ⑤ ⑤ ①

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):

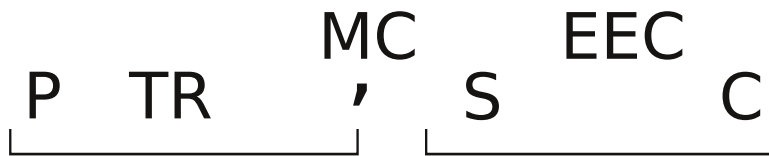


Figure 3.1 The Two-Part Exposition,
aus: Hepokoski/Darcy 2006, S. 24.

Legende:

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

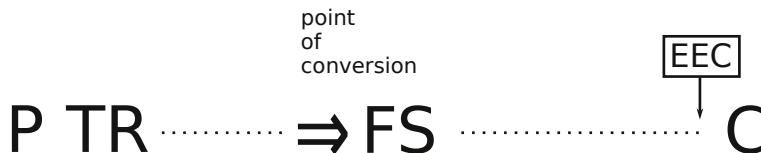


Figure 4.1 The Continuous Exposition,
aus: Hepokoski/Darcy 2006, S. 24.

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) Presentation, 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 nach eigener Ansicht für die Entwicklung der Musiktheorie seinen Beitrag geleistet 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 Schenkers sind von den Nazis geächtet und in Deutschland erst relativ spät wieder rezipiert worden. Einige Schüler Schenkers (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 Arbeitsplattes entstammen dieser Publikation).