

Jeßulat  
Schwab-Felisch  
Sprick  
Thorau  
(Hrsg.)

Pluralität und Methode

HAND

BUCH

MUSIK

ANALYSE



---

# HANDBUCH MUSIKANALYSE

## Pluralität und Methode

Herausgegeben von

Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch,  
Jan Philipp Sprick und Christian Thorau

Bärenreiter

---

Metzler

---

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2025

© 2025 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany · [info@baerenreiter.com](mailto:info@baerenreiter.com)  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J.B. Metzler, Berlin  
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN  
Lektorat: Daniel Lettgen  
Korrektur: Kara Rick  
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding  
Notensatz und Grafiken: Mathis Bärman, Sofia Haenisch, Dorothea Willerding  
und die Autorinnen und Autoren der Kapitel  
BVK02605D  
ISBN 978-3-7618-7167-6 (Bärenreiter)  
ISBN 978-3-476-06006-8 (Metzler)  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)



---

## Inhalt

Einleitung	IX
Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch, Jan Philipp Sprick, Christian Thorau	

### A Aspekte der Kompositionslehre

A1	Melodie	1
	Reinhard Bahr	
A2	Kontrapunkt	17
	Birger Petersen	
A3	Harmonik	34
	Jan Philipp Sprick	
A4	Rhythmus und Metrum	50
	Christopher Hasty	
A5	Form	67
	Steven Vande Moortele	
A6	Textur, Stimme und Streaming	83
	Costas Tsougras / Emiliós Cambouropoulos	
A7	Instrumentation	96
	Gesine Schröder	
A8	Klangfarbe und Sound	110
	Lukas Haselböck	

### B Form- und Strukturtheorien

B1	Wiederholung	123
	Adam Ockelford	
B2	Satzmodelle	134
	Ariane Jeßulat	
B3	Schenkerian Analysis	151
	L. Poundie Burstein	
B4	Post-Tonal Theory: Zwölftontheorie und Set Theory	165
	Christoph Neidhöfer	

---

<b>B5</b>	Tonalität seit 1900 _____	<b>182</b>
	Philip Rupprecht	
<b>B6</b>	Transformational Theory und Neo-Riemannian Theory _____	<b>199</b>
	Steven Rings	
<b>B7</b>	Tonfeldtheorie _____	<b>215</b>
	Michael Polth	
<b>B8</b>	Mathematische Musiktheorie _____	<b>226</b>
	Thomas Noll	

## **C Interdisziplinäre Paradigmen**

<b>C1</b>	Das rhetorische Paradigma _____	<b>239</b>
	Ariane Jeßulat	
<b>C2</b>	Hermeneutik _____	<b>255</b>
	Suzannah Clark	
<b>C3</b>	Zeichen und Metapher _____	<b>273</b>
	Christian Thorau	
<b>C4</b>	Narrativ und »Agency« _____	<b>291</b>
	Fred Everett Maus	
<b>C5</b>	Emotionen _____	<b>304</b>
	Michael Spitzer	
<b>C6</b>	Expektanz _____	<b>321</b>
	Elizabeth Hellmuth Margulis	
<b>C7</b>	Kognition _____	<b>330</b>
	Lawrence M. Zbikowski	
<b>C8</b>	Klang-Bewegungs-Objekte _____	<b>347</b>
	Rolf Inge Godøy	
<b>C9</b>	Syntaxmodelle _____	<b>360</b>
	Markus Neuwirth / Martin Rohrmeier	
<b>C10</b>	Computerunterstützte Musikanalyse _____	<b>378</b>
	Nico Schüler	
<b>C11</b>	Kognitiv inspirierte Computermodellierung _____	<b>391</b>
	Hendrik Purwins	
<b>C12</b>	Intertextualität _____	<b>407</b>
	Ariane Jeßulat	

---

## **D Analyse musikalischer Multimedialität**

<b>D1</b>	Text-Musik-Relationen _____	<b>422</b>
	Hartmut Fladt	
<b>D2</b>	Oper _____	<b>433</b>
	Deborah Burton	
<b>D3</b>	Filmmusik _____	<b>447</b>
	Scott Murphy	
<b>D4</b>	Musikvideos _____	<b>461</b>
	Christina Zenk	

## **E Analyse im Kontext (Diskurse und Repertoires)**

<b>E1</b>	Musikanalyse im Kontext der Historischen Musikwissenschaft _____	<b>474</b>
	Tobias Janz	
<b>E2</b>	Analyse und Skizzenforschung _____	<b>488</b>
	Friedemann Sallis	
<b>E3</b>	Analyse neuer Musik _____	<b>503</b>
	Christian Utz	
<b>E4</b>	Analyse elektronischer Musik _____	<b>522</b>
	Mary Simoni	
<b>E5</b>	Jazz-Analyse _____	<b>535</b>
	Henry Martin	
<b>E6</b>	Analyse populärer Musik _____	<b>550</b>
	Martin Pfeiderer	
<b>E7</b>	World Music Analysis _____	<b>565</b>
	Juan Diego Díaz Meneses	
<b>E8</b>	Analyse und Gender _____	<b>580</b>
	Beate Kutsche / Amy Bauer	
<b>E9</b>	Analyse und Poststrukturalismus _____	<b>596</b>
	Benjamin Sprick	

---

## F Reflexionen

<b>F1</b>	Historische Methoden in der Analyse _____	<b>609</b>
	Jan Philipp Sprick / Roberta Vidic	
<b>F2</b>	Master Narratives: Zu Hans Heinrich Eggebrechts Analyse der Motette Nr. 9 von Guillaume de Machaut _____	<b>626</b>
	Signe Rotter-Broman	
<b>F3a</b>	Musiktheorie – Analyse – Wissenschaft _____	<b>636</b>
	Michael Polth	
<b>F3b</b>	Musiktheorie: Wissenschaftstheoretische Fundierung – Kognition – Computation _____	<b>642</b>
	Martin Rohrmeier / Markus Neuwirth	
<b>F4</b>	Metatheorie _____	<b>653</b>
	Oliver Schwab-Felisch	
<b>F5</b>	Hören und Analysieren _____	<b>668</b>
	Hans-Ulrich Fuß	
<b>F6</b>	Analyse und Interpretation _____	<b>681</b>
	Tobias Bleek	
<b>F7</b>	Analyse und Visualisierung _____	<b>698</b>
	Katrin Eggers	
<b>F8</b>	Musikanalyse im musikpädagogischen Kontext _____	<b>714</b>
	Oliver Krämer	
<b>F9</b>	Improvisierte Musik _____	<b>729</b>
	Kai Lothwesen	

## Anhang

Namensregister _____	<b>743</b>
Musikregister / Verzeichnis der Analysebeispiele _____	<b>756</b>
Sachregister _____	<b>760</b>

## Einleitung

Ariane Jeßulat, Oliver Schwab-Felisch,  
Jan Philipp Sprick, Christian Thorau

Es gibt viele Gründe, im 21. Jahrhundert ein umfangreiches Handbuch zur Musikanalyse vorzulegen. Die analytische Auseinandersetzung mit Musik bleibt ein wichtiger Zugang zum Verstehen von Musik. Zum einen gehört Musikanalyse zu den Grundkompetenzen, die Forschende, Lehrende und Studierende der Musikwissenschaft und Musiktheorie erwerben sollten – auch wenn (und gerade weil) über ihren Sinn und ihre Notwendigkeit heftig debattiert wurde. Dies gilt auch für Musiker und Musikerinnen, Musikpädagogen und Musikpädagoginnen: Wenn Fragen der musikalischen Interpretation, Aufführung und Vermittlung in Aspekten von Klang und Struktur verankert werden sollen, bilden analytische Zugangsweisen weiterhin einen unverzichtbaren Teil musikberuflicher Professionalisierung. Aber auch in audiovisuellen, digital animierten Spielarten erlebt Musikanalyse einen neuen, mitunter populärwissenschaftlichen Aufschwung, wie die stetig wachsende Präsenz analytisch-musiktheoretischer Clips und Tutorials auf Videoplattformen zeigt.

Zum anderen ist Musikanalyse zugleich ein Forschungsfeld, das sich besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und noch einmal verstärkt seit den 1990er-Jahren dynamisch weiterentwickelt und ausdifferenziert hat. Institutionell spiegelt sich das u. a. in der Arbeit vieler Fachgesellschaften wider, die Musikanalyse im Namen tragen, und in der erfolgreichen Serie von »European Music Analysis Conferences« (EuroMAC) seit 1989. In der wissenschaftlichen Produktion brachte dieses Forschungsfeld eine immense Diversifizierung von Methoden hervor und erweiterte den Gegenstandsbereich des analytischen Horizontes. Das hartnäckige, polemisch gefärbte Vorurteil, Musikanalyse sei ein Projekt von »Formalisten«, die sich in technischer Analyse von Notentexten verlieren, ist im 21. Jahrhundert nicht mehr zu halten. Dieses Handbuch zeigt durch die Pluralität von Methoden

und Perspektiven, die es vorstellt, dass Musikanalyse ihre Beschränkung auf formalisierte Zugänge und ein bestimmtes Repertoire hinter sich gelassen hat und wenn auch nicht alle, so doch vielfältige Dimensionen von Musik reflektiert.

In der Zusammenschau, die dieses Handbuch bietet, wird aber auch deutlich, dass auf eine »zergliedernde« Beschreibung von Strukturaspekten nicht verzichtet werden kann, wenn eine Methode als analytische konstituiert werden soll. Ein Großteil analytischer Praxis auch in diesem Band ist weiterhin geprägt von einem Analysebegriff, wie ihn Ian Bent im *New Grove* formulierte: Analyse ist der Bereich von Musikforschung, »that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors« (Bent 2001, 526). Allerdings hatte eben diese Vorstellung einer »music itself« und ihre rigide Abtrennung von einem »Externen«, »Außermusikalischen« Anlass zu grundlegenden Debatten gegeben. Auch so etwas scheinbar Objektivem wie musikalischen Strukturen liegen bestimmte Konzepte zugrunde (siehe hierzu Rehding / Rings 2015), auf deren Einordnung in historische, gesellschaftliche und wissenschaftstheoretische Diskurse nicht verzichtet werden kann (siehe hierzu Abschnitt 2 und 3).

Die Zusammenschau dieses Handbuches macht auch sichtbar, dass sich weite Teile einer als musiktheoretische Forschung verstandenen Musikanalyse weiterhin auf die europäische Instrumentalmusik des 17. bis 20. Jahrhunderts beziehen. Nicht zuletzt die methodische Produktivität, die in diesem Bereich wirksam wurde (von Neo-Riemannian Theories und »New Formenlehre« über Satzmodelle und Schematheorie zur Tonfeldtheorie), gab Anstoß zur Konzeption dieses Handbuches. Die Lehre aus der Kritik an einem zu exklusiven Verständnis von Musikgeschichte oder musikalischer Struktur kann auch heute nicht sein, den »einen« Kanon und seine Methoden durch einen neuen zu ersetzen. Vielmehr muss grundsätzlich an den

Voraussetzungen von Musikanalyse gearbeitet werden – und an den Voraussetzungen einer Kritik an ihr. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit den geschichtlichen Entwicklungen ihrer zahlreichen Theorien und Methoden.

Wir sehen folglich die Aufgabe des Handbuches darin, die Pluralität der Perspektiven in ihrer Gänze als Herausforderung anzunehmen und die diversen Spielarten von Analyse als multidisziplinäres Projekt aufzufassen, für das ein solches Buch Ausgangspunkt und Ressource sein kann. Der Band soll Lehrenden und Lernenden die Einsicht darin erleichtern, dass Konzepte aus anderen Disziplinen wie zum Beispiel Metapher, Narrativität, Kognition und Emotion heute keine »externen« Zusätze mehr, sondern im Gegenteil ein wesentlicher Aspekt von Struktur sind; dass Verfahren, musikalische Multimedialität analytisch zu durchleuchten, den Horizont von Analyse ebenso erweitern wie die Diskussionen in der Musikethnologie, den Gender Studies und der Musikpädagogik; dass die wissenschaftliche Produktivität im Forschungsfeld Musikanalyse die Vorstellungen davon verändert, was und wie analysiert werden kann, und damit auf Musikwissenschaft und Musiktheorie zurückwirkt.

Musikanalyse als anwendungsbezogener Zugang zum Musikverstehen und als methodisches

Forschungsfeld – das vorliegende Buch hat sich zum Ziel gesetzt, beides zu verbinden und sowohl Einführungshandbuch als auch Forschungshandbuch zu sein. Die 51 Kapitel bieten Einführungen, klären Fachbegriffe und zeigen methodische Praxen in Beispielanalysen; sie reflektieren und kontextualisieren unterschiedliche Ansätze zugleich als Teil einer vielschichtigen Forschungsgeschichte. Die Nutzerinnen und Nutzer dieses Handbuches können auf der orientierenden, terminologischen, praktisch-analytischen oder forschungsgeschichtlichen Ebene einsteigen, je nach Bedarf und Interesse. Auch dieses Einleitungskapitel bietet den Lesenden unterschiedliche Modi des Darstellens und Reflektierens an. Zum einen erfüllt es praktische Funktionen, mit Erläuterungen zum Aufbau des Bandes (Abschnitt 1), Hinweisen für den Gebrauch des Buches (Abschnitt 4) und einem Ausblick auf Zukunft und Potenzial von Musikanalyse (Abschnitt 5). Zum anderen problematisiert und vertieft das Kapitel die beiden leitenden Begriffe des Handbuches. Pluralität wird als epistemologisch-politische Voraussetzung aktueller Musikanalyse reflektiert (Abschnitt 2), und der Begriff der Methode wird in seiner Relation zu Struktur und Theorie durchleuchtet (Abschnitt 3).

## 1. »Mapping the terrain«: Zum Aufbau des Bandes

Die klassische Aufgabe eines Handbuches besteht darin, in einem komplexen Forschungsfeld Orientierung und Überblick zu ermöglichen. »Mapping the terrain« nannte Leslie Blasius diese Strukturierungsarbeit in der Maßstäbe setzenden *Cambridge History of Western Music Theory* und griff damit bezeichnenderweise auf explorative, geografische Metaphern der Kartierung zurück, um die sich wandelnden Ordnungssysteme in der Geschichte der Musiktheorie zu charakterisieren. Die Landschaft, die Blasius für die Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts erkennt, ist aufgespannt zwischen den Paradigmen von Historisierung und Psychologismus, wobei diese selbst wieder Wandlungen unterliegen und sich vielfältig überlagern und verschränken (vgl. Blasius 2002, 41).

Das Feld, das dieses Handbuch zu kartieren versucht, ist keineswegs deckungsgleich mit dem Terrain einer Musiktheoriegeschichte. Es umfasst

die jüngere Entwicklung von Methoden und Perspektiven einer analytischen Auseinandersetzung mit Musik in den unterschiedlichsten Bereichen von Musikforschung (hier verstanden als übergreifende »Forschung« zur Musik, die die Disziplinen Musikwissenschaft und Musiktheorie gleichermaßen umfasst). Doch die Analyselandschaft lässt ähnliche Grundzüge erkennen wie die der Musiktheorie. Nach einer ganz auf Werkanalyse fokussierten Tradition, zu der auch noch die Hinwendung zu historisch informierten Methoden in den 1980er-Jahren gehörte, bestimmt seit der Jahrtausendwende eine Verflechtung und Koexistenz historischer und systematischer Ansätze das Forschungsfeld. Kontextualisierende Werkanalyse steht heute neben der (digitalen) Durchleuchtung großer Musik-Korpora, texthermeneutische Methoden entwickeln sich zeitgleich mit der analytischen Anwendung von Konzepten aus Psychologie,

Semiotik und Kognitionswissenschaft. Doch diese Zugänge koexistieren nicht nur, sondern überlagern sich und werden verknüpft, manchmal sogar innerhalb einer Methode.

Das Mapping dieses Handbuches spiegelt das Hin und Her zwischen Historie und Systematik wider. Weder eine Geschichte der Werkanalyse im disziplinären Kontext, wie sie Hermann Beck (1981) und Ian Bent (1994) vorlegten, noch eine Anthologie historisch angeordneter und methodisch wechselnder Musteranalysen (La Motte 1968; Schuhmacher 1974; Bergé 2009; Diergarten 2014) reichen aus, um den Überlagerungen, Koexistenzen und ihrer wechselseitigen Dynamik gerecht zu werden. Die Vielfalt ist so groß, dass sich bei der Einteilung des Buches in sechs Abschnitte (A bis F) historische, systematische, diskurs-, medien- und genre-technische sowie pragmatische Kriterien vermischen. So ist die Geschichte der Musikanalyse noch erkennbar, wenn mit Teil A traditionelle kompositorische Aspekte am Anfang stehen, die auf die Ursprünge von Analyse in den exemplarischen »Zergliederungen« der Kompositionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts verweisen: Melodie (Bahr A1), Kontrapunkt (Petersen A2), Harmonie (Sprick A3) und Rhythmus / Metrum (Hasty A4). Mit den Kapiteln Textur (Cambouropoulos / Tsougras A6), Instrumentation (Schröder A7) und Klangfarbe / Sound (Haselböck A8) kommen aber weitere kompositorische Aspekte und Parameter hinzu, die lange Zeit in Musiktheorie und Analyse unterrepräsentiert waren. Am Form-Kapitel (Vande Moortele A5), das um die »New Formlehre« nach Caplin und Hepokoski / Darcy zentriert ist, wird deutlich, wie stark es in diesem Handbuch auch um die produktive Auswertung von Umbrüchen in der musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Analysekultur geht (siehe dazu auch Wörner 2022). Spätestens seit den frühen 2000er-Jahren hat der transatlantische Austausch im wechselseitigen Transfer deutsch- und englischsprachiger Analyseparadigmen zu einer neuen, oft hybriden Qualität musikanalytischer Ansätze geführt. Dieser Transfer wirkt sich bis in die Terminologien der jeweiligen Ansätze hinein aus, die in diesem Handbuch teilweise übersetzt, teilweise als Originalbegriffe übernommen und manchmal als eine Zweisprachigkeit von Analyse vermittelt werden.

Im Teil B »Form und Strukturtheorien« prägt diese hybride Qualität fast alle Kapitel: von den

Satzmodellen (Jeßulat B2), Schenkerian Analysis (Burstein B3) und Neo-Riemannian Theory (Rings B6) bis zur mathematischen Musiktheorie (Noll B8). Transatlantischer Transfer ist aber auch in den beiden Kapiteln wirksam, die Methoden einer Post-Tonal Theory porträtieren: Zwölftontheorie / Set Theory (Neidhöfer B4) und Tonalität nach 1900 (Rupprecht B5). Die Wiederholungstheorie von Adam Ockelford (B1) wiederum stellt in der Übersetzung aus dem Englischen einen neuen Rezeptionsimpuls für den deutschsprachigen Raum dar, während die Tonfeldtheorie nach Albert Simon und Bernhard Haas (Polth B7) bisher im nicht-deutschsprachigen Bereich praktisch unbeachtet blieb. Analysegeschichtlich wirkt mit dem Fokus auf Form- und Strukturtheorien in Teil B noch das Primat einer Formästhetik nach. Es ruft wiederum in Erinnerung, dass analytische Beschreibungen von Musik sich als protowissenschaftliche Texte aus dem bürgerlichen Bildungsdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts und seiner »Meisterwerke-Ästhetik« heraus entwickelten, an dem Musikkritiken und Programmhefttexte einen wesentlichen Anteil hatten (vgl. Gruber 1994, 578 und Thorau 2022). Teil B markiert zugleich jenen Bereich, in dem die Karten von Musiktheorie und Musikanalyse mitunter deckungsgleich sind, wo ältere und neue Theorien (von Schenker bis zu Neo-Riemannian und mathematischer Musiktheorie) zugleich Analysemethoden sind oder zu solchen werden, Analyse und Theoriebildung also zusammenfallen.

Teil C »Interdisziplinäre Paradigmen« dagegen versammelt Ansätze, die explizit Paradigmen aus anderen Disziplinen in die Musikforschung hineinholen und damit meist über die Analyse von Struktur hinausgehen. Form- und Strukturanalysen im Sinne von Teil B waren jahrzehntelang durch tiefe Gräben von Ansätzen getrennt, die auch interpretative Aussagen über expressive und semantische Qualitäten von Musik machten. Erst durch den kontinuierlichen und fundierten Transfer interdisziplinärer Konzepte ließen sich Brücken bauen, um schließlich auch methodisch der Frage nachzugehen, wie Form und Bedeutung, Struktur und Emotion sowie Klang und Metapher analytisch-interpretativ zu verbinden sind. Dies gilt vor allem für die durch Philosophie, Semiotik, Linguistik und Literaturwissenschaft geprägte Kapitelgruppe (C1 bis C4, C9 und C12), die einer Psychologie- und Kognitionsgruppe (C5 bis C8) und einer compu-

tionalen Gruppe gegenübersteht (C10 und C11). Auch hier haben manche Ansätze wissenschaftsgeschichtlich einen längeren und andere einen kürzeren Vorlauf: Das rhetorische Paradigma (Jeßulat C1) reicht in die Anfänge der Figurenlehre im 16. Jahrhundert und in die antike Rhetorik zurück. Ähnliches gilt für den Ansatz der Hermeneutik (Clark C2). Eine Semiotik bzw. Zeichentheorie von Musik (Thorau C3) baut auf Arbeiten aus den 1960er- und 1970er-Jahren auf, ebenso der Begriff von Intertextualität (Jeßulat C12). Die Renaissance des Konzeptes Narrativität in Bezug auf Musik (Maus C4) geht bis in die 1980er-Jahre zurück, das Paradigma Emotion als analytische Methode (Spitzer C5) wiederum nutzt vor allem Kategorien der jüngeren Emotionsforschung seit Ende des 20. Jahrhunderts. Expektanz (Margulis C6), Rolf Inge Godøys Klang-Bewegungs-Objekte (C8) und der Ansatz der Syntaxmodelle (Neuwirth/Rohrmeier C9) sind neuere Entwicklungen mit manchmal jahrzehntelangen Vorläufen in Psychologie und Linguistik. Keine der Methoden jedoch ist nur von historischem Interesse. Alle werden im 21. Jahrhundert angewendet, weiterentwickelt und durch analytische Praxis und Forschung aktualisiert. Sie sind in einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen benachbart und häufig über ihre begrifflichen Wurzeln miteinander verbunden. An dem großen Feld der Kognitionswissenschaften, die selbst bereits interdisziplinär strukturiert sind, wird deutlich, dass ein Paradigma durchaus von verschiedenen Seiten des Wissenschaftssystems her genutzt werden kann. So kann Kognition einerseits als Grundbegriff einer neuen, aber weiterhin geisteswissenschaftlich geprägten Musiktheorie dienen (Zbikowski C7) oder kann die Grundlage eines formalisierten Computermodells für Musikanalyse bilden (Purwins C11). Computerunterstützte Analyse (C10) kann, wie Nico Schüler zeigt, in die Interpretationsanalyse führen, muss aber dabei nicht zwingend MIR-basiert arbeiten. Das mathematische Paradigma führt anschaulich vor Augen, dass Grenzziehungen beim Mapping bzw. Kartierungen von Forschungsfeldern selten eindeutig sind oder – positiv gesprochen – möglichst durchlässig sein sollten. Während mathematische Verfahren einerseits als Fortsetzung einer musiktheoretischen Denkform begriffen werden können und daher den Form- und Strukturtheorien im Teil B zugeordnet sind (Noll B8), können sie über das Computermodell

auch als interdisziplinäres Paradigma für Musikanalyse verortet werden (C10, C11).

Teil D »Analyse musikalischer Multimedialität« wechselt die Kriterien der Kartierung erneut. Ließ sich Teil C noch als Pendant zu den Teilen A und B verstehen, als eine Musikanalyse (und Musiktheorie) mit anderen Mitteln, so fasst dieser Teil Ansätze zusammen, die Verbindungen von Musik mit anderen Künsten und Medien analysieren. Dafür greifen wir Nicholas Cooks Begriff der »musical multimedia« auf (Cook 1998). Dieser markiert zum einen eine spezifische Medialität und zum anderen die Notwendigkeit, die musikalisch-klangliche Perspektive in multimedialen Kontexten zu stärken. Kunstformen wie Lied (Fladt D1), Oper (Burton D2), Filmmusik (Murphy D3) und Musikvideo (Zenk D4) erfordern eine Analysemethodik, die sowohl interdisziplinär als auch interästhetisch denkt. In diesem Sinne ist auch Teil D des vorliegenden Handbuchs wiederum als eine Antwort auf die Teile A bis C verstehbar, insofern die Ansätze in A und B und auch die interdisziplinären Paradigmen in C zum übergroßen Teil Instrumentalmusik ohne Zusatz von weiteren Medien und Zeichenebenen analysieren. Ausnahmen bilden das mit programmatischen Titeln versehene Charakterstück, das crossmediale Musik-Metaphern konstituieren kann (Thorau C3), und Lieder bzw. Songs, die als beliebte Analysegegenstände neben die instrumentalen Formen treten. Sie sind nicht nur in der Analyse von Melodie (A1), Harmonik (A3), Popmusik (E6) und Emotionen präsent (Spitzer C5, dort ausschließlich anhand von Popsongs). Sie bilden auch die Basisgattung für das Musikvideo (D4) und verbinden über das gemeinsame Analysebeispiel des Schubert-Liedes *Ihr Bild* das Kapitel Text-Musik-Relationen (D1) mit so unterschiedlichen Methoden wie Schenkerian Analysis (B3), Hermeneutik (C2), Kognition (C7) und Poststrukturalismus (E9). *Ihr Bild* war für insgesamt sieben Autoren und Autorinnen so interessant, dass sie es zum Gegenstand ihrer Beiträge machten. (Auf das Prinzip der analytischen Knotenpunkte durch geteilte Beispiele wird in Abschnitt 4 zurückzukommen sein; siehe hierzu auch das Musikregister ab S. 756.) Die Häufigkeit von Lied und Song als Analysegegenstand in diesem Handbuch verweist auf die Anziehungskraft, die die kompakte, verdichtete Bimedialität von Lyrik und Musik auf Musikanalyse, ihre pädagogische Praxis und ihre



Methodologie gehabt hat und weiterhin hat (von Eggebrecht 1979b bis zu Agawu 1991, Zbikowski 2002, Lewin 2006 und Thorau 2012). Der Impuls, den Nicholas Cook mit seinem Buch von 1998 gab, die Gegenstände von Musikanalyse nicht mehr per se »monomedial« zu denken, ist zu einem selbstverständlichen Teil der Pluralität analytischer Methodik geworden.

Teil E »Analyse im Kontext« zeigt noch einmal, dass »mapping the terrain« eine Frage des Fokus ist. Statt Medien werden nun Diskurse und Repertoires zum Kriterium der Verortung. Gefragt wird nach der Rolle von Musikanalyse in bestimmten Kontexten: Welche Stellung hat ein musikanalytischer Zugang innerhalb eines Forschungsgebietes oder einer Diskurstradition bzw. welche Methoden wurden für bestimmte Musikstile und Repertoires entwickelt? So haben die Analysen von Jazz (Martin E5), elektronischer Musik (Simoni E4), »neuer« Musik (Utz E3) und Popmusik (Pfleiderer E6) inzwischen eigene Methoden und Terminologien entwickelt und sind zugleich immer als Teil eines größeren Forschungskontextes zu sehen, zum Beispiel Jazz-Analyse als ein Ansatz innerhalb der Jazzforschung (Martin E5) oder die »World Music Analysis« als Diskurs einer ethnomusikologisch informierten Musiktheorie (Díaz Meneses E7). Die Gruppierung von Teil E ist für die Landschaft der Musikanalyse auch deshalb so wichtig, weil die jeweiligen Diskurse und Musikanalyse in fast allen Kapiteln in einem Spannungsverhältnis stehen. Dieses reicht von kritischer Distanz und Skepsis bis hin zu Ablehnung und Dekonstruktion. Der analytische Zugang als solcher wird infrage gestellt: Wie relevant ist Analyse für das jeweilige Erkenntnisinteresse, inwieweit sind ihre Methoden dem Gegenstand angemessen und welche kulturell-normativen Implikationen bringt sie mit sich? Die beiden eröffnenden Kapitel aus der Sicht der Historischen Musikwissenschaft (Janz E1) und der Skizzenforschung (Sallis E2) formulieren eine konstruktive Skepsis gegenüber systematischen, nicht historisch kontextualisierenden Methoden, aber auch gegenüber Kanon und Analyserepertoire. In den Kapiteln E6 bis E9 kommen aus den Perspektiven von Popmusikforschung (E6), Musikethnologie (E7), Genderforschung (Kutschke / Bauer E8) und Poststrukturalismus (Sprick / Vidic E9) die grundlegenden Einwände gegen Musikanalyse seit den 1990er-Jahren zur Sprache. Doch obwohl die Einwände der

New Musicology, des Dekonstruktivismus und der postkolonialen Kritik fundamental sind und den Sinn von struktureller Analyse insgesamt bezweifeln, entstehen auf der Karte dieses Handbuches keine Enklaven oder ein exterritoriales Gebiet. Keines dieser Kapitel verweigert sich der analytischen Praxis, alle bringen Beispielanalysen ein oder diskutieren Referenztexte der Analysekritik.

Teil F »Reflexionen« setzt das Nachdenken über die Voraussetzungen von Analyse fort und bietet einen Raum für übergreifende Fragestellungen. Die Kapitel folgen meist einer freieren Essayform und stehen – um im Bild zu bleiben – auf einer Anhöhe und überschauen das Terrain. Damit sind sie potenziell für alle anderen Beiträge des Handbuches relevant. So werden die Wissenschaftlichkeit von Musikanalyse (Polth F3a und Rohrmeier / Neuwirth F3b) und die Rolle von Visualisierung diskutiert (Eggers F7). Der Vermittlungsaspekt und die Relevanz von Musikanalyse in der und für die Musikpädagogik (Krämer F8) gehören hier als ein inter- und intradisziplinärer Ausblick zwingend zum Terrain dazu. Das Kapitel Metatheorie (Schwab-Felisch F4) denkt grundsätzlich über die Pluralität von Methoden nach: Es durchleuchtet die erkenntnistheoretischen Grundlagen einer Kombination von Theorien- bzw. Methodenangeboten und lotet die Möglichkeiten einer multiperspektivischen Musikanalyse aus. Historisch informierte Musikanalyse und historische Kontextualisierung von Referenzanalysen in der Fach- und Wissenschaftsgeschichte sind Themen der Kapitel Historische Methoden (Sprick / Vidic F1) und Master Narratives (Rotter-Broman F2). Die Kapitel am Ende des Bandes schließlich repräsentieren Zugangsweisen und Praxen, die in der traditionellen Methodik unterbelichtet sind, und zeigen den Gewinn von Analyse für die musikalische Interpretation (Bleek F6) und ihre Grenzen für Formen von improvisierter Musik (Lothwesen F9). Im Kapitel Analyse und Hören (Fuß F5) ist die Relation eher gegenläufig: Vor dem Hintergrund einer weiterhin durch die Arbeit mit dem Notentext dominierten Methodik wird die Rolle des Hörens für das Analysieren diskutiert.

## 2. Pluralität: Zwei Aspekte

Die vielstimmige internationale Diskussion um Pluralität nur annähernd nachzuzeichnen ist hier nicht der Ort (siehe etwa Abel 1996; Sandkühler 2010; Gisinger 2020). Es scheinen allerdings zwei Aspekte von Pluralität die Konzeption des Handbuchs Musikanalyse in besonderer Weise zu betreffen: ein politischer und ein methodischer. Beide Aspekte sind weder epistemologisch noch in ihrer Anwendung in der Musikanalyse klar voneinander zu trennen. Ihre Verflechtung und Vertortung im keinesfalls nur in der Musikforschung stattfindenden Diskurs des 20. und 21. Jahrhunderts sollen im folgenden Abschnitt skizziert und in ihrer Bedeutung für das Handbuch vorgestellt werden.

### 2a. Nach der Struktur:

#### Pluralität als postmodernes und postkoloniales Phänomen

Interdisziplinäre Öffnungen, wie sie im Teil C dieses Handbuchs explizit stattfinden, der epistemologische Einbezug aktueller Diskurse in Teil E sowie modellhafte Reflexionen in Teil F geben Einblicke in die Möglichkeiten und die intellektuelle Reichweite eines kritischen und differenzierten Umgangs mit dem Strukturbegriff in musikalischer Analyse. Interdisziplinarität ist dabei wesentlicher Teil des Diskurses, kein reiner Akt der Vermittlung. Eventuelle Grabenkämpfe zwischen Musiktheorie und Musikwissenschaft oder zwischen Musikwissenschaft und denjenigen Kulturwissenschaften, in denen explizite Bezüge auf Krisen der Zeit scheinbar einfacher herzustellen sind (Horton 2020, 3), spielen in aktuelle Fragen von Musikanalyse ebenso hinein wie kommunikative Barrieren einer zu stark dem Formalismus verpflichteten fachwissenschaftlichen Ausrichtung musikanalytischer Methoden (Dahlhaus 1977a, 41). Möglicherweise ist es sogar das scheinbar unpolitische Handwerk musikalischer Analyse, an dem sich die Spuren gesellschaftlicher Entwicklungen am unmittelbarsten ablesen lassen (Geiger/Janz 2016, 32–36; Jeßulat 2023, 173–175). Das vorliegende Handbuch dokumentiert Stationen eines geglückten interdisziplinären Austausches, aber lässt auch Desiderate und Leerstellen, denen zukünftig mit einer zunehmend selbstverständlichen und kritischen Interdisziplinarität, aber auch mit einer be-

wussteren Vermittlung globaler und lokaler Aspekte von Musikanalyse zu begegnen sein wird.

Der Begriff »Pluralität« hat in der jüngeren Geschichte musikalischer Analyse mehrere Erweiterungen und damit auch Profilierungen erfahren. Das vorliegende *Handbuch Musikanalyse* versteht sich klar als fachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Literatur, dennoch ist der wissenschaftsgeschichtliche und -theoretische Hintergrund seiner Konzeption und der inhaltlichen Bereiche, die es abdeckt oder ausspart, nicht allein in der Pluralität musikalischer Analyse begründet. Auch Musikanalyse steht in einem intellektuellen Diskurs, der nach dem Zweiten Weltkrieg keinesfalls einen gemeinsamen Anfang genommen hat und zu jedem Zeitpunkt mit politischen und philosophischen Entwicklungen verflochten war. Gerade in Ost- und Westdeutschland fand ein öffentliches Nachdenken über die politischen Implikationen musikalischer Analyse eher dezentral statt – etwa im Zuge der Kritik an Alfred Lorenz' reduktionistischer Formtheorie (Stephan 1970 [1962]; Dahlhaus 1965, 1969 und 1972; Brinkmann 1972; Danuser 1975) –, zudem spät (Gerhard 2000, 7–12; Holtmeier 2003/05) und wegen der oft nicht explizit gemachten Beharrungstendenzen von Ideologie im analytischen Handwerk auch selten in einer kritischen Evaluation der Methoden. Bis heute ist diese Aufarbeitung nicht abgeschlossen (Schmidt 2008, 3). Theorie und Praxis musikalischer Analyse in der Bundesrepublik und in der DDR und die diversen Weiterentwicklungen des Diskurses nach der Wiedervereinigung im Jahre 1990 bilden ein eigenes musikgeschichtliches Forschungsfeld aus (Noeske/Tischler 2006). Schon seit den 1990er-Jahren wurde deutlich, dass die Figur des »Eisernen Vorhangs« auch die Rezeption musikanalytischer Ansätze beeinflusste (Hepokoski 1991, 227–230; Zagorski 2015). Das betraf die Konstruktion von Antipoden auf »östlicher« und »westlicher« Seite ebenso wie einen distanzierten Umgang mit »marxistischer« Musikwissenschaft (Shreffler 2003). Dass prominente Vertreterinnen und Vertreter beider ehemaliger Teilstaaten vor und nach 1990 aktiv in internationale musikwissenschaftliche Forschungen involviert waren und zudem im gegenseitigen wissenschaftlichen Austausch standen, kann aus der Perspektive einer auch intellektuellen Ost-

West-Teilung nur schwer angemessen wahrgenommen und beurteilt werden (Gur 2016). Darüber hinaus ist die Konstruktion einer »Western Music Theory«, die gerade im deutschsprachigen und anglophonen Raum einen immensen und kaum hinterfragten Einfluss auf Musikanalyse ausübt, tatsächlich nichts weiter als eine weitgehend akzeptierte, hypothetische Verkürzung, die implizit und zumeist fälschlich »nicht-westliche« Ansätze zum Beispiel in Ungarn, in der Sowjetunion und in China viel mehr projiziert als angemessen erfasst (Dalos 2006, 2016; Schröder 2017). Obwohl das Handbuch die Problematik solcher »Master Narratives« grundsätzlich behandelt (Janz E1; Rotter-Broman F2), gibt es zur fehlenden Aufarbeitung einer europäischen Musikanalyse keinen eigenen Abschnitt. Die im *Handbuch Musikanalyse* versammelten Kapitel dokumentieren vor allem einen transatlantischen Dialog, sodass die vielschichtige Problematik einer Geschichte musikalischer Analyse mit ihren politischen und lokalen Wirkungsräumen nicht als solche thematisiert werden kann.

Beispielhaft setzt die französische Postmoderne (Lyotard 2009 [1979]) in ihrer Auseinandersetzung mit den strukturellen Grundlagen des Verstehens mit der Kritik der universalen Erzählungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts an – zum Beispiel des Marxismus. Da diese Kritik induktiv in sprachanalytischen und semiotischen Verfahren wurzelte, war die Nähe zur musikalischen Analyse von jeher gegeben (Nattiez 1975; Agawu 1991). Politik, Hermeneutik und auch biografische Kontingenzen sind hierbei nicht losgelöst voneinander zu betrachten, da das Konzept einer Pluralität des Verstehens auch aus den »kolonialen Grenz- und Differenzverfahren« (Erdur 2024, 12) der Protagonistinnen und Protagonisten der französischen Theorie entwickelt und politisch evaluiert wurde. Eine Trennung zwischen sprachanalytischen Verfahren und einer politischen Kritik an universalisierenden Erzählungen – und nichts anderes geschieht, wenn auch musikanalytische Kodifizierungen und Fachsprachen sich der politischen Diskussion um die »Pluralität des Verstehens« (Wieland 2023, 15) entziehen – würde demnach hinter die Standards aktueller Hermeneutik zurückfallen. So ist auch die postkoloniale Kritik der 1980er-Jahre auf einem bestimmten, nämlich weitgehend durch die französische Sprachphilosophie geprägten Begriff von Struktur gegründet:

Pluralität steht immer auch für Positionen, die nicht oder zu wenig am wissenschaftlichen oder kulturellen Diskurs teilhaben. Aus pluraler Perspektive ist es bedeutsam, wer spricht und wer bestimmt, was als Struktur erkannt wird, oder schlicht: wer analysiert. Wie Gayatri Spivak schon 1988 die poststrukturalistische Debatte um intellektuelle und Macht kritisierte, können die unterdrückten, konstruierten »Anderen« nicht ausgerechnet von der intellektuellen, europäischen Elite adäquat beschrieben und zum Sprechen gebracht werden, die sie doch erst als »Andere« hervorgebracht hat (Spivak 1988, 267; Bhabha 1994, 70). Während Spivak in diesem diskriminatorischen Verhältnis ein Erkenntnispotenzial gerade in der Abweichung sieht, das sie mit dem Prädikat »irreducibly differential« klar in die Nähe dialektischer Dynamiken rückte, hat Homi K. Bhabha diesen Gedanken des strukturellen Erkenntnispotenzials von Diskriminierung in der Idee der »kolonialen Mimikry« weitergeführt (Bhabha 1994, 22). Der zwar ironische (Said 1979, 240), aber grundsätzlich optimistische Ansatz, dass selbst das Nichtverstehen in den Künsten auf einer Form erkennender oder eben präzise nicht erkennender Begegnung, »slippage« (Bhabha 1994, 122), beruht, äußert sich in Bhabhas analytischer Anwendung und Evaluation dieser epistemologischen Idee, nämlich bei der Analyse von Literatur (Bhabha 1994, 64–90, besonders 85). Hier kann auch Musikanalyse anknüpfen: Es sind Momente von Ambivalenz in lyrisch verdichteter Sprache, die sich einer von westlicher Normativität geprägten, keinen pluralen Spielraum zulassenden Analysepraxis entziehen und damit aber auch neue hermeneutische Perspektiven eröffnen. Bhabha spitzt einen von Frantz Fanon sozialdiagnostisch erfassten Zustand des Nicht-gesehen-werden-Könnens (Fanon 1952, Bhabha 1994, 58) zeichentheoretisch zu und macht die Kritik damit zum geschärften Instrument der Analyse. Die Kritik richtet sich vor allem gegen die in strukturellen Konzeptionen und Begriffen versteckte Subjektivität, die die intellektuelle und politische Voreingenommenheit, die »Situierung« (Haraway 1988), und die Machtansprüche oder überhaupt die kulturelle und argumentative »Verortung« (Schmidt 2005, 10, 16) der Analysierenden verbirgt. In diesem Ringen um eine adäquate Darstellungsperspektive eines echten, nicht nur nachbessernden Pluralismus (Ferguson 2007, 5) sind vor allem Künste

und die auf sie bezogenen Wissenschaften in der Lage, zwischen scheinbar so disparaten Ebenen wie Individualität und Asymmetrien zulassender Pluralität auf der einen und Gerechtigkeit auf der anderen Seite (Rawls 1979) zu vermitteln. Analytische Systeme und Kodifizierungen, wie sie in musikalischer Analyse zur Anwendung kommen, spielen dabei eine mehr als nur marginale Rolle: Noch Bruno Latours späte Texte zum »Pluriverse« (Latour 2011, 39) stellen in einer komponierten Welt (»monde composé«) die Künste als Idealfall politischer Praxis in den Mittelpunkt (Latour 2011, 41; Citton 2016). Die sich im *Handbuch Musikanalyse* abzeichnenden historischen Stationen einer Pluralisierung musikalischer Analyse und Hermeneutik seit dem späteren 20. Jahrhundert sind in diesem Kontext zu verstehen, in dem Ästhetik und Politik eine Verbindung eingehen, deren Kern ein neues Verständnis von Struktur bildet.

So haben die New Musicology in den USA und die durch Hans-Georg Gadammers Hermeneutik geprägte Rezeptionsästhetik im deutschsprachigen Raum, die sich vor allem über die Arbeit der interdisziplinären Forschungsgruppe »Poetik und Hermeneutik« in der Musikgeschichtsschreibung (Dahlhaus 1977b; Rotter-Broman 2016, 105–112) niederschlug, die Kontingenz und die vor Ideologie nicht geschützte Pseudo-Objektivität einer Universalität beanspruchenden musikalischen Analyse und ihrer Methoden kritisch markiert. Da musikalische Analyse im deutschsprachigen Raum weniger an bestimmte Methoden gebunden war als etwa in den USA, war auch die kritische Reaktion auf formalisierende Tendenzen in der Analyse weniger geschlossen als die Kritik der New Musicology, sondern zeigte sich am deutlichsten in einer stärkeren Orientierung der Musikanalyse an der geistes- und geschichtswissenschaftlichen Hermeneutik. Dabei übten die Rezeptionsästhetik Hans Robert Jauß' und die durch die jüngere Kritische Theorie informierten Geschichtswissenschaften (Horton 2020, 20) den größten Einfluss auf musikalische Analyse aus (Danuser / Krummacher 1991). Spricht der musikwissenschaftlich gebildete Philosoph und Historiker Herbert Schnädelbach rückblickend auf das späte 20. Jahrhundert von einer »Pluralisierung des Vernunftkonzepts« (Schnädelbach 2007, 130), so kann dies als tragfähiger Versuch verstanden werden, trotz der kritischen Distanz zur eigenen Analyseposition so weit handlungs-

fähig zu bleiben, dass analytische Kommunikation sich nicht im Sinne essentialistischer Identitätspolitik verkapselt. Dass ein solches Konzept auch als Kritik an älteren Geschichtsbildern funktionieren kann, zeigen musikanalytische und musiktheoretische Arbeiten der früheren 2000er-Jahre (Head 2000; Agawu 2003 und 2016; Christensen 2019). Insofern ist die aktuelle Kritik am Eurozentrismus (Rehding / Rings 2015; Ewell 2020) weit davon entfernt, die methodischen Impulse, die sie selbst hervorgebracht haben, nämlich die des späten 20. Jahrhunderts, zu überschreiben. Sie mahnt allerdings zu Recht die Dringlichkeit an, gerade im operativen Bereich der Fachsprachen, des musiktheoretischen Handwerks und in der diskursiven Verflechtung von Kanon und Struktur nicht auf den eingeübten, zu einseitig westlichen Perspektiven zu beharren. Jüngere Tagungen wie der XVII. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung im Herbst 2021 in Bonn oder die Konferenz Epistemologies of Music Analysis im Frühjahr 2023 in Paris zeigen, dass musikalische Analyse selbstverständlich plural gedacht werden muss, dass diese Pluralität aber aus einem Blickwinkel heraus, der globale und regionale Ansätze gleichfalls erfassen muss, mit dem Bild der Landkarte längst nicht mehr auskommt, sondern flexible Perspektivwechsel, Brüche und kategorielle Inkommensurabilitäten zulassen muss (Agawu 2022). Hier leistet das *Handbuch Musikanalyse* zunächst nicht mehr, als im Bewusstsein der Problematik die Pluralität westlicher Methoden der vergangenen circa 50 Jahre in ihrer diskursiven Verfasstheit darzustellen. Auch aus Sicht einer treffenden postkolonialen Kritik am Eurozentrismus ist diese Leistung relevant, da auch der kritische Nachweis Ideologie begünstigender Strukturen nicht selbst in seiner Vereinfachung ideologisch werden sollte (vgl. Agawu 2021, 16).

In die Vielfalt spezifisch europäischer Analyse-Praktiken und ihrer oft langjährigen Traditionen sind nicht nur hochdifferenzierte Fachsprachen eingeschlossen, die ein Denken oder Kodierungen jenseits wortbasierter Hermeneutiken, wie es dem poststrukturalistischen Ideal gegen Ende der 1970er-Jahre entsprach (Barthes 1978/2023), schon lange praktizieren, sondern eben auch selbstverständliche Übergänge zwischen musikalischer Praxis und ihrer Ausbildungskultur an Musikhochschulen auf der einen Seite und diversen An-

schließen an gesellschaftliche und wissenschaftliche Fragestellungen auf der anderen Seite (Escal 1979, 9–35). Ein stark transatlantisch orientiertes Denken, das dieses Handbuch und eine seit den 1980er-Jahren entwickelte Forschungstradition prägt, ist in seinem wechselseitigen Austausch ein unschätzbarer Gewinn, dennoch dürfen dabei spezifisch europäische Auseinandersetzungen mit Begrifflichkeiten, Diskursen und Methoden im Zuge globalisierender Schwerpunktsetzungen nicht verloren gehen. Die jüngere Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte* (Geiger / Janz 2016) ist dafür ein Beispiel. Das *Handbuch Musikanalyse* versucht, ein Stück europäischer Theoriegeschichte schlaglichtartig zu dokumentieren, in das Stationen eines transatlantischen Dialogs rekonstruierend eingeschrieben sind. Auch diese rekonstruierende und sicher nicht vollständige Erinnerung ist gelebte Pluralität, die am Paradigma der Analyse Möglichkeiten und Spielarten der Freiheit des Verstehens in der Kunst nachvollziehen lässt (Bertram 2023).

## 2b. Pluralität und Methode

Jean-François Lyotards Buch *La Condition post-moderne*, das die Pluralitätsdiskussion geprägt hat wie kein zweites (Lyotard 2009 [1979]), kulminiert in der Diagnose eines Endes der Meta-Erzählungen, der allgemein verbindlichen übergreifenden Modelle des Weltverständnisses. Pluralität ist bei Lyotard nicht nur eine deskriptive Kategorie, sondern hat auch einen normativen Aspekt. Da Gesellschaft sich als Nebeneinander inkommensurabler Diskursarten erweist, tragen Versuche der Integration, der Hierarchisierung, der Übersetzung der einen Diskursart in die andere notwendig Züge des Gewaltsamen: Bei einem Konflikt zweier Parteien fehlt »eine auf beide Argumentationen anwendbare Urteilsregel [...]. Wendet man dennoch dieselbe Urteilsregel auf beide zugleich an [...], so fügt man einer von ihnen Unrecht zu« (Lyotard 1989, 9). An anderer Stelle heißt es: »Das Erkennen der Heteromorphie [der Vielgestaltigkeit] der Sprachspiele [...] impliziert offenkundig den Verzicht auf den Terror, der ihre Isomorphie [ihre Gleichgestaltigkeit] annimmt und zu realisieren trachtet.« Jeder Konsens müsse daher lokal sein, »das heißt von gegenwärtigen Mitspielern erreicht und Gegenstand eventueller Aufkündigung« (Lyotard 2009 [1979], 155).

Eine Konsequenz dieses Gedankens besteht in dem Postulat, gesellschaftliche Heteromorphie solle sich auch strukturell und materiell in der einzelnen künstlerischen oder wissenschaftlichen Manifestation reproduzieren. Für die Architektur etwa forderte Wolfgang Welsch: »Das Nebeneinander verschiedener Möglichkeiten ist nicht bloß zuzulassen, sondern – als Grundverfassung der Gegenwart – an öffentlichen Gebäuden bewußt zum Ausdruck zu bringen. An ihnen ist das Nebeneinander in ein Miteinander und Ineinander überzuführen« (Welsch 1997, 115). Musiktheoretische Varianten dieses Postulats begegnen in diversen Kontexten: in der Kritik an hierarchischen Strukturtheorien (Bergeron 1992, 6f.; Gjerdingen 2007, 369–397), in der vor allem im deutschsprachigen Raum verbreiteten Betonung der »begrenzten Reichweite« analytischer Methoden (La Motte-Haber 2005) oder in der Vorstellung, Analyse, die sich mit der Erhellung struktureller Relationen bescheide, mache sich einer positivistischen Verkürzung schuldig (Adorno 2001, 80; Agawu 2004; Wellmer 2009, 137).

Diesen »kritischen« Auffassungen (vgl. Reckwitz 2008) nun lässt sich (stark vereinfachend) eine »liberale« gegenüberstellen: eine Auffassung, die mit bestimmten Vorstellungen bezüglich der Rolle und des Stellenwerts analytischer Theorien einhergeht. Sich zu Pluralität zu bekennen, so meinen Vertreter dieser Auffassung, bedeute, für das Recht der einzelnen Theorie einzutreten, am Diskurs teilzuhaben, nicht aber die Maxime zu vertreten, eine Theorie dürfe keine spezialistischen Strukturkonzepte vortragen. Solle Forschung ihrer Aufgabe gerecht werden, das Ungewusste zu erschließen, müsse jede Forschungsfrage gestellt werden können. Erst die Arbeit an der Methode, so das Credo weiter, schärfe das analytische Instrumentarium, dessen der Erkenntnisfortschritt bedarf. Prinzipien wie Logizität, Konsistenz oder Falsifizierbarkeit – Prinzipien einer rationalen Wissenschaftstheorie also, die aus der Sicht poststrukturalistischen Denkens fragwürdig erscheinen – seien hier unverzichtbar. Zwischen den »komplementären Gefahren [...] des Szientismus und des Dilettantismus« (Habermas 2021, 13) entscheiden sich die Vertreter des liberalen Modells für erstere.

Welche Konsequenz sollte die Konzeption eines Handbuchs aus dieser Diskussion ziehen? Auf methodologischer Ebene scheint die Antwort einfach:

Wenn einerseits die Verpflichtung zu intrinsischer Pluralität zu einer problematischen Unterschätzung genuin musiktheoretischer Methoden führt und andererseits das Bekenntnis zu Methode dazu tendiert, Formen der Analyse hervorzubringen, die an der ästhetischen Komplexität ihres Gegenstandes vorbeigehen, scheint es sowohl des »liberalen« als auch des »kritischen« Konzepts zu bedürfen – des ersteren um des Fortschritts genuin musikanalytischer Verfahren willen, des letzteren aus der Verantwortung von Musikanalyse für die ästhetische Dimension ihres Gegenstandes.

Die politische Dimension pluraler Methodologie ist hier bislang allerdings nur am Rande zur Sprache gekommen. Sie gerät in den Blick, wo man das Verhältnis der Theorien zueinander genauer betrachtet. Dem liberalen Modell zufolge gehorcht das Zusammenspiel »komplementärer« Theorien (Currie / Killin 2016, 17–21) dem funktionalen und ökonomistischen Prinzip der Arbeitsteilung: Ein arbeitsteiliges Wissenschaftssystem erträgt es, dass hochspezialisierte Forschung Ergebnisse produziert, ohne sich um deren Verknüpfung mit anderen Inhalten zu kümmern. Es kann dies, weil es davon ausgeht, dass in ihm selbst bereits alle Voraussetzungen dafür gegeben sind, spätere Integrationen zu gewährleisten, auch wenn diese nicht von denselben Akteurinnen und Akteuren erarbeitet werden, denen sich die jeweiligen Detailsichten verdanken. Abgrenzung und Austausch, Ordnung und Neuordnung, Hierarchisierung und Dehierarchisierung sind demnach wechselseitig aufeinander bezogene Vorgänge, oder auch: wechselnde lokale Zustände einer übergreifenden Gesamtdynamik. »Antagonistische« Theorien dagegen (Currie / Killin 2016, 17–21), Theorien also, die einander ausschließen, müssen darum ringen, sich im Wissenschaftssystem durchzusetzen. In beiden Fällen aber entsteht Pluralität aus dem Wechselspiel der Theorien, aus ihrer gegenseitigen Rezeption, Kritik und Ergänzung, ihrer Modifikation, Rekombination und Weiterentwicklung (siehe etwa Ferguson 2007).

Vertreter des liberalen Paradigmas sehen Pluralität der Forschung demnach als Eigenschaft des Wissenschaftssystems in seiner Gesamtheit. Vertreterinnen kritischer Positionen dagegen halten die liberale Perspektive für bestenfalls kurzsichtig: Sie betonen, auch in der Wissenschaft reproduziere das freie Spiel der Kräfte nur die Verzerrungen

einer durch Machtinteressen geformten Gesellschaft. Andreas Reckwitz etwa betonte in einem Interview: »Pluralisierung von Lebensstilen« war ein Begriff, der lange verwendet wurde, als ob die Milieus alle gleichberechtigt sind und alle so nebeneinanderstehen, jedes für sich. Aber das ist nicht so. Es gibt bestimmte Lebensformen, die einfach auch einflussreicher sind in der Gesellschaft, die auch eher so was wie das Erstrebenswerte bezeichnen oder die stärker mit Macht verbunden sind, und andere, die mit weniger Macht verbunden sind. Ich denke, das muss man auch im Auge haben. Der Klassenbegriff würde auch stärker die Ungleichgewichte in der Gesellschaft bezeichnen« (Reckwitz 2020).

Die Frage gesellschaftlicher Ungleichheit betrifft auch die Organisation des musiktheoretischen Methodenspektrums. Während die traditionelle Linke mit dem Klassenbegriff vor allem ökonomische Ungleichheit betont, thematisieren aktuelle Debatten auch Diskriminierungen aufgrund von Ethnie, Geschlechtsidentität oder Bildungsstand. Besondere Aufmerksamkeit haben dabei einige Arbeiten Philip A. Ewells (2020; 2023) erfahren. Mit Joe Feagin argumentiert Ewell, die nordamerikanische Privilegierung weißer Komponisten und Musiktheoretiker verdanke sich einer ebenso systematischen wie unausgesprochenen Selbstverpflichtung auf einen »White Racial Frame« (Feagin 2013) – ein institutionell und strukturell wirksames Konglomerat rassistischer »Stereotype, Vorurteile, Ideologien, Bilder, Interpretationen und Narrative« (Feagin 2013, zit. nach Ewell 2020, 2.1), dessen Sinn darin besteht, »das weiße Privileg und die Vorherrschaft über farbige Amerikaner zu rationalisieren und zu sichern« (ebd.).

Bemerkenswert kritisch sieht Ewell die in den USA verbreiteten Bestrebungen, die soziale und ethnische Vielfalt an den Universitäten zu erhöhen: Der Begriff der Vielfalt verschleierte die Probleme; er diene letztlich dazu, Begriffe wie »Rasse« und »Weißsein« und damit kritische Diskussionen über Rassismus und weiße Vorherrschaft zu torpedieren (Ewell 2020, 5.3). Pluralität im richtig verstandenen Sinne dagegen hinterfrage den strukturellen Rassismus und bemühe sich darum, »neue Ansätze, Themen, Untersuchungen und Menschen in der Disziplin vollständig willkommen zu heißen« (Morrison 2012, 850, zit. nach Ewell 2020, 5.1, Übersetzung der Autoren). Hierzu, so Ewell weiter,

sollten die Musiktheorien Asiens, Afrikas oder Amerikas auch in nordamerikanischen Lehrplänen verankert werden und bisher diskursbestimmende Musiktheorien im Gegenzug ein gewisses Maß an Dezentrierung akzeptieren. Ewells Beiträge sind ebenso auf positive wie auf kritische Resonanz ge-

stoßen (siehe etwa Boyd / Conlee 2023; Parkhurst 2024). Die Debatte, die er angestoßen hat, ist als wissenschaftspolitisches Momentum auch vor dem Hintergrund der »Black Lives Matter«-Bewegung von höchster Relevanz.

### 3. Theorie und Methode

1. Dass Gebilde wie Riemanns Funktionstheorie oder Schenkers Schichtenlehre in der musiktheoretischen Literatur teils als Theorie, teils als Methode bezeichnet werden, kann irritieren. Zwar ist die sprachliche Unterscheidung zwischen Theorie und Methode auch in anderen Wissenschaften nicht immer klar. Jörg Strübing (2018, 145–171) etwa diskutiert die »Grounded Theory« und die »dokumentarische Methode« als »analytische Verfahren« der qualitativen Sozialforschung. Aber es wäre doch interessant zu wissen, ob der sprachlichen auch eine sachliche Differenz entspricht.

Grundsätzlich ist der Methodenbegriff denkbar flexibel: Seiner ursprünglichen Wortbedeutung nach meint er zunächst nichts anderes als einen Weg zu einem Ziel (Ritter 1980). Entsprechend werden unterschiedlichste Zusammenhänge als Methode bezeichnet: die hermeneutische Methode in der Philosophie, die Methode der freien Assoziation in der Psychoanalyse oder die axiomatische Methode in der Mathematik (Mehrtens 2010, 1594). Auch Analyse selbst kann in diesem Sinne als Methode gelten – als eine der epistemischen Bezugnahmen auf musikalische Gegenstände: Analyse generiert eine bestimmte Art von Wissen über ein musikalisches Gebilde, indem sie fragt, aus welchen Teilen und Momenten es sich zusammensetzt, was es ist, wie es unter welchen Bedingungen erscheint und was es in Bezug auf welche Zusammenhänge bedeutet; dieses allgemeine epistemische Ziel von Analyse lässt sich dann wiederum durch verschiedene spezifische Methoden der Analyse erreichen – beispielsweise Riemanns Funktionstheorie.

Einen deutlich engeren Methodenbegriff liefern moderne Theorien empirischer Wissenschaften (Schurz 2008). Theorie und Methode haben hier vergleichsweise klar umrissene Aufgaben (auch wenn zwischen ihnen zahlreiche Querverbindungen und Wechselwirkungen bestehen): Eine Theorie trifft generelle Aussagen über Eigenschaften,

Dinge oder Sachverhalte; sie definiert, wählt aus, benennt, strukturiert und perspektiviert. Eine empirische Methode dagegen ist ein bestimmtes Verfahren zur Erhebung und / oder Auswertung von Daten. Methoden im Sinne dieses Methodenbegriffs kommen in der Musikanalyse durchaus vor. Dazu gehören etwa die Beschreibung von Notentexten, die statistische Analyse musikalischer Korpora, das Sonagramm oder die Computermodellierung (Neuwirth / Rohrmeier 2016). Allerdings stellen diese Methoden Verfahren der Erhebung und Auswertung von Daten dar, nicht aber Begründungszusammenhänge, auf deren Grundlage Daten erhoben und ausgewertet werden (was selbstverständlich nicht ausschließt, dass die konzeptionellen Grundlagen einer Methode sich auch in den Ergebnissen ihrer Anwendung niederschlagen). Methoden in diesem engeren Sinne sind daher nicht gemeint, wenn man Gebilde wie die Funktionstheorie als Methoden bezeichnet.

Was unterscheidet also eine musikanalytische Theorie von einer gleichnamigen Methode? Man könnte meinen, »Theorie« bezeichne einen Kern systematisch miteinander verknüpfter theoretischer Begriffe und »Methode« deren Konkretion und praxisbezogene Ausdifferenzierung. Auch ließe sich vermuten, eine Methode beinhalte gegenüber der reinen Theorie zusätzliche Elemente einer Pragmatik des Analysierens, etwa indem sie Reihenfolgen von Analyseschritten festlegt. Beide Vermutungen führen freilich nicht weit. Anwendungsbezogene Differenzierungen musiktheoretischer Konstrukte kommen zwar vor (man denke etwa an Hugo Riemanns Unterscheidung zwischen theoretischer und praktischer Harmonielehre [A3 Harmonik]), stehen aber in keiner systematischen Beziehung zum Gebrauch der Begriffe »Theorie« und »Methode«. Eine musikanalytische Theorie als eine analytische Methode anzuwenden, heißt daher im allgemeinen musikologischen Sprachgebrauch

nichts anderes, als eine Komposition mithilfe der Begriffe und Regeln dieser Theorie zu beschreiben. Oder anders: Eine musiktheoretische Theorie firmiert dann als Methode, wenn sie unter das pragmatische Kriterium gestellt wird, zur Gewinnung konkreter analytischer Einsichten beizutragen. Umgekehrt gilt dies allerdings nicht: Die »multivalente Analyse« James Websters etwa ist deshalb eine Methode und keine Theorie, weil sie zwar Richtlinien vorgibt, wie unterschiedliche Theorien für die Analyse eines einzigen Stückes nutzbar gemacht werden können, aber selbst keine eigenen Konzepte musikalischer Strukturen entwickelt (Webster 2010, 129).

2. »Struktur« ist im 20. Jahrhundert zu einem Zentralbegriff zahlreicher Wissenschaften geworden (Max 2010); im musikbezogenen Schrifttum erscheint er besonders prominent in der nordamerikanischen Schenkerian Analysis (Snarrenberg 1994) und – auf vielfältige Weise differenziert – in den Diskursen zur Neuen Musik (Kaltenecker 2016). Adrian Kleinlosens Dissertation (2022) bietet dazu zahlreiche lesenswerte Ausführungen; eine umfassende begriffsgeschichtliche Untersuchung des musikalischen Strukturbegriffs steht unseres Wissens gleichwohl noch aus.

Ian Bent und William Drabkin bestimmen Analyse als »die Auflösung einer musikalischen Struktur in einfachere konstituierende Elemente« (Bent / Drabkin 1987, 1; eigene Übersetzung), verzichten allerdings darauf, den Begriff der Struktur ausdrücklich zu definieren. Auch in dieser Einleitung kann und soll kein fundierter Strukturbegriff entwickelt werden. Gefragt sei vielmehr lediglich nach einer Bestimmung, die es erlaubt, das Spezifische von Musikanalyse im Strukturbezug zu verorten – dasjenige also, was Musikanalyse gegenüber allen anderen Formen der epistemischen Bezugnahme auf musikalische Gegenstände auszeichnet. Ein inhaltlich definierter Strukturbegriff kann dieser Bedingung nicht genügen. Wir übernehmen daher Holger Lyres formale Definition, der zufolge Strukturen als Mengen von Relationen über einer Trägermenge zu verstehen sind (Lyre 2006).

Analyse liest Strukturen von musikalischen Klangereignissen ab. Als musikalisches Klangereignis sei hier jedes als musikalisch verstandene auditiv wahrnehmbare Ereignis verstanden – ein einzelner Ton ebenso wie ein abendfüllendes Konzert. (Einer komplexeren Systematik folgend beschrän-

ken Utz / Kleinrath die Dauer von Klangereignissen auf wenige Minuten [2015, 573]. Zur Ontologie von Klangereignissen siehe etwa Bayreuther 2019; die Kritik der Idee, Klang sei eine essenzielle Eigenschaft von Musik, wird hier nicht weiter verfolgt; siehe etwa Thom 2008, 4.)

Angesichts der Vielfalt musikalischer Strukturbegriffe erscheint es müßig, sich um eine allgemeingültige Definition eines kleinsten Bausteins musikalischer Strukturen zu bemühen. Stattdessen sei vorgeschlagen, von den sprachlichen Operationen auszugehen, mit deren Hilfe wir musikalischen Einheiten Strukturen zuschreiben: Nicht eine bestimmte Eigenschaft macht demnach eine musikalische Entität zum Strukturelement, sondern ihre Stellung in einer Kette von Prädikationen, durch die wir Individuen (oder »logischen Subjekten«) Relationen präzisieren und Mengen von Relationen zu Strukturen zusammenfassen. Dies gilt für Qualitäten und Bedeutungen nicht minder denn für Parameterkonstellationen. Allerdings sind Qualitäten und Bedeutungen Abstrakta. Im musikanalytischen Diskurs müssen sie konkretisiert und an raumzeitlich lokalisierte logische Subjekte gebunden werden (siehe etwa Strawson 1959, 135–213; Ludlov 2023). Ob diese Subjekte in der realen oder einer musikalischen Raumzeit verortet sind, spielt dabei keine Rolle.

Strukturen in diesem Sinne sind demnach beispielsweise das kontrapunktische Verhältnis zweier Stimmen oder eine Konstellation musikalischer Motive, aber auch eine Abfolge musikalischer Qualitäten oder das Narrativ, zu dem die Bedeutungen einzelner musikalischer Abschnitte zusammen treten (C4 Narrativ und »Agency«) – Strukturen also, die zwar selbst nicht aus Klangereignissen bestehen, aber doch notwendig in ihnen fundiert sind (zum Begriff des »Grounding« siehe Benovsky 2012).

3. Analytische Sprache nutzt grob gesagt vier Arten von Begriffen: a) Begriffe wie »Bereich« oder »Funktion«, die nicht notwendigerweise auf einen musikalischen Zusammenhang hinweisen; b) Begriffe wie »Akkord« oder »Melodie«, die musikalische Elemente benennen, ohne aber eine spezielle Theorie zu implizieren; c) Begriffe wie »Dominante« oder »Motiv«, die mit bestimmten Theoriekontexten assoziiert werden können, aber durch ihre breite Rezeption an Spezifik verloren haben; und d) Begriffe wie »Z-related set« (B4 Post-Tonal



Theory; Forte 1973) oder »Persona« (Robinson / Hatten 2012), denen in einem bestimmten Theorierahmen eine spezifische Bedeutung zukommt.

Was diese verschiedenen Arten von Begriffen unterscheidet, ist ihr Grad an Theoretizität: Begriffe der Klasse a) haben den niedrigsten, Begriffe der Klasse d) den höchsten. Zweierlei sei an dieser Stelle hervorgehoben: Erstens bemisst sich der Theoretizitätsgrad eines Textes nicht notwendig nach den in ihm verwendeten Begriffen: Texte können auf theoriegesättigten Vorüberlegungen beruhen, ohne dass sie sich deshalb einer speziellen Terminologie bedienen müssen. Zweitens werden musikalische Gegenstände auf Grundlage unterschiedlichster Theorien beschrieben – strukturbezogener ebenso wie hermeneutischer, soziologischer oder psychologischer. Alle diese Theorien nutzen eigene Terminologien. Die obige Unterscheidung von Theoretizitätsgraden gilt also nicht nur für strukturanalytische Begriffe. Nimmt man aber allein die Verwendung strukturanalytischer Begriffe in den Blick, zeigen sich signifikante Unterschiede zwischen dem englischen und dem deutschen Sprachraum (den Sprachräumen, denen die meisten Autorinnen und Autoren dieses Bandes entstammen).

4. Analysen variieren hinsichtlich des Stellenwerts, den sie Begriffen eines bestimmten Theoretizitätsgrades beimessen. Eine Analyse, die Unterscheidungen validieren oder exemplifizieren möchte, die eine vorgängige Theorie getroffen hat, wird ihre Aussagen tendenziell mit theoriespezifischen Begriffen formulieren. Eine Analyse hingegen, die anerkennt, dass ein musikalischer Zusammenhang gleichsam den Kreuzungspunkt einer Vielzahl kategorial unterschiedlicher Verstehens- und Deutungsräume darstellt, wird eher versuchen, die Theoretizität ihres Diskurses niedrig zu halten, um zwischen diesen Räumen vermitteln zu können – es sei denn, die Theorie, auf die sie sich beruft, hat bestimmte solcher Kreuzungspunkte bereits terminologisch erschlossen. Bei der folgenden Skizze der Musikanalyse im englischen und im deutschen Sprachraum sei diese grundsätzliche Überlegung stets mitgedacht.

Nach 1945 analysiert man im deutschsprachigen Raum vor allem Harmonik, Motivatik, Syntax und Form; ein besonderes Gewicht kommt dabei der historischen Perspektivierung kompositorischer Zusammenhänge zu (siehe etwa Eggebrecht 1979a). Primär form- und strukturanalytische Un-

tersuchungen tonaler Musik (siehe etwa Siegele 1990) finden sich seltener als solche neuer Musik (siehe etwa Schmidt 1988; Brinkmann 2000). Meist beschränkt man sich auf exemplarische Einzelfälle; da es darum geht, den »Kunstcharakter des einzelnen Werks, seine Individualität, aus dem Durchgang durch die Kompositionstechnik zu erhellen« (Brinkmann 2001), ist man gegenüber Generalisierungen ebenso skeptisch wie gegenüber der Beschränkung auf einzelne Strukturaspekte. Entsprechend selten kommen Strukturtheorien zum Einsatz, Theorien also, die ihre Fähigkeit, musikalische Gegenstände in ihrer gesamten Ausdehnung zu erfassen, mit einer erhöhten Selektivität erkaufen (siehe etwa Réti 1951; Schenker 1956 oder Forte 1973). Stattdessen bevorzugt man Instrumentarien niedriger und mittlerer Theoretizität; bedient sich also einer musikanalytischen Umgangssprache (Dahlhaus 1984, 155), die sich mit historischen, ästhetischen, biografischen oder philosophischen Inhalten (E1 Musikwissenschaft) flexibel zu komplexen Interpretationen verknüpfen lässt (siehe etwa Forchert 1983). Die philosophischen Hintergründe dieser Haltung sind mannigfaltig: Gadammers Zurückweisung eines objektivierenden naturwissenschaftlichen Methodenbegriffs (Gadamer 1960) spielt hier ebenso eine Rolle wie Adornos Kritik an einem identifizierenden Denken, das den Reichtum der Sache durch die Armut des Begriffs verdeckt (Adorno 1966, 2001; Wedler 2020), grundlegend ist vor allem die Skepsis gegenüber Hegelschem Systemdenken (Krijnen 2008). Theoretizität zeigt sich hier weniger im Gebrauch von Strukturbegriffen als vielmehr in der Reflexion der Bedingungen und Ziele von Analyse.

Im englischsprachigen Raum hingegen operiert Analyse deutlich stärker im Bewusstsein ihrer grundsätzlichen Theorieabhängigkeit – genauer gesagt, der Abhängigkeit analytischer Beschreibungen von vorgängigen Ideen darüber, welche Konstellationen musikalischer Ereignisse aus welchen Gründen als zusammenhängend gedacht werden sollen. Dieser Theoriebezug lenkt den Blick auf die Dialektik von Einzelfall und Generalisierung: Analytische Fragen leiten sich aus einer gegebenen Theorie ab, Theorien werden durch Analysen validiert oder veranschaulicht. Das präjudiziert zwar noch nicht das Verhältnis der Theorie zu empirischen Methoden und / oder natur-, sozial-, human- oder formalwissenschaftlichen Schwesterdiszipli-

nen (auch wenn sich neuere nordamerikanische Musiktheorie in vielerlei Hinsicht durch Ausgriffe in eben diese auszeichnet). Allemaal aber sind die Ideale der Rationalität, der terminologischen Klarheit, der logischen Transparenz und des stringenten Theorieaufbaus von einem Methodenbegriff geprägt, der sich eher an den Sciences als an den Humanities orientiert.

Beide Haltungen haben Stärken und Schwächen. Die historisch akzentuierende Werkanalyse mit ihrem breiten Instrumentarium niedriger bis mittlerer Theoretizität schärft den Blick für den Einzelfall und rückt damit auch bislang unbekannte Aspekte in den Fokus. Indem sie es erlaubt, den Untersuchungsgegenstand auf historische, soziale und funktionale Kontexte zu beziehen, schafft sie einen nahtlosen Übergang zu Deutung und Interpretation. Vor allem aber hilft sie, werkspezifische Logiken zu entschlüsseln, die erst aus dem Zusammenspiel verschiedener Aspekte entstehen (F4 Metatheorie). Allerdings zeigen sich auch kritische Aspekte: Dass die Methodenskepsis der deutschsprachigen Musiktheorie die Entwicklung neuer musikalischer Theorien im deutschsprachigen Raum nach 1945 fast zum Stillstand gebracht hat, ist eine häufig beklagte Tatsache (Polth 2004). Und sogar Carl Dahlhaus blieb nicht davon verschont, für das kritisiert zu werden, was sich aus nordamerikanischer Perspektive als unangemessen selektiver Gebrauch analytischer Methoden darstellte (Webster 1993).

Theoriegeleitete Musikanalysen besitzen tendenziell einen größeren Grad von Systematizität als solche, die ihr Prozedere eher aus den Besonderheiten ihres Gegenstandes ableiten – unter anderem auch deshalb, weil sie die heuristische Funktion von Theorie dazu nutzen können, zunächst verborgene Strukturbeziehungen aufzudecken. Das Instrumentarium theoriegeleiteter Analysen ist in aller Regel sozial validiert, also durch zum Teil langjährige Diskussionen zwischen zahlreichen Diskursteilnehmern ausdifferenziert, geschärft und gehärtet; indem analytische Ergebnisse ihrerseits in den vielstimmigen disziplinären Diskurs eingespeist werden, können Differenzierungen weiterentwickelt und Einwände berücksichtigt werden (zu historischen und sozialen Aspekten von Disziplinarität siehe etwa Stichweh 2003). Allerdings neigen Analysen mit steigendem Theoretizitätsgrad dazu, ihre Anschlussfähigkeit einzubüßen.

Wissenschaftsgeschichtliche und methodologische Voraussetzungen, musikanalytische Gegenstandsbereiche und Hinsichten, Erkenntnisziele, Verfahrensweisen und Terminologien: All dies kann zwei Analysen so stark unterscheiden, dass es scheint, als sprächen sie zweierlei Sprachen. Die »plurale Verfasstheit« der Wissenschaften, so die Einsicht der letzten Jahrzehnte, gehört zwar »zu den Bedingungen einer sich überstürzenden modernen Entwicklung« (Rheinberger 2007, 7). Kritisiert wurde aber, dass theoriegeleitete Musikanalysen oft allein diejenigen Wirklichkeitsausschnitte betrachten, die ihre Theorie erfasst. Dies bedeute ein »reduktionistisches Verständnis« von Musik, durch das »körperliche, praktische, soziale, politische, ökonomische wie materielle Dimensionen nivelliert werden« können (Feige / Nieden 2022, 7; zur Kritik dieses Arguments siehe F3b Musiktheorie).

5. Die hier in Teilen referierte Kritik hat in beiden Sprachräumen je komplementäre Tendenzen ausgelöst – oder war bereits selbst durch aufkommende Gegenteilstendenzen motiviert. In der englischsprachigen Musiktheorie verdrängten Criticism, historische Musiktheorie, Poststrukturalismus und Kritische Theorie, in jüngerer Zeit Strömungen wie Cultural Studies, Gender Studies, Populärmusikforschung und Postcolonial Studies das bis in die 1980er-Jahre vorherrschende strukturanalytische Paradigma (E9 Poststrukturalismus; Agawu 1997); dabei wurden auch Publikationen wie Theodor W. Adornos *Negative Dialektik* rezipiert (Adorno 1966), die in der deutschsprachigen Musikforschung bereits Jahre zuvor systematizitätskritische Haltungen motiviert hatten. Zahlreiche neue Musiktheorien entstanden überdies durch einen Prozess der Interdisziplinarisierung, mithin durch die musiktheoretische Integration von Paradigmen wie Rhetorik, Hermeneutik, Narrativität, Zeichen, Metapher, Emotion, Expektanz, Kognition und Intertextualität. In Europa dagegen entwickelten sich strukturanalytische Initiativen, die internationale Tendenzen aufgriffen – oder auch gänzlich eigenständige Wege gingen. Dazu zählen die mathematische Musiktheorie (B8), sprach- und computerwissenschaftlich geprägte Formen der Music Cognition (C11 Kognition / Computermodellierung), die Corpus Studies (F1 Historische Methoden, C10 Computerunterstützte Musikanalyse) und andere mehr. Auch die Intensität der wechselseitigen Theorierezeption nahm und nimmt nach wie vor

zu. Damit ergeben sich komplexe Interaktionszusammenhänge: Theoriebestandteile treten in verschiedene Konstellationen ein, transportieren Spuren ihrer früheren Kontexte und wechseln dabei mehrfach die Sprachräume. Diese Entwicklungen erschweren es inzwischen, die beschriebenen Grundhaltungen auf lokal definierte Forschungsräume abzubilden. Allemal ist festzuhalten, dass sich das musiktheoretische und musikanalytische Forschungsfeld in bisher ungekanntem Ausmaß differenziert hat.

Nicht genuin musiktheoretische Ansätze spielen in der Musikanalyse schließlich auch insofern

eine zentrale Rolle, als sie die metatheoretische Perspektive prägen können, unter der Analyse betrieben wird, ihre epistemologischen, ästhetischen, kulturellen und politischen Grundlagen, Implikationen und Zielsetzungen. Aktuelle Beispiele sind etwa Genderforschung (E8), marxistische Musiktheorie (Klumpenhauer 2001; Tomlinson 2003; Gopinath 2023) und postkoloniale Studien (E9 Poststrukturalismus). Impulse setzen sie weniger durch neue Einsichten über musikalische Strukturen als durch neue Konzepte der Rolle strukturbezogener Beobachtungen im analytischen Diskurs.

## 4. Über dieses Handbuch

Das Pluralitätskonzept und die Doppelfunktion als Einführungs- und Forschungshandbuch bestimmen die Gestaltung dieses Handbuches auf mehreren Ebenen:

### **Handbuchwissen und (neue) analytische Praxis:**

Die Kapitel umreißen Forschungsstand, Praxis und Potenzial der betreffenden Methode und tun dies mit dem Anspruch, ein gültiges, diskursiv verhandelbares Handbuchwissen vorzustellen und zu vermitteln. Doch die Autorinnen und Autoren treten nicht völlig hinter diesem Wissen zurück, sondern haben jeweils einen individuellen Zugriff auf das Thema, das sie bearbeiten. Das liegt auch daran, dass dieses Buch so viel praktische Analyse enthält. Die Beispielanalysen in den mittleren Abschnitten der Kapitel diskutieren Referenzanalysen aus der Forschungsgeschichte. Sie präsentieren aber auch viele neue Analysen, die die Methode aktualisieren und einen neuen Beitrag zur Forschung darstellen. Ein Spiegel dieser individuellen Zugriffe sind auch die Literaturverzeichnisse, die eine jeweils charakteristische Auswahl von Referenzen versammeln. Auf ein großes, zusammenfassendes Literaturverzeichnis, das auch alle Varianten von Auflagen, Ausgaben und Übersetzungen vereinheitlicht, wurde deshalb verzichtet. Der Gesamtindex am Ende des Buches ermöglicht hier einen Querschnitt.

**Nachschlagewerk und Studienbuch:** Das Handbuch ist neben seiner Funktion, neues Wissen über und durch Analyse zu erzeugen, als Nachschlagewerk angelegt. Mit seinen 51 Kapiteln deckt es


einen großen Teil der aktuellen Perspektiven ab und bietet die Möglichkeit, sich über Theorien und Methoden, Diskurse und weiterführende Literatur zu informieren. Die Eigenständigkeit der Einzelkapitel mit ihren Glossaren, Beispielanalysen und Literaturverzeichnissen ermöglicht es aber auch, das Handbuch als Lehr- und Studienbuch einzusetzen. Einzelne Kapitel können als Aufgaben zur eigenständigen Erarbeitung von Methoden gestellt oder zum Ausgangspunkt der Seminarlektüre und -diskussion gemacht werden, während eine Zusammenstellung von Kapiteln zur Grundlage eines Seminarplanes werden kann. Auf diese Weise kann Musikanalyse weniger als Feld der Spezialisierung, sondern vielmehr als intra- und interdisziplinäres Kommunikationsfeld begriffen werden, das einen Dialog zwischen historischen, systematischen, kulturwissenschaftlichen und ethnologischen Disziplinen von Musikforschung und über diese hinaus ermöglicht. Hiermit verbunden ist die Hoffnung, dass mit diesem Handbuch eine Ressource bereitgestellt wird, die Lehrveranstaltungen zur Musikanalyse und zur Formenlehre aus dem Korsett jahrzehntelang feststehender Curricula befreit. Lehrende können mit diesem Buch Musikanalyse als »plurale Analyse« konzipieren (so der langjährige Arbeitstitel für dieses Projekt), durch die die Studierenden verstehen, wie vielfältig und multiperspektivisch Denken und Forschen bezogen auf konkrete Musik sein kann. Dadurch können Studierende befähigt werden, souverän und mit Wissen um die jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen diejenigen Methoden und Ansätze aus-

zuwählen, die für den musikalischen Gegenstand angemessen erscheinen.

**Stückepool und Knotenpunkte:** Es gehörte zu den Ausgangsideen des Handbuches, die Pluralität von Methoden und Ansätzen anschaulich und diskutierbar zu machen. »Plurale Analyse« wird vor allem dort deutlich, wo verschiedene Methoden auf einen gemeinsamen Gegenstand angewendet und die Ergebnisse vergleichend gelesen werden. Das Prinzip einer Mehrfachanalyse einer Komposition durch verschiedene Autorinnen und Autoren hat in der Musikforschung bereits eine vergleichsweise lange Vorgeschichte. Sie reicht von kommentierten Analysen (La Motte / Dahlhaus 1968) über Analyse-Symposien mit jeweils zwei bis vier Beiträgen zu einem Werk (*Journal of Music Theory* 1966–1975; Posner / Reinecke 1977; Scholz 1996; Polth / Schwab-Felisch / Thorau 2000) bis zu einem Symposium mit 13 Beiträgen zu einem Werk (Bergé 2009 zu Beethoven op. 31,2, zu weiteren Mehrfachanalysen siehe F4 Metatheorie, S. 656). Auch wenn die Mehrfachanalysen eine Form des Multiperspektivismus darstellen, der Pluralität von Methoden diskutierbar und auswertbar macht, stellen solche Projekte meist noch keine Methodenkombination dar, sondern – wie Oliver Schwab-Felisch hervorhebt – zunächst nur eine »kontrollierte Juxtaposition« im Sinne einer geplanten, koordinierten Gegenüberstellung (siehe F4 Metatheorie, S. 656). Die Aufgabe der Synthese, Kombination und vergleichenden Kritik obliegt erst jenen, die die Mehrfachanalysen lesen und ihr Potenzial auswerten.


Die gemeinsamen Gegenstände wurden ermöglicht, indem den Autorinnen und Autoren ein Pool von Musikstücken vorgeschlagen wurde, aus dem sie für ihre Beispielanalysen wählen konnten, aber nicht mussten. Der Stückepool umfasste Musik von Machaut bis Boulez, Thelonious Monk und Beyoncé und enthielt Referenzstücke, die bereits Analysegeschichte mitbrachten (wie Bachs C-Dur-Präludium oder Wagners *Rheingold*-Vorspiel). Er beruhte auf einer Vorschlagsliste der Herausgeber, die die Autorinnen und Autoren durch weitere Vorschläge erweiterten. Von ihnen wurde die Liste durchaus begrüßt, löste aber auch heftige Diskussionen aus, die in vielen E-Mails und auf zwei Projektsymposien geführt wurden. Es wurde deutlich, dass die Auswahl von Stücken, zu denen mehrere oder viele Ansätze analytisch beitragen können,

begrenzt ist. So blieben zum Beispiel fast alle Stücke der Avantgarden nach 1950 (E3), des Jazz (E5) und auch der World Music (E7) analytische Inseln, die in anderen Kapiteln nicht wieder aufgegriffen wurden. Zugleich wurde die Anmutung eines Analyse-Kanons als problematisch angesehen. Uns ist sehr bewusst, dass der Stückepool, der im Jahr 2015 erstellt wurde und daher den damaligen Diskussionsstand um die Themen Gender und Diversity reflektiert, heute anders ausfallen würde. Die Ambivalenz solcher Stückelisten führte zum einen zu Kapiteln, die Stücke aus dem Pool bewusst meiden, wie es Tobias Janz in seinem Beitrag tut (E1 Historische Musikwissenschaft), aber auch zu solchen, die die Liste zur Grundlage ihrer Beispielreihen machen (A2 Kontrapunkt, C5 Emotion).

Der Stückepool war prospektiv intendiert als ein Schritt zur Ermöglichung eines Experimentierfeldes, das erst mit und durch das Handbuch entsteht und das erst die Lesenden realisieren, indem sie hin- und herblättern und vergleichend lesen. Hierbei soll das Zeichen →  helfen, das eingehender analysierte Stücke markiert und auf das Musikregister im Anhang verweist (S. 756), wo die Vernetzung der Kapitel sichtbar wird. Über zwei Drittel der Beitragenden haben auf den Stückepool zurückgegriffen, und dabei entstanden erstaunliche und überraschende Knotenpunkte. Den größten Knotenpunkt bildet, wie bereits erwähnt, Franz Schuberts Lied *Ihr Bild*, das durch Heinrich Schenkers Analyse bereits einen Referenzort in der Analysegeschichte hatte. Ein weiterer Knotenpunkt bildete sich um den ersten Satz von Schuberts Sinfonie h-Moll, den sechs Beitragende als Ausgangspunkt wählten und dessen Relevanz sich nicht zuletzt dem Referenztext von Susan McClary über diese Musik verdankt (McClary 1994). Als besonders zugänglich für verschiedene Ansätze erwiesen sich Strawinskys *Sacre du printemps* und der zweite Satz aus Mozarts Klavierkonzert KV 488, aber auch *Crazy in Love* von Beyoncé. Daneben entstanden einige kleinere Knotenpunkte, wenn etwa Ligetis *Atmosphères* dreimal eingehender untersucht wird (A2 Kontrapunkt, A6 Textur, A8 Klangfarbe), aber mit vielen Erwähnungen und Verweisen auf Ligeti die weiten Kreise abzuschätzen sind, die seine Musik in der Analyse gezogen hat.

Eine Meta-Analyse wiederum, die die in den Knotenpunkten erkennbare methodische Pluralität auswertet und kommentiert, ist keine Aufgabe

dieses Handbuches. Sie bleibt den Nutzerinnen und Nutzern überlassen; damit bildet sie ein wichtiges, wissenschaftlich-diskursives Potenzial des Bandes. Fest steht aber, dass die Idee, Beiträge zu einem Sammelwerk wie diesem im Hintergrund zu vernetzen, nicht nur viele neue Analysen angeregt und kreiert hat, sondern eine neue Qualität von Handbuchwissen ermöglicht.

**Verweise zwischen den Kapiteln:** Während in den Knotenpunkten die Kapitel über gemeinsame musikalische Gegenstände verknüpft werden, durchzieht ein Netz von Binnenverweisen das Buch (zum Beispiel: »→  Sprick E9, S.596 [Poststrukturalismus]«). Sie sind eine weitere Anregung für die Lesenden, den Band auch auf der Ebene von Theorien, Begriffen und Methoden querzulesen. Sie erinnern daran, dass zu einem Thema ein eigenes Kapitel existiert, das Fachbegriffe und theoretische Zusammenhänge erläutert. Sie verweisen aber auch auf konkrete Argumente, Interpretationen und Deutungen, die an anderer Stelle in diesem Buch vertiefend, variierend oder kontrovers diskutiert werden. Auch dieses Verweissystem deutet an, wie stark die teils sehr heterogene Pluralität

doch im Hintergrund vernetzt werden kann, sei es über Aspekte von Korrespondenz, Komplement, Gegensatz oder Widerspruch.

**Gendersensible Sprache:** Wir (und der Verlag) sind uns der Problematik struktureller Voreinstellungen in der Sprache gerade beim Thema Gender bewusst, zumal wenn es um die Analyse von ästhetischen Gegenständen geht. Auf Wunsch des Verlages verwenden wir aber keine Gendersternenchen oder Ähnliches, sondern wählen je nach Text und Kontext individuelle Lösungen: Wir wechseln weibliche und männliche Endungen ab bzw. mischen sie; wir versuchen, ideelle Subjekte nur dann zu verwenden, wenn der gedankliche Zusammenhang es notwendig erscheinen lässt, und wir verweisen – wo möglich – durch Partizipialformen eher auf die Tätigkeit der Subjekte, statt mit statischen Endungen genderspezifische Voreinstellungen zu verstärken. Gerade bei den Übersetzungen aus dem Englischen, in dem diese Voreinstellung grammatisch viel weniger deutlich wird, hat dies zu wertvollen Denkanstößen über die Repräsentation und Dynamik von Gender in wissenschaftlicher Rede geführt.

## 5. Ausblick

Selbstverständlich bleibt auch in einem noch so ambitionierten und umfangreichen Projekt eine Reihe von Ansätzen unberücksichtigt. Der lange Entstehungszeitraum des Handbuchs fällt in eine Zeit, die in der Musikwissenschaft und Musiktheorie von einer Reihe gravierender Veränderungen geprägt war. Diese Veränderungen betreffen nicht nur methodische Weiterentwicklungen und die Erweiterung des analysierten Repertoires, sondern ganz allgemein die Frage des Gegenstands von Musikanalyse. Hier sehen wir, dass Analyseansätze, die nicht in erster Linie vom Notentext ausgehen, heute eine deutlich größere Rolle spielen als zum Zeitpunkt der Konzeption des Bandes. Beispiele hierfür sind etwa die algorithmische Musikanalyse (vgl. Weiß/Müller 2021) in ihrer substanziellen Verbundenheit zu Korpusanalyse und Forschungsdatenmanagement, die Verwendung von KI für die Musikanalyse oder die Analyse medialer Kompositionen (vgl. dazu die Themenausgabe der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musik-*

*theorie* 20/1 aus dem Jahr 2023). Gerade auf dem Gebiet der Korpusanalyse hat es in den letzten Jahren weitreichende Entwicklungen gegeben, die in diesem Handbuch nur in Ansätzen präsent sind (siehe z.B. das Themenheft der *Empirical Musicology Review* zu Open Science in Musicology, hg. von Fabian C. Moss und Markus Neuwirth).

Ein weiteres Entwicklungsfeld auf einer Metaebene ist die Popularisierung der Musiktheorie, im englischsprachigen Kontext auch »Public Music Theory« genannt. Diesem wachsenden Feld, das sein Publikum insbesondere auch über eine Vielzahl anschaulich produzierter und erfolgreicher YouTube-Videos erreicht, ist kürzlich sogar ein ganzes *Oxford Handbook* gewidmet worden (Jenkins 2021). In diesem Zusammenhang wird auch das Feld der »Public Music Analysis« thematisiert (Freund 2021; Thorau 2022), das im Kontext von Konzerteinführungen, interaktiven Partituren und Analysevideos ein weitaus größeres Publikum erreicht, als dies über klassische Fachpublikationen

möglich ist (zum Beispiel auf der Website <https://explorescore.org>). Nicht zuletzt wird die etablierte Musiktheorie durch neue und sehr unterschiedliche Ansätze wie die queere Musiktheorie, die kollaborative Analyse, die performative Analyse (Utz 2023) und das sehr dynamische Feld der künstlerischen Forschung infrage gestellt.

Diese Entwicklungen sind eine Herausforderung, aber auch eine Chance für die Musikanalyse. Insbesondere für die Musiktheorie, die sich seit den 1970er-Jahren in Nordamerika – und in den letzten rund 20 Jahren auch im deutschsprachigen Kontext – mehr als zuvor an den Kriterien klassischer wissenschaftlicher Arbeit orientiert hat, öffnen sich neue Perspektiven, die nicht nur wissenschaftliche Texte, sondern auch Rekompositionen, analytisch inspirierte Tonsatzarbeiten, stilgebundene Improvisationen oder »aufgeführte« Analysen als Teile eines künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungskontextes verstehen können (vgl. dazu die Themenausgabe der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2 aus dem Jahr 2022). Diese Entwicklungen könnten wiederum auf die Analysepraxis der universitären Musikwissenschaft zurückwirken, sodass die Musikanalyse nicht nur – wie bisher auch schon – eine gemeinsame und sich inhaltlich stark überschneidende Aufgabe beider Disziplinen ist, sondern auch zu einem gemeinsamen methodischen Experimentierfeld wird.

Das Handbuch versteht sich auch keineswegs als »Abgesang« auf die Musikanalyse überhaupt, sondern ausdrücklich als ein Anfang und ein Anstoß. Es ist damit kein Buch über Musikanalyse der Vergangenheit und ihre jeweilige Gegenwart, sondern kann eine Grundlage für die Musikanalyse der Zukunft darstellen. Diese Zukunft wird sehr unterschiedliche Zugänge und Formen der Musikanalyse ermöglichen und sich durch eine Zunahme an Komplexität und möglichen Referenzpunkten auszeichnen. Das Buch hat aber auch den Anspruch, einen klassischen Zugang zur Musikanalyse fortzuschreiben, indem einzelne methodi-

sche Ansätze in Form von Aufsätzen – und in der Regel verfasst von einzelnen Autorinnen und Autoren – nebeneinandergestellt werden. Die erstmalige umfangreiche Kombination deutschsprachiger und in deutscher Übersetzung vorliegender anglo-amerikanischer analytischer Ansätze in einer Publikation hat allein durch die Übersetzungsarbeit bereits die Perspektive auf die angloamerikanische Musikanalyse verändert, da noch einmal konkret erfahrbar wurde, wie stark die jeweilige Sprache auch das theoretisch-wissenschaftliche Denken prägt. Dies gilt insbesondere für die hermeneutisch beschreibenden Passagen, für die im Deutschen eine passende Sprache gefunden werden musste. Konsequenz wäre es, das gesamte Handbuch auch in englischer Sprache zu publizieren und die gleichen Anpassungserfahrungen bei der Übersetzung der deutschsprachigen Texte zu machen. Außerdem wäre es sehr reizvoll, die impliziten Erkenntnisse, die sich aus der Kombination der verschiedenen Ansätze ergeben, auch in den angloamerikanischen Bereich zu tragen.

Angesichts der Vielzahl der präsentierten Analysezugänge tritt eine weiterhin große Aufgabe der Musikforschung zutage: die Verbindung von Metatheorie und technisch-struktureller Analyse. Dieses Handbuch sollte als ein Plädoyer dafür verstanden werden, dass sich kritisch-politische, philosophisch-ästhetische oder postkoloniale Ansätze nicht von einer auf die Struktur und die Details gerichteten Perspektive auf die Musik lösen sollten. Im Gegenzug sollte strukturelle Analyse auf die musikalische Praxis zurückwirken und damit Ergebnisse zeitigen, die dann wiederum von anderen Wissenschaftsbereichen und Theorien aufgegriffen werden können. Analyse soll ihre Ergebnisse also so formulieren, dass sie anschlussfähig sind auch für nicht-analytische Disziplinen. Dabei wird die Verbundforschung und die Entwicklung multimethodischer Forschungsdesigns auch in der Musikanalyse einen immer größeren Stellenwert einnehmen.

## Dank

Wir danken den Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge, die mit aufwendigen Lektorats- und Übersetzungsphasen verbunden waren, für die Bereitschaft und Offenheit, sich auf ein solches Pro-

jekt und die Idee eines Stückerpools einzulassen, vor allem aber für ihre großmütige Geduld im Fertigstellungsprozess des Bandes. Besonders sei denjenigen von ihnen gedankt, die die konzeptionelle

- Hermeneutik XII, XV ff., XIX, XXI, XXIII, XXVI, 80, 239, 244 f., 255–263, 266, 268 ff., 274, 288, 407–412, 422, 484 f., 495 f., 498, 588, 593, 715  
 – des Verdachts 263  
 – hermeneutische Fenster 256, 261, 263  
 – hermeneutischer Zirkel 255, 258, 261, 263, 268  
 Heterophonie 30, 84, 89  
 Hexachord 144, 167, 169–172, 175 f., 184 f., 226, 229, 231–234, 491  
 Hexatonik 182, 184, 233, 236  
 – Hexatonic Pole 186, 189 f., 192, 195, 208, 216, 225  
 – Hexatonic System 185, 186  
 Hierarchie 57, 88, 157, 162, 184, 187 f., 194, 366, 368, 371, 373, 375, 397, 453, 506, 545, 569, 629, 695  
 Hip-Hop 313, 315 f., 465 f., 553, 557–560, 562, 564  
 Historisierung X, 474 ff.  
 Historismus 245, 410, 416, 547, 611  
 Historizität 26, 30, 465, 474 f.  
 Holismus 41, 94, 403, 655, 660, 724  
 Homophonie 30, 84, 89, 427, 523  
 Homorhythmik 21, 25, 84, 86, 89, 91  
 Hook / Hook-Line 259, 313 ff.  
 – Visual Hook 463, 464  
 Höranalyse 213, 552, 671  
 Hörbahn 392  
 Hören  
 – adäquates 620, 669  
 – akusmatisches 348  
 – historisch informiertes 618–622  
 – ideales 261, 321  
 – kausales 525, 527  
 – kognitives 525  
 – musikwissenschaftliches (»musicalogical listening«) 644  
 Hörer  
 – Durchschnittshörer 368, 643  
 – enkultrierter 321, 368  
 – erfahrener 324  
 – Expertenhörer 643  
 – historischer 620  
 – idealer 368  
 Horizontalisierung 365, 371, 644  
 Horizontverschmelzung 256, 263  
 Humanismus 248, 480  
 Hypermeter 51 f., 436, 439, 440
- Identitätspolitik** XVI  
 Ideologie XIV, XVI, XVIII, 26, 67, 248, 551, 565, 596 f., 660
- Ijexá (Pattern / Timeline) 565, 569–578, 570  
 Ikon (im semiotischen Sinne) 274, 276, 589, 671, 715  
 Imitatio veterum 409, 410, 411  
 Implication-Realization (I-R) 322, 654  
 Implikation, musikalische 322, 324, 325–358, 373, 591, 654, 662  
 Improvisation 23, 39, 97, 134–137, 318, 332, 477, 528 ff., 535–548, 577, 609–616, 619, 622, 636, 726, 729–740  
 Incremental Learning 397, 399  
 Index (im semiotischen Sinne) 274, 276  
 Index Number (Babbit) 173  
 Informatik 360, 366, 383, 391  
 Informationstheorie 378 f., 381, 383  
 Initiale und Cadenz (Hohlfeld) 6, 7, 8  
 Instrumentalkonzert 101 f., 105, 107, 251  
 Instrumentation 15, 68, 84, 96–109, 115, 122, 249, 381 ff., 436 ff., 440, 482 ff., 507, 522, 673, 680, 691 ff.  
 Integration (Bregman) 86 ff.  
 Interdisziplinarität XIV, 89, 94, 125, 140, 330, 333, 391, 408, 503, 550, 555, 584, 600, 643, 658, 716  
 Intermedialität 410, 472  
 Interpretation, musikalische IX, XII f., 112, 120, 261, 283, 288, 319, 383–388, 477 f., 505 f., 510, 517 f., 528, 536, 538, 573, 610, 622, 681–695, 730  
 Intertextualität XII, XXII, 248, 407–411, 415, 418 f., 448, 461, 469, 546  
 – transhistorische 450  
 Interval Class 171 ff., 173  
 Ironie 188, 262, 316, 413, 432, 688  
 Isomorphie XVII  
 Isorhythmie 264, 626–631, 632, 633  
 ITPRA-Theorie 323
- Jambus** 425, 429  
 Jazz 162, 183, 190, 196, 296, 310, 374, 398, 423, 427, 443, 458, 477, 535–548, 565, 570, 576, 730–735, 739  
 Juxtaposition, kontrollierte 656, 660
- Kadenz** 7–13, 24 f., 37 f., 40, 41–46, 59, 65, 68–71, 72, 73–79, 103 f., 106, 142, 144 f., 147, 154, 158, 169, 179, 184, 187 f., 192, 194 ff., 201, 209 ff., 239, 242, 249, 251, 264, 267, 278, 296–301, 309, 312, 325–328, 336, 339 ff., 343 f., 365, 369, 373, 384, 386, 400, 415, 423, 430 f., 436, 443 f., 451, 453 f., 491, 510, 516, 518, 531, 543, 585, 597, 605 f., 648, 661, 675, 704, 707 f., 736
- Kanon**  
 – als exemplarische Auswahl X, XIII, XVI, XXIV, 35, 80, 135 f., 147, 152, 228, 408, 410 f., 419, 476, 485, 519, 563 f., 598, 607, 626, 646  
 – als musikalische Satztechnik 18, 26 f., 29 ff., 93, 119, 137, 144, 174 ff., 179, 211, 250, 414 f., 512 f., 613, 615, 618  
 Kategorisierung (Kognition) 332, 343, 403  
 Kinematografie, musikalische 604  
 Klang  
 – Klangkomposition 504, 506  
 – Mischklang 100, 101  
 – Klangorganisation 392, 506, 508  
 – Spaltklang 101  
 – Klangsynthese 393, 399, 403, 531  
 – Klangtyp 113, 355, 506  
 – verschmelzender 100, 101  
 Klang-Bewegungs-Objekt 347–358, 349  
 Klangfarbe 27 ff., 83 f., 87, 91, 93, 97, 108, 110 ff., 113, 114–121, 131, 183, 185, 200, 221, 225, 275, 283, 347 ff., 358, 391, 393, 397, 401 f., 447, 503 f., 506 f., 522, 527, 530, 603, 655, 663, 669, 672 f., 678, 688, 736  
 – Klangfarbenmelodie 114  
 Klangfläche 119, 506, 514  
 Klausellehre 39  
 Klavierfantasie 250 f.  
 Kleinterzyklus 216  
 Koartikulation 349, 354, 356  
 Kognitionswissenschaft XI, 4, 52 f., 139, 143, 144, 147, 330–333, 343 f., 378, 381 f., 391, 484, 588, 619  
 Kohärenz 125, 306, 351, 434, 436, 439, 496, 500, 503, 603, 638, 646, 670, 732  
 Kompetenz, musikalische 642 f., 714, 718  
 Konflikttheorie der Emotion 321  
 Konsekutive  
 – 5-6-Konsekutive 27, 45, 136, 141, 144  
 – 6-5-Konsekutive 136, 614 f.  
 – 7-6-Konsekutive 219  
 Konstanzer Schule 408, 410

- Konstellation 112, 134 ff., 202, 218, 247, 274, 293, 321, 416, 480, 486, 505, 520, 552, 580, 637, 663, 680, 698, 706, 729
- Konstrukt (Simon) 13, **216**, 218 f., 222 ff., 644
- Konstruktivismus 596, 639
- Kontingenz 182, 475, 730
- Kontrafaktur 136, 264 f., 407, 535, 539, **540**
- Konzertsaal 99, 424, 453, 683, 715
- Körperbewegung 338, 347 ff., 351–354, 726
- Korpusanalyse XXVI, 563, 612, 642, 731
- Krebs 129 ff., 166, 168, 172 f., **174**, 175, 205, 415, 427, 507, 513
- Krebumkehrung 166 ff., 173, 175 ff.
- Kreuzrhythmus 569 f., **570**
- Kritische Theorie XVI, XXII, 307, 310
- Kunstcharakter 640
- Künstliche Intelligenz (KI) XXV, 382, 391
- Künstliche neuronale Netze (KNN) **398 f.**
- Kunstlied 259, 286, 292, 423, 604
- Kunstmusik 269, 325, 379, 447 f., 458, 476, 478 f., 485, 497, 503, 530, 535, 550, 556, 563, 567, 569, 668 f., 673, 681, 731, 733
- Kunstwerk 109, 139, 149, 163, 257, 263, 269, 302, 409, 431, 435, 448, 476 f., 481 ff., 485, 488, 496, 507, 596, 598 f., 601, 611, 640, 683, 708, 726, 729, 731
- Lamento** 142, 246, 327
- Lecture-Recital 681, 687 ff.
- Leitfaden 136, 240, 245 ff., 336, 412, 711
- Leitmotiv 245, 438 f., **439**, 442, 444
- Leittonwechselklang 38, 206, 209, 621
- Lernen, implizites 323
- Linguistik 273, 330 f., 360, 365 f., 368 f., 372, 374 f., 391, 645, 649 f.
- Linie, musikalische / melodische 3 f., 10, 22 f., 25, 29, 83–86, 89 ff., 93, 168, 174, 293, 313, 327, 371, 373 f., 430, 440 ff., 456, 550, 557, 561, 576, 606, 611, 672, 691, 736 f.
- Basslinie 45, 120, 140, 190, 295, 430, 451, 500, 538, 540, 558, 562, 572 f., 590 f., 616
- Urlinie 158, 339, 698, 705
- Zwölftonlinie 174, 179
- Listening Score / Hörpartitur 525, **526**, 716 f.
- Log-Mel-Spektrum 393, **397 f.**
- L-Transformation 187, 209 ff., 213
- Lyrics 271, 555, 557–560
- Machtverhältnis** 581
- Magnificat 1, 6 ff., 13, 411
- Magnificat-Ton 7, 13
- Markierung (Intertextualität) 407, 409, **410**, 412, 415, 418 f.
- Markov
- Markov-Kette 381, 391, 395, 402
- Markov-Modell 360, 363, 366, 371, 644
- Marxismus XV, 600
- Maskierung 671
- Master Narrative 626–631, **632**, 633
- Mathematik XIX, 124, 165, 200 f., 227, 237, 360, 378 ff., 629, 632, 659, 703
- Medial Caesura (MC) 71, 72, 75 f., 211
- Mehrdeutigkeit 40, 200, 251, 312, 370, 374, 503, 516, 621–624
- Meisterwerke-Ästhetik XI
- Melisma 263 f., 513
- Melodielehre 1, 3–7, 13, 422, 654
- Melodisch Moll 449, **450**, 455 f., 458 f.
- Mental Space (mentaler Raum) 333, **336**
- Menuett 70, 280, 441
- Merkmalsdimension **349**, 355
- Metahistorie / metahistory 487, 632, 635
- Metapher / Metaphorik (musikalische / musikbezogene) X, XII, XXII, 5, 38, 51, 98, 110, 113, 116, 174, 248, 255, 263, 265, 269, 273–276, 277, 278–288, 301, 307, 355, 397, 409 f., 431, 438, 465, 580, 648, 654 f., 687, 723
- Basismetaphorik 277
- Conceptual Metaphor / konzeptuelle Metapher 5, 332 f.
- Interaktionstheorie 274, 277, 281
- Metaphysik 422, 432, 600
- Metatheorie 653, 657, 659, **660**, 662 ff.
- Methodenskepsis XXII
- Metrik 50, 148, 238 f., 250, 368, 551, 577, 655, 661, 675, 712
- Metrische Dissonanz 51 f., 54, **439**
- Mikropolyphonie 29 f., 84, 93, 514
- Mikrotiming 553, 567 f., 577
- Minimalismus 196, **506**
- Misreading **410**, 412, 506
- Mittelalter 17, 84, 148, 242, 252, 255, 259, 264, 315, 364, 612, 616, 628, 633, 635, 688
- Mixtur 12, 19, **23 f.**, 30, 84, 91, 108, 111, 143
- Modular Analysis 612 f., 615
- Modulation 21, 42, 74, 145, 237, 251, 336, 430, 436, 440, 585, 648
- chromatische 42, 44
- diatonische 42 f.
- enharmonische 42 f.
- tonzentrale 42
- Modulationslehre 37, 41
- Modulo 12 173, 208, 355, 357
- Monophonie 84, 89, 426 f.
- Monte-Sequenz **144**
- Morphing 463, 528 f.
- Morphologie 113, **349**, 523
- Motette 244, 259, 480, 612 f., 615
- isorhythmische 264, 626–631, **632**
- Multimedia X, XII, 286, 337, 453, 461, 467, 526, 539, 693 f., 731
- Multiperspektive XIII, XXIV, 653
- Musical Concept (musikalisches Konzept) **336**
- Musica poetica 24, 239 f., **248**, 481
- Music Encoding **383**, 389
- Music Information Retrieval (MIR) 117, 358, 382, **383**, 389, 399
- Musik
- akusmatische 84, 533
- algorithmische 525
- Musikästhetik 110, 112, 121, 248, 304, 474 f., 484, 567, 677
- außereuropäische 379, 567
- elektroakustische 88 f., 380, 522, 530
- elektronische 84, 89, 286, 347, 380, 506, 518, 522–526, 535, 553 ff., 558, 611, 630, 674
- Musikethnologie X, XIII, 274, 287, 555
- improvisierte / improvisatorische 35, 137, 143, 335, 522, 528–540, 636, 715, 723–726, 729–740
- Musikindustrie 379, 462, 464
- Musikkritik XI, 412, 582, 645, 677
- Musikpädagogik X, XIII, 274, 287, 504, 658, 714–717, 723
- Musikphänomenologie **144**
- Musikphilosophie 304, 379, 478, 599
- Musikpsychologie 53, 111, 125, 319, 391 f., 478, 505, 643, 668, 672, 677 f.
- Musikvideo 461–472
- Musikwerkzeug **439**
- Musique concrète 351, 514, 522 f., **526**, 529 ff.
- Mythos 256, 420, 583



- Nachsatz** 10 ff., 59 ff., 64 f., 69, 72, 77 f., 219, 249, 360, 369, 372, 426 f., 429 ff., 577
- Narrativ / Narrativität** X, XII f., XV, XVIII, XX, 36, 196, 202, 213, 239, 279, 283, 291–295, **294**, 301, 662
- Narratologie** **294**, 626
- Nationalsozialismus** 157, 715
- Naturwissenschaft** 53, 110 f., 257, **263**, 474, 476, 657, 698, 706, 711
- Neo-Riemannian Theory** IX, XI, 36, 40, 46, 182, 187, 199, **201**, 202–205, 208, 500, 535, 540, 545, 649, 698
- Neurowissenschaft** 274, 330, 391, 402, 690, 698 f.
- New Criticism** 255, 260
- New Historicism** 611
- New Musicology** XIII, XVI, 123, 213, 255, 489, 583, 589 f., 592, 597 f., **600**
- Notation / Darstellung, grafische** 151, 158, 199, 230 f., 278, 358, 379, 507, 525 ff., 552, 662, 685, 717, 730 f.
- Oberquinte** 7, 12, 74 f., 145, 224
- Offbeat** 64 f., 553, 555, **556**, 558, 560, 562, 572
- Oktatonik** 182, 184 f., **187**, 196, 205, 233–236, 450, 455 f., 458
- Oktavierung** **100**, 103 ff., 107, 427, 429
- Oktavregel** 134, 136, 140, **144**, 145, 706
- One-Shot-Lernen** **399**, 400 ff.
- Online-Lernen** 397, **399**
- Ontologie** 321, 348, 351, 545, 598, 602, 606, 662, 719
- Oper** 116, 241, 244, 264, 327, 427, 433–443, 477, 526 f., 584 ff., 590
- Operative Bildlichkeit / operative Bilder** 698, **702**, 703 f., 706, 708 ff.
- Opus** 501, 685, 729
- Orchesterpedal** **101**, 250
- Orchestration** 96–108, **109**, 115
- Orchestrierung** 103, 156, 439
- Organische, das / Organizität** 123, 139, 152, 443, 483, 490, 504 f., 596, 598, 732
- Ostinato** 91, 167, 309, 311, 565 f.
- Parallelismus** 26 f., 125, 134, 140 ff., **143**, 144–147, 327, 413 f., 431, 543, 620 f.
- Parameter** XI, XX, 4 f., 13, 23, 29, 34, 83, 85, 94, 119, 165, 226, 228, 230 f., 275, 283 f., 287, 305 f., 308, 311, 325, 328, 340, 380, 384, 390, 394, 396, 398, 403, 418, 468, 503, 505, 507, 514, 522, 525 f., 532, 550, 552, 583, 598, 603 f., 642, 646 f., 672 f., 706, 732, 735, 737 f.
- **Parameterhierarchie** 673
- Parametric Analysis / parametrische Analyse** 522–525, **526**, 533
- Paraphrasenimprovisation** **540**
- Parola scenica** 438, **439**
- Parser** 361, 370
- Partialprofil** 226–230, **231**, 232–235
- Partialton** 93, 116, 389
- Partimento** 20, 36, 39, 45–48, 134, 137–138, 147 ff., 616 ff., 624 f.
- Pattern** 5, 35, 71, 79, 120, 137, 140, 142, 305, 317, 448, 456 f., 528, 531, 545, 553 f., **556**, 557 f., 560, 565–578, 615, 644, 671, 694, 731
- Pentaton (Simon)** 216 f., 224
- Pentatonik** 184, 216, 229, 231 ff., 554, 736
- Performance** 147, 151, 261 f., 307, 463, 468–471, 477, 529 f., 536, 539 f., 544–547, 551, 555, 557, 683, 691, 729–732
- **Score / Aufführungspartitur** **526**
- **Studies** 135, 261, 683
- Periode**
- im chronometrischen Sinne 568, 575
- im formtheoretischen Sinne 2, 10, 12, 58 f., 62, 65 f., 68 ff., 72, 74, 77 f., 249, 278, 284, 360, 364, 369, 372 f., 426 f., 438, 444, 656, 661 f., 737
- im mathematischen Sinne 227–231
- im physikalischen Sinne 393
- Persona (musikalische)** 292, **294**, 307, **308**, 318, 555
- Perspekt** 126
- **Interperspektivische Beziehung** 126 f., **128**
- **Perspektivischer Wert** **128**
- Perzeption** 83, 86 ff., 114, 120, 321, 324, 327 f., 347 f., 379, 392, 401, 654 f., 733
- Phasenübergang** 232, **349**, 353, 356
- Phrasierungsangabe** 685
- Physiognomie** **349**, 355 f.
- Pitch Class / Set Theory** 162, 165–171, 173, 175 f., 180, 182, 227 f., 260, 491, 495, 505, 539, 598, 643
- Plot** **294**, 626, 632
- **Plot-Archetyp** **294**
- Pluralität / Pluralismus** IX f., XIII–XIX, XXII–XXV, 201, 279, 419, 448, 459, 475 ff., 503, 653
- Pluriverse** XVI
- Poetik** 20, 30, 239, 242, 245, 253, 410, 421, 505, 510, 635, 702
- Pole Relation** 187
- Polyphonie** 17, 29 f., 83–86, **89**, 91, 93, 262, 310, 373 f., 508, 514, 516, 518, 523, 618, 671, 685
- **Pseudopolyphonie** 83–86, **89**, 91
- Polytonalität** 183, 439
- Populäre Musik / Populärmusik** 112, 304, 380, 461, 535, 550 f., **556**
- Populärmusikforschung** XIII, XXII, 110, 550 f., 553, 555, 733
- Postkolonialismus** XIII ff., XXII, 553, 565, 632
- Postmoderne** XIV, 418, 435, 464, 596, 604, 660
- Poststrukturalismus** XVI, 407 f., 410, 505, 596–601, 608
- Posttonalität** **506**
- Potenzial, projektives (Hasty)** 56
- Power Chord** 554, **556**
- Prädikat / Label / Probe (Nelson Goodman)** 275 f., **277**, 278, 283 ff., 287 f.
- Prämisse** 18, 34, 39, 42, 113, 135, 245, 255, 476, 495, 597, 620, 627, 632, 647
- Präsenzzeit, musikalische** 672
- Pressing Scale** 449, 456
- Priming** 322, **324**
- Prinner** 140 f., 145 ff.
- Produsage** 471 ff.
- Programmhefttext** XI
- Progressionsklasse** 449, **450**
- Progressive Rock / Metal** 317 f., 456 f.
- Prolongation** 52, 73 f., 116, 154 f., 159 f., 189, 192, 217, 309, 339, 361, 368 f., 371 ff., 439, 444 f., 545
- Prozessdenken (Hasty)** 54
- Psychoakustik** 53, **114**, 116, 121, 391 f.
- Psychoanalyse** XIX, 208, 408, 598
- Psychologie** XI f., 182, 244, 304, 330, 408, 484, 567, 584, 653, 673
- **Expektanzpsychologie** 306
- **Gestaltpsychologie** 4
- des Hörens 177
- **kognitive / Kognitionspsychologie** 54, 138, 322, 328, 484, 642 f., 649
- **Musikpsychologie** 53, 111, 125, 319, 391 f., 478, 505, 555, 668, 672, 677 f.
- **Rezeptionspsychologie** 247
- Psychologismus** X
- Public Music Analysis / Public Music Theory** XXV

Publikum 157, 183, 246, 258, 262,  
266–269, 305, 316, 324, 437,  
443, 555 f., 565, 569, 571, 586,  
693 f., 730

**Quale** 478, 674

Quartorganum 364

Quartsextakkord 9, 43 f., 59, 91,  
145, 147, 299

Queer Studies 584

Quintenreihe 216, 217, 219, 223 f.

**Raga** 373, 729

Rap 120, 259, 315 f., 465, 550

Rätsellänge 115 f., 118

Rauigkeit 114, 119, 300, 505, 555,  
557–560, 562

Realismus, ontologischer 639

Reduktion 11, 19, 23, 30, 40, 52,  
59, 77, 136, 138, 143, 192, 203,  
207, 212 f., 218, 296, 348, 368 ff.,  
455 f., 505, 616, 676, 703, 736 f.

Registrierung 100, 104–108

Reharmonisation 540

Reihenfäden 508 f.

Reihentechnik 166, 180

Rekonstruktion

– historische 135, 251, 259 f., 267,  
551 f., 583, 610, 615, 620, 627,  
664, 681

– rationale 657 f., **660**

Rekursivität 151, 371, 508, 556, 644

Reminiscenz 412, 442, 510

Repräsentation, mentale 618, 648

Repräsentationskritik **600**

Retusche 100

Reverse Engineering 646, **650**

Rezeption

– Rezeptionsästhetik XVI, 110,  
136, 247, 287, 407 f., 410, 412,  
415, 620

– Rezeptionsgeschichte 37, 478,  
590, 618, 622

Rhetorik XXII, 157, 194, 239–242,  
244, 248, 252 f., 423

Rockmusik 122, 551, 563, 645

Roman Numeral Analysis 36, 39

Romantik 84, 113, 182 f., 629

Rondoform 68–71, 124, 437

**Salienz** 351, 355, 505

Sample 313, 399, 465, 467, 469,  
526, 528, 531, **556**, 558 f.

Satz (musikalische Syntax) 22, 69 f.,  
72, 74, 77 ff., 217

Satzmodell IX, XI, 18, 20 f., 23, 31,  
39, 41, 43, 46, 134, 147

Schaffensprozess 476, 490, 494,  
632 f., 726

Schematheorie IX, 134, 644

Schenkerian Analysis → Schichten-  
lehre

Schicht

– als Aspekt von Struktur 152, **158**,  
159, 202, 544 f., 675

– als Aspekt von Textur 85, 91, 93,  
221 f., 314, 336, 338, 340 f.

Schichtenlehre (Schenker) XIX, 22,  
134, 163, 655, 658, 660 f.

Schlichtheitsgebot 422, 425 ff., 429

Schlüsselstellung (Key-posture)  
**349**

Schöpfer 37, 269, 547, 575, 581,  
629, 633

Science XXII, 698, 700

Segmentierung 125, 136 f., 179 f.,  
274, 368, 375, 408, **410**, 691, 723

Semantik 248, 274, 287, 331, 375,  
427, 669, 674, 717

Semiose 281, 284, 287, 417, 674 f.

Semiotik IX, XII, 121, 245, 273 ff.,  
294, 408, 410, 415, 551

Sequenz 21, 23, 39 f., 41, 42–46,  
74, 78 f., 105, 115 f., 130, 134, 136 f.,  
144, 174, 188, 190, 206, 208, 211,  
217, 284, 297 ff., 360–366, 368,  
370, 396, 398, 401 f., 431, 440,  
464 f., 516, 637, 736 f.

Serielle Musik / Serialismus

**507**, 509, 630

Set Theory → Pitch Class / Set  
Theory

Siciliano 10, 242, 246, 248 ff.,  
280, 548

Signalverarbeitung 383, 391 ff.,  
398 f., 403, 531

Signifikat / Signifikant 273, 580 f.,  
585, 598

Sinn, musikalischer 86, 205, 262 f.,  
327, 437, 463 f., 498, 524 f., 586,  
604–607, 636 f., 702, 714

Situierung XVI

Skizzenforschung 255, 488 ff., 503

Sockelton / Sockelebene (Hohlfeld)  
7, 8 ff.

Solita forma 437, **439**, 444

Solmisation 140, **144**

Sonagramm / Spektrogramm  
93, 110, 112, **114**, 311, 352 f.,  
384, 393, 398, 525 ff., 531 f., 552,  
558, 670

Sonatenform / Sonatenhauptsatz-  
form 67–71, 72, 73, 75 ff., 80 f.,  
145, 213, 295, 441 f., 451, 454,  
580 f., 587, 629, 648, 675, 705

Sonic Visualiser 314, 317, 381, 384,  
531 f., 559, 733

Sonorità 85, 90 f., 185, 438,  
**439**, 443

Soul 259, 313, 315, 319, 550

Sound 84, 110 ff., **114**, 286, 305,  
310, 312, 316 f., 349, 355, 389,  
399, 447 f., 464 f., 467, 503, 506,  
550, 552, 554–558, 566, 591

– Object / Objet sonore / Klang-  
objekt 523, 525, **526**, 527, 533

– Soundscape / Klanglandschaft  
**526**, 527–531

Spannung

– emotionale 305

– Expektanz-Spannung 325

– harmonische / tonale 41, 43, 51,  
152 f., 159, 368 f., 373, 435, 454,  
553, 605 f.

– Intervallspannung / Klangspan-  
nung 195, 365

– konzeptuelle 338, 341 f.

– melodische 3, 10, 58, 298,  
326, 605

– musikalische 577, 603, 733

– rhythmische 569, 572 ff.

Spektralanalyse 505, 533, 671

Spektrogramm → Sonagramm

Sprache, formale 649

Stil

– galanter 2, 134, 141 f., 482, 619

– gelehrter 20, 674

– virtuoser 674

Stimmführung, sparsame / Parsi-  
monious Voice-leading **187**, 192,  
**201**, 202, 227, **231**, 235

Stimmung (von Instrumenten)  
97, 102 ff., 182, 701

Stimmungssystem 522

Stream, musikalischer / Auditory  
Stream 83–88, **89**, 90–94,  
524, 671

Stretto fuga 613–618

Struktur

– Strukturklang 30, 113, 506,  
509, 514

– metrische 368, 401, 571

– Strukturtheorie X ff., XVII, XXI,  
XXVI, 183, 306

Strukturalismus 273, 294, 483, 504,  
598, **600**

Strukturelle Merkmale (Emotions-  
forschung) 304, 306, **308**, 319

Stufe, harmonische **40**

Stufentheorie 36 f., 39 f., 140, 206,  
235, 260, 654

Subjektivierung 429, 599

Subjektivität XVI, 202, 205,  
269, 415, 423 f., 426, 428 f., 431,  
482, 484 f., 504, 587–590, 599,  
604, 606

Subkultur / Szene 479, 552, **556**

Substitution **540**

– Tritonus-Substitution 237, 538

Supervenienz **660**, 662