

Thomas Fesefeldt – Andreas Ickstadt – Ariane Jeßulat – Kilian Sprau – Katja Steinhäuser –
Berthold Tuercke – Lilia Ushakova – Emmanouil Vlitakis (Hg.)

unter Mitarbeit von
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

Kombinatorik und Spiel

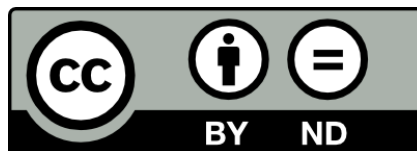
Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Clemens Kühn

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

Hartmut Fladt

Aspekte von Natur und Naturbeherrschung in der Musik des 18. Jahrhunderts

Gesine Schröder

Der Zug des Feuervogels in den Westen. Präliminarien zu Interpretations-Studien über einen Orchesterhit

Berthold Tuercke

für Stefan Prey

Volker Lenz

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

Ulrich Kaiser

Wahnsinn!

Reinhard Schäfertöns

Zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Positionen musiktheoretischer Fächer im hochschulischen Kontext

Michael Polth

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

Andreas Waczkat

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

Tobias Faßhauer

Ragtime für die *Polka*. Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

Martin Supper

Stefan Prey 2022

Ullrich Scheideler

Das Labyrinth auf dem Weg zum Schluss. Beobachtungen zur Genese der Schlussgruppe des 1. Satzes von Ludwig van Beethovens Eroica-Symphonie im Kontext der Skizzen

Ariane Jeßulat

Kanon und Echo. Zu den kontrapunktischen Dispositionen der Fuge in f-Moll BWV 857

Albert Richenhagen

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

Manfred Hüneke

Lullaby of Birdland (George Shearing)

Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang

Wie Musiktheorie in der Schule unterrichtet wird. Eine empirische Studie in Berlin und Baden-Württemberg

Antonie Budde

Algorithmus in G

Wolfgang Dinglinger

» [...] für den ausübenden Künstler genüge der Generalbaß.« Ein Reformversuch im Fach Musiktheorie an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin

Martin Ullrich

Musiktheorien im Anthropozän. Zwei Vorschläge für eine mehr-als-menschliche Musiktheorie

Elke Reichel

Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

Florian Edler

Die Eröffnung mit dem kleinen Mollseptakkord oder
Das ›Tea for two‹-Modell

Andreas Brenner

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

Laura Krämer

Von überall nach überall. Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

Hans Aerts

Contrapunti in frotta. Gruppenimprovisation nach Quellen des frühen 17. Jahrhunderts

Lilia Ushakova

Linie und Klang. Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow

Qiming Yuan

Stockend-Rasende Zeit. Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

Emmanouil Vlitakis

Verknüpfung und Korrespondenz. Aspekte formalen Denkens und dramaturgischer Gestaltung in Elliott Carters 2. Streichquartett

David Santos

London aus *Songs and Proverbs of William Blake* op. 74 von Benjamin Britten. Ein modernes Lied – in der Tradition verwurzelt

David Santos

Fuge in d-Moll

Wendelin Bitzan

Vom Lied zur Ballade. Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach

Katja Steinhäuser

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Joachim Stange-Elbe

Calm and Light Rays. Eine algorithmische Komposition aus dem Zyklus »Removing and Replacement«

Hartmuth Kinzler

Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a

Lidia Kalendareva

Adagio – The Tree Of Life

Veronika Ágnes Fánicsik

Aurora borealis

Felix Mahr

Reizvolle Regelbrüche. Eine Auseinandersetzung mit dem zweitaktigen Soggetto des Ritornells aus Bachs Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

Burkhard Meischein

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

Shengying Luo

Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi. Xavier Durand – aus dem Unterricht von Shengying Luo

Philipp Sobecki

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

Anne Schinz

Auguste Panseron – *L'art de moduler au violon*

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Vorwort

Diese Festschrift zu Ehren von Stefan Prey, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung aus dem aktiven Hochschulleben an der Universität der Künste Berlin, bezieht sich auf sein doppeltes Wirken als Hochschullehrer und Forscher. In beiden Bereichen mutet dieses Wirken ›legendär‹ an – auch wenn Legendenbildung im Hinblick auf die Persönlichkeit des Geehrten vollkommen unangemessen zu sein scheint. Doch sind es nicht zuletzt seine Bescheidenheit und Uneitelkeit, die angesichts solchen Könens zu superlativischen Beschreibungen verleiten.

Als Hochschullehrer prägte Prey Generationen von Musiktheoretikerinnen und -theoretikern entscheidend. Eine spezifische Mischung aus hohem Anspruch und Freundlichkeit, enorme Repertoirekenntnis, überragende fachliche Kompetenz, methodische Offenheit, nicht zuletzt eine außergewöhnliche Hingabe an die Aufgaben der Hochschullehre, keine Zeit und Mühe scheuend, auf die individuellen Bedürfnisse der Studierenden aktiv und fördernd einzugehen, waren Markenzeichen von Preys Lehre und vermittelten auch ein bestimmtes *Ethos* von Musiktheorie. Als Forscher setzte Prey v. a. mit seiner Dissertation *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* Maßstäbe. Die methodisch-systematische Stringenz und die Materialfülle dieser Arbeit wirken einmalig.

Auf die Einladung des Hg.-Teams hin, Beiträge zur Festschrift für Stefan Prey zu leisten, ist ein ›bunter Strauß‹ an wissenschaftlichen Texten, Kompositionen, satztechnischen Arbeiten und Gruß- bzw. Glückwunsch-Schreiben entstanden. Allenthalben waren in der daran geknüpften Kommunikation der große Respekt, die Dankbarkeit und die menschliche Zuneigung zu spüren, die Stefan Prey innerhalb der musiktheoretischen Fachcommunity genießt. Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für die so engagierte Mitwirkung!

Die historische Spannweite der behandelten Themen ist beträchtlich, angefangen bei antiker Musiktheorie (Nikomachos-Traktat/A. Richenhagen) bis hin zu Ausblicken auf posthumanistische Entwicklungen der Musiktheorie (M. Ullrich). Erwartungsgemäß befassen sich einige Beiträge mit Kontrapunktik und Kombinatorik (A. Jeßulat, E. Reichel, L. Ushakova, H. Kinzler), auch mit Bezug auf Hochschullehre und Unterrichtspraxis generell (H. Aerts). Verschiedene Teilbereiche der Musiktheorie werden weiterhin thematisiert: Modulationslehre (L. Krämer, A. Schinz), Harmonik und Satzlehre (F. Edler, F. Mahr), Metrik (P. Sobecki), Unterrichtsmethodik (K. Steinhäuser), Zwölftontheorie und -analyse (M. Polth, A. Waczkat), werkanalytische Betrachtungen mit unterschiedlicher Perspektivierung (W. Bitzan, Q. Yuan, D. Santos, U. Scheideler, E. Vlitakis), Interpretationsstudien (G. Schröder), Geschichte, Wandlungen und Perspektiven des Faches Musiktheorie in Schule und Hochschule (W. Dinglinger, A. Ickstadt/C. Imort-Viertel/R. Lang, R. Schäfertöns), interkulturelle Verbindungen (T. Faßhauer), Musik(theorie) im wissenschaftlichen Kontext (H. Fladt, B. Meischein). Der kreative Prozess des Komponierens ist hier durch verschiedene Kompositionen vertreten (A. Brenner, A. Budde, V. A. Fánicsik, L. Kalendareva, J. Stange-Elbe, B. Tuercke); ebenso sind Arbeiten aus der musiktheoretischen Werkstatt zu finden (M. Hüneke, D. Santos, S. Luo/X. Durand). Schließlich ist in einer solchen Festschrift auch der persönliche Bezug zum Widmungsträger zu suchen: Geburtstagsgabe und Grußworte, Texte zwischen Poesie und Wissenschaft, lassen einiges über Person und Lehre Stefan Preys erfahren (C. Kühn, U. Kaiser, V. Lenz, M. Supper).

Zu danken ist weiterhin den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek, namentlich Anne-Christin Martinsohn und Friederike Kramer, die unser Vorhaben mit Rat und Tat begleitet haben und ohne deren Hilfe das Projekt dieser Online-Publikation nicht realisierbar gewesen wäre, ferner auch den studentischen Mitarbeitenden Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech für Korrekturen und Layoutgestaltung der Texte.

Nun gratulieren wir dem Widmungsträger nachträglich zum 65. Geburtstag und wünschen ihm ein erfülltes post-universitäres Leben!

In Dankbarkeit
die Herausgeberinnen und Herausgeber
(auch im Namen des Musiktheoriekollegiums der UdK Berlin)

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

Philipp Sobecki

Im folgenden Beitrag werden die Anfänge aus Haydns Symphonie-Menuetten Nr. 5, 65, 77 und 81 analysiert. Der Fokus liegt auf prägnanten ›Spielen‹ bzw. ›witzigen‹ und dissonanten Gestaltungen von Rhythmus und Metrum. Die Analysemethoden sind eine flexible Kombination moderner, seit den 1970er Jahren diskutierter Theorien für Rhythmik und Metrik (v. a. Lerdahl, Temperley, Hasty, Mirka, Petersen, Swain); das Ergebnis sind vier annotierte Partituren, die in ihrer Wortkargheit Schenker-Analysen ähneln.

Komplexe und teils subtile Dissonanzen bzw. ›Spiele‹ zwischen Rhythmus und Metrum sind ein charakteristisches, weil äußerst häufig anzutreffendes Merkmal der Musik Haydns. Besonders in seinen Menuetten lassen sich individuelle und witzige Schief lagen und Mehrdeutigkeiten finden, vielleicht auch weil Menuette als scheinbar schlichtester Satz einer Symphonie genug Bühne dafür bieten und weil Metrikverwerfungen bei Bewegungsmusik¹ besonders viel Spaß machen können, selbst wenn sie sich auf einer längeren Periodik bzw. Metrikschicht abspielen als die der Tanzschritte.

Dazu wurde bereits viel publiziert;² dennoch bietet die Erschließung dieses Themas für die Hochschul-Curricula noch immer viel Raum für Innovationen und Experiment. Davon könnten künftige Instrumentalist*innen besonders profitieren, da sie Rhythmik und Metrik viel direkter am Instrument beeinflussen können³ als beispielsweise Harmonik, der viele von uns Musiktheorie-Lehrenden jedoch weitaus mehr Unterrichtszeit widmen. Dieser Artikel widmet sich nicht dem Unterrichten, sondern den Werken selbst.⁴

Da die Analysen im Fokus stehen und da sie auch ohne eine lange Abhandlung über die verwendeten Methoden zumindest teilweise verständlich sein sollten,⁵ präsentiere ich die Ergebnisse zuerst und schildere die verwendeten Methoden danach, auch wenn der Artikel dadurch antiklimaktisch endet.

¹ Dieser Rezeptionsmodus lässt sich auch dann einnehmen, wenn bei (ggf. stilisierten) Symphoniemenuetten nicht getanzt werden sollte.

² Große Standardwerke zu Begriffen und Analysemethoden mit vielen (außer bei Hasty) Analysebeispielen sind u. a. Hasty 1997, Lerdahl 1983, Mirka 2009, Petersen 2013, Swain 2002, Temperley 2001. Kurzeinführungen zu einzelnen Aspekten oder Theorien bieten u. a. Werner 2018, Neuwirth 2014, Willner 2013 und Pfeleiderer 2006. Beispiele für Einzelanalysen bieten neben den genannten u. a. Grave 1995, Greenlee 2008, Kaiser 2021 und Raab 2021. Einen Schwerpunkt auf Haydn haben u. a. Mirka 2009 und Grave 1995. Auf den Wert von Metrik im Gehörbildungsunterricht, auch für Absoluthörer, weist u. a. Köhler (2001, 174) hin.

³ Ein Hinweis darauf sind die Gestaltungsempfehlungen, die vielen Metrikanalysen beiliegen, vgl. Neuwirth 2010, 335–336. Die Frage, ob und wie dieser Einfluss genutzt werden sollte, wäre dabei ein zweiter Schritt vor dem ersten.

⁴ Da dies eine Festschrift ist, sei ein persönlicher Kommentar verziehen: Es sind dieselben vier Stücke, die ich bei meiner Lehrprobe an der UdK Berlin verwendete, die eine meiner ersten überhaupt und damit besonders bedeutsam war, da der Ausgang erster Lehrproben einen nachhaltig zeichnet. Umso dankbarer bin ich Ariane Jeßulat, Reinhard Schäfertöns und dem ›Geburtstagskind‹ Stefan Prey, dass sie mich so herzlich empfangen und aufgenommen haben; dieser Tag wird mir für immer in warmer Erinnerung bleiben.

⁵ Sie sind Hybride der Hauptwerke der modernen, ab ca. 1970 diskutierten, vorrangig englischsprachigen Forschung zur Rhythmik und Metrik, deren Kenntnis inzwischen vorausgesetzt werden kann. Genauere Bezüge werden im Kapitel zu den verwendeten Methoden beschrieben.

Ergebnisse⁶

Um die annotierten Partituren gewinnbringend zu lesen, lohnt sich ein ähnlicher Zugang wie zu Schenkers textkargen Urlinie-Tafeln: Die Analyse wird mit viel Zeit und Hörkontrolle, Stück für Stück, erkundet. Hoffentlich können möglichst viele Teile der Notation einleuchten und zu Perspektivwechseln anregen. Zwar sind einige Pointen explizit beschrieben, aber das ist so entzaubernd wie die Erklärung eines Witzes.

Mehrdeutige Metra sind empfindlich gegenüber Aufführungspraxis; hier haben Musiker*innen großen Einfluss, um beispielsweise subtile Längen-Akzente zu setzen und Mehrdeutigkeiten in die eine oder andere Richtung oder in eine Balance zu bringen. Spannend finde ich, versteckte Dinge zu zeigen, etwa versteckte Metra und wie sie in ihre metrisch-konsonante Umgebung hineinragen, was der Aufführung gerne einige hörbare Ecken und Kanten verpassen kann – brave Einspielungen hingegen gibt es bereits mehr als genug.

Oft werden die in diesem Beitrag beobachteten Metrikspiele im weiteren Verlauf des jeweiligen Stückes aufgegriffen und verarbeitet. Das lässt sich angenehm verfolgen, da die Stücke nicht zu lang oder zu komplex, sondern in ihren Pointen fokussiert sind. Werden die (überbordenden) Analysen hingegen ohne Routine gelesen, erzeugen sie einen falschen Eindruck von schwerer Kost.⁷ Ein schöner (und bewährter) Zugang ist, die folgenden Analysen als ›Abstracts‹ oder ›Trailer‹ für das jeweilige Stück zu verstehen und es davon ausgehend auf eigene Faust, ohne Textballast, zu erkunden, etwa draußen bei schönem Wetter mit einem leckeren Kaffee.

⁶ Die Abbildungen lassen sich durch Zoomen vergrößern. Bequem lesen lassen sie sich am Tablet im Hochformat oder an einem großen Bildschirm.

⁷ Angenehmere Einführungen bieten Rekompositionen (etwa Kaiser 2021 zur Symphonie Nr. 65) oder das Vermitteln von Kompetenz, um selbstständig solche Beobachtungen machen zu können. Andererseits bieten die nachfolgenden Analysen auf eine Art tiefere, präzisere und zuverlässiger kommunizierte Einblicke in die Stücke.

Joseph Haydn: Symphonie Nr. 5, 3. Satz

Menuet

The image displays a musical score for the 'Menuet' (Minuet) from the third movement of Joseph Haydn's Symphony No. 5. The score is arranged for Oboe I and II, 2 Corni in A, Violino I and II, Viola, and Basso. Below the score, there is a detailed analytical layer with the following components:

- Einsatz** (Attack) and **Hörstufen** (Pitch contour) diagrams showing dynamics (f, p) and pitch levels for various instruments.
- lange Töne** (long tones) for Bass and Horn.
- Dynamik (ähn. sfz)** (Dynamics, approx. sfz).
- Harmoniewechsel** (Harmony change).
- Metrum** (Meter) analysis with blue and red dots indicating different metrical patterns.

Below the analysis, there are several text boxes providing commentary:

- Left box:** "Nur wenige und oberflächliche Kriterien stützen die notierte Taktart und das blaue Metrum, während andere Kriterien 4:2 artikulieren, was sich als das rote Metrum verstehen lässt. Insgesamt auffassbar als »Entweder-Oder«-Eindeutigkeit (ca. 80% meiner Studis tendierten eindeutig zum blauen Metrum), erst eine Analyse ermöglichte den Perspektivwechsel oder als Kombination beider Metra, etwa als große Hemiole."

Je kürzer die Viertelnoten gespielt werden, desto stärker ist der Legatobogen eine relative Länge und damit das blaue Metrum stützend. Diese Entscheidung beeinflusst die Balance beider Metra stark; hier gibt es für Musiker*innen viel zu entscheiden und gestalten. Für beide Extremfälle gibt es zahlreiche Einspielungen.
- Middle box:** "Die Harmoniewechsel behalten den Kurz-Lang-Rhythmus der Takte 2 und 4 bei, werden jedoch vom Tiefstton und der progressionschwachen Zweistimmigkeit und Terzfallkette »verdünnt« bzw. geschwächt. So hat die Hauptstimme mit ihren einzigartigen Längen freie Bahn, das blaue Metrum nachdrücklich zu betonen."

Eine Notiz, weil punktierte Hälbe hier so schön sind.
- Right box:** "Beide Metra sind wieder aktiv, diesmal innerhalb einer Verdichtung (zwei statt vier Takte). Dabei erklingt ein komplexes »Umrühren«: Die jeweiligen Ph. Acc. sind nicht mehr exklusiv einzelnen Metra zugeordnet (wie es am Anfang war), sondern werden »frei« durchgereicht."

Vereinfachung des Rhythmus. Verdichtung und Fragmentierung der Notenerwerter für glatten Einstieg in die nun folgende Hemiole.
- Far right box:** "Diese Hemiole (siehe halbe Noten) klingt reichhaltig, weil sie durch mehr als nur notierte halbe Noten erzeugt wird. Zudem wird das Phrasenende auf verschiedene Arten mehrmals hinausgezögert (noch nicht, übrigens ähnlich wie in den ersten Phrasen des zweiten Satzes aus Beethovens vierter Symphonie)."

Die Hemiole (siehe halbe Noten) klingt reichhaltig, weil sie durch mehr als nur notierte halbe Noten erzeugt wird. Zudem wird das Phrasenende auf verschiedene Arten mehrmals hinausgezögert (noch nicht, übrigens ähnlich wie in den ersten Phrasen des zweiten Satzes aus Beethovens vierter Symphonie)."

Abbildung 1: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 5, Hob. I:5, 3. Satz, T. 1–12, Analyse⁸

⁸ Die Notenausgaben sind aus der Gesamtausgabe und wurden freundlicherweise vom G. Henle Verlag zur Verfügung gestellt. Diesem waren die Noten von Symphonie Nr. 5 digital nicht verfügbar, weshalb ich sie aus der Gesamtausgabe in Sibelius übertragen habe. Der Systemumbruch in Nr. 65 wurde von mir entfernt und durch Trennstriche in eckigen Klammern über den Streichern markiert.

Joseph Haydn: Symphonie Nr. 77, 3. Satz

Menuet
Allegro

The diagram below the score includes the following elements:

- Tutti-Einsatz**: Indicated by a blue dot at the beginning of the piece.
- Höchststön**: Indicated by a yellow dot.
- lange Notenwerte**: Indicated by a red dot.
- Harmoniewechsel**: Indicated by a green dot.
- Metrum**: A legend on the left identifies three metrical types:
 - Blaues Metrum** (blue dot)
 - Rotes Metrum** (red dot)
 - Grünes Metrum** (green dot)
- Annotations**:
 - Gruppierungs-Wiederholungen* (blue dashed line)
 - simile...* (blue text)
 - Besonders stark, weil einige Halbe* (red text)
 - Pentachord-Motiv* (yellow text)
 - Hauptsächlich der Harmoniewechsel startet das rote Metrum, das einige Zeit gestützt wird (siehe auch die fehlende Punktierung vieler Analyse-Notenwerte).*
 - Das blaue Metrum wird bloß durch die Projektion des Einsatzes in Takt 1 aufrecht erhalten (jedoch als irreguläres 5/4 Metrum).*
 - Trotz dieser deutlichen Evidenz hatten viele meiner Studis überraschend große Schwierigkeiten, das rote Metrum überhaupt wahrzunehmen, vielleicht spricht das für eine starke Projektion des Einsatzes.*
 - Anstatt eindeutig ins blaue Metrum zurückzufinden, wird zusätzlich das subtile grüne Metrum angedeutet, hauptsächlich durch Anschluss an das rote Metrum und die Projektion einer Akzent-Erwartung durch Harmoniewechsel.*
 - Dieser Takt ist wie eine Weiche: Alle Metra laufen darin zusammen. Die (im Notenbeispiel einzigartige) halbe Note markiert dies und gibt ihm Zeit.*
 - Auffällig ist die Fragmentierung der nahen Umgebung der Metrikkonflikte: Einerseits im Spitzenton c'', dessen Notenwert nachdrücklich kleiner ist als die der parallelen Viertel b'. Andererseits erklingen erstmals Schritte statt Sprünge, was die kurzen Achtel des Abgangs markieren kann. Ein anderer Aspekt dieser Stellen ist das (durch die Seltenheit von Schritten auffällige) Pentachord-Motiv, bei dem in den Takten 3 bis 4 gelernt wird, dass sein Ende ein langer und vielfach betonter Ton ist. Das lässt sich auf die Parallelstelle in Takt 6 projizieren, was jedoch ins Leere läuft bzw. bloße Projektion bleibt.*

Abbildung 3: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 77, Hob. I:77, 3. Satz, T. 1–8, Analyse

Joseph Haydn: Symphonie Nr. 81, 3. Satz

Menuet
Allegretto

Tiefstton

Höchstton in Hauptst.

Terzfall im Bass

lange Töne { Hauptstimme und Legato

Bass

Horn

Harmoniewechsel A

Harmoniewechsel B

Blaues Metrum

Rotes Metrum

Grünes Metrum

Im roten Metrum wurde keine halb schwere Taktzeit notiert, weil es so kleinteilig und unvorherhörbar ist.

Starke Evidenz für das rote Metrum, besonders wenn auf den Bass gehört wird. Harmoniewechsel sind äußerst ambig und wenig aussagekräftig, v.a. durch die karge Zweistimmigkeit.

Außerst synchrone Rhythmusakzente lassen das rote Metrum stolpern (überzählige Viertel) und anschließend ins Leere laufen (P). Löschte man diese Viertel (am Klavier probieren!), wäre das rote Metrum länger konsonant, v.a. in der zweiten Rotation: Das nun als dreitönig bekannte Terzfall-Motiv erzeugt beim Bass-g ein P. Aus einer blauen oder grünen Perspektive hingegen wäre diese Löschung schief. Eine Zwickmühle.

Deutlicher 4-Takter, an dessen Anfang vieles zusammenläuft. Das notierte Metrum schlichter die vergangenen Verwerfungen. Der 12-Takter artikuliert also ein großzügiges Unordnungs-Decrescendo.

Höchstton und Terzfall-Motiv werden hier vermieden. Die so entstehende Spannung wird vom Höchstton zu Beginn der zweiten Rotation eingelöst, was ihm Akzentkraft gibt.

Ambige Metrik. Kaum von *Rit. Acc.* gestützt werden das blaue am Anfang und das grüne am Ende des markierten Mittelteils. Eine weitere Zwickmühle.

Der Querstand in Takt 2 schieft das (bald einflussreiche) Terzfall-Motiv ins Bewusstsein. Dieses stützt in der zweiten Rotation das grüne Metrum, da gelernt wurde, dass alle viertönigen Terzfall-Instanzen auf der jeweils dritten Großtakt-Zählzeit erklingen bzw. diese artikulieren. Das bekommt ein Spotlight, weil die viertönigen Terzfall-Instanzen auffällig um einen Ton zu lang sind: Sonst sind sie dreitönig.

Auskomponiertes Ritardando des Terzfall-Motivs in der Oberstimme: 5 Achtel, 6 Achtel, 8 Achtel. Die nun folgende Halbe staut dieses Bewegungsmuster und betont deshalb stärker.

Abbildung 4: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 81, Hob. I:81, 3. Satz, T. 1–12, Analyse

Methoden

Zur Analysereihenfolge:

1. Bestimmte Metrikspiele wurden beim Hören der Stücke bemerkt, als Pointen fokussiert und an den betroffenen Stellen genauer untersucht, was die beteiligten Kriterien und Metra bestimmte.
2. Erst anschließend wurden diese auf den Rest des Notenbeispiels ausgeweitet, um zu erkennen, ob und wie die anfangs bemerkten Metrikspiele in ihre Umgebung hineinragen.⁹

Zum Verhältnis von Analysemethoden und -ergebnissen: Zentrale Teile der Analyseergebnisse standen fest (Schritt 1), bevor Analysemethoden explizit angewandt wurden (Schritt 2). Daher unterschied sich die Herangehensweise von einigen der einflussreichsten, modernen Metriktheorien, die Werkzeuge bieten, um Rhythmen, Metra und ihre Interaktion überhaupt erst herauszuarbeiten; so verfolgen meine Analysen im Kern (Schritt 1) eher nicht das Erkenntnisinteresse der ›stabilsten‹ Analyse im Sinne von Präferenzregel- oder summenbasierten Ansätzen.¹⁰ Für Rezipierende der Analysen lautet die Leitfrage also weniger ›Was hört man?‹ und mehr ›Was bietet sich an, gehört zu werden?‹. Die zentralen Ergebnisse (Schritt 1) sind ebenfalls – anders als einige der genannten Metriktheorien – weniger ein algorithmisches ›Welchen Output erzeugt Methode x, wenn ich sie auf Stück y anwende und meine Subjektivität möglichst heraushalte?‹, sondern sie sind aus guten Gründen¹¹ durch und durch ›biased‹.

Zu den *Phenomenal Accents* (abgekürzt *Ph. Acc.*) bzw. *Rhythmic Accents*:¹²

- Die verwendeten Kategorien, Kriterien oder Komponenten für *Ph. Acc.* sind wie immer¹³ nur eine Auswahl der m. E. wichtigsten für die jeweils analysierte Stelle und Pointe. Anstatt vorhandene

⁹ Spezifischer Nachteil dieser Strategie ist, dass sie zu überfrachteten Analysen führt, wenn eine kurze Pointe durch nur wenige verschiedene, nur lokal interessante Kriterien erzeugt wird, die der Vollständigkeit halber auf den Rest des Notenbeispiels angewandt werden (wie bei Nr. 81).

¹⁰ Etwa das Konzept der *most stable* bzw. *preferred analysis* bei Lerdahl 1983 und Temperley 2001, sowie ›Gewicht‹ und ›Profil‹ bei Petersen 2013.

¹¹ Siehe Fußnote 14.

¹² Beispiele dafür werden weiter unten aufgelistet. Vgl. Lerdahl 1983, 17f.; Hasty 1997, 13f. Im Unterschied zu Hasty's Verschmelzung von *Phenomenal* und *Metrical Accents* hielt ich ihre Trennung hier für sinnvoll, um eine klarere und differenziertere Kommunikation zu ermöglichen. Durch Petersens Notation von Notenwerten bei allen *Phenomenal Accents* (Petersen 2013, 7f.) und die Verwendung von Projektion (*P*, siehe unten) rücken Lerdahl und Hasty ohnehin konzeptuell näher zusammen.

¹³ Es besteht immer die Gefahr, einerseits wichtige *Ph. Acc.* unerwähnt zu lassen oder andererseits vom ›Hölzchen auf's Stöckchen‹ zu kommen und Pointen durch Datenmassen zu begraben. Eine Auswahl zu treffen ist sinnvoll und üblich (siehe Kriterien-Kataloge in Fußnote 15), denn die Vorstellung von ›je mehr, desto besser‹ würde hier schnell auf zahlreiche Probleme stoßen, darunter: Auf viele hörpsychologisch wirksame Prinzipien haben wir keinen bewussten Zugriff. Je mehr Bestimmungsmethoden für *Ph. Acc.* explizit in die Analyse einfließen, desto fehleranfälliger wird der Analysevorgang und desto verzerrter wird das Ergebnis, wenn die Bestimmungsmethoden nicht gewichtet werden. Die Gewichtung ist jedoch höchst subjektiv, weshalb gilt: Je mehr Prinzipien eine Analyse verwendet, desto weniger Lesenden entspricht sie, wenn sie beim Verfassen gewichtet wurde. Wird hingegen den Lesenden die Gewichtung überlassen, wird das Analyseergebnis noch sperriger zu lesen, als es ohnehin schon ist. Heutige verfügbare computergestützte Analysemethoden können beim Analysevorgang helfen, aber kaum bei ihrer Vermittlung. Zudem sind solche Analysemethoden oft zu komplex, um bequem oder spontan von Menschen angewandt zu werden; hingegen finde ich es sinnvoller, wenn Methoden Hörende befähigen, den ›Witz‹ von Haydn's Musik ›live‹ zu erleben

Kriterien-Kataloge von anderen streng isoliert zu verwenden, habe ich nur diejenigen Kriterien notiert, die ich für die jeweilige Stelle und Pointe für besonders relevant hielt.¹⁴

- Die Abstände von *Ph. Acc.* desselben Kriteriums habe ich durch Notenwerte gezeigt.¹⁵ Sind Haltebögen eingeklammert, ist ein erneuter Akzent möglich, aber nicht notwendig. Schwarze Notenköpfe sind so lang, wie die dabeistehende Zahl angibt.
- *Ph. Acc.* lassen sich in mehreren hierarchischen Schichten analysieren; ich habe nur die m. E. jeweils wesentliche Schicht notiert, um das Analysebild kompakt zu halten.¹⁶

Zu ›P‹ und den Pfeilen:

- Die Pfeile bedeuten vielleicht etwas anderes als bei Hasty und Mirka:¹⁷ Sie zeigen hier auf Projektion bzw. erwartete Parallelstellen¹⁸ von *Ph. Acc.* (abgekürzt mit *P*).
- ›Resonanz‹: Die Projektion wird umso stärker, je dauerhafter eine regelmäßige¹⁹ Kette von *Ph. Acc.* desselben Kriteriums ist. Diese ›Resonanz‹ entlädt sich schließlich in einer bloßen Erwartung oder Projektion eines *Ph. Acc.*, wenn sie ins Leere läuft, weil ein ›echter‹ *Ph. Acc.* fehlt.
- Die gestrichelten Pfeile zeigen immer auf *P*, haben also ein ›irreales‹ Ziel, während die durchgezogenen dessen reelle ›Vorgeschichte‹ bzw. ›Build-Up‹ zeigen. Ohne *P* gibt es keine Pfeile (bzw. nur ausnahmsweise als Hinweis für eine bestimmte Pointe), weil Resonanz mit ›realem‹ Ziel bequem aus den Notenwerten der *Ph. Acc.* ablesbar ist. Nur die m. E. interessantesten Projektionen (Pfeile und *P*) sind notiert. In seltenen Fällen wurden Pfeile notiert, obwohl sie durch mehrere Kriterien hindurch auf ein *P* zeigen (etwa in Nr. 65 im relativen Tiefstton).

anstatt ihn aufwändig ›kalkulieren‹ und danach umständlich ›lesen‹ zu müssen. Ist die Analyse hingegen bewusst kompakt, ist sie verständlich, der ›bias‹ erkennbar und damit keine möglichst vollständige Sezierung, sondern ein in sich geschlossenes und gewinnbringendes Puzzleteil. Insofern halte ich hier den ›biased approach‹ für gewinnbringender als utopische Vollständigkeit.

¹⁴ Kriterien-Kataloge sind beispielsweise Lerdahls (1983) und Temperleys (2001) *Metrical Preference Rules*, Petersens (2013) *Rhythm-building Components*, Swains (2002) *Dimensions* und Schachters (1987) *Sources of Musical Rhythm*. Dabei ist unerheblich, dass die meisten von ihnen zu unterschiedlichen Zwecken erstellt und verwendet wurden, denn als Auslöser von *Ph. Acc.* sind sie alle ohne Weiteres zu gebrauchen.

¹⁵ Beruhend auf Petersens (2013, 7f.) ›Rhythmuspartitur‹. Lerdahls Notation (1983, 86) markiert zwar nur die *Onsets* der *Ph. Acc.*, nicht ihre Abstände, impliziert diese jedoch, da sie nur so das Metrical Level bestimmen können.

¹⁶ Im Sinne von Reduktionstheorien. Ein deutliches Beispiel ist die Anwendung des relativen Höchsttons in Nr. 77: Die nicht markierten Höchsttöne liegen auf einer niedrigeren Schicht, die ich nicht notiert habe.

¹⁷ Hasty 1997, 84f.; Mirka 2009, 17f. Hastys Pfeile zeigen auf Punkte, die wie Metrical Accents *aussehen*, während meine auf *Phenomenal Accents* deuten. Wie sehr sich das ›inhaltlich‹ voneinander unterscheidet, hängt davon ab, wie Hastys (1997, 253) Durchdringung von *Phenomenal* und *Metrical Accents* ausgelegt und mit meiner Trennung verglichen werden. Im Kern unterscheiden sich unsere Pfeile m. E. weniger, als es den Anschein hat, etwa würden beide eine Art von Projektion durch ›Resonanz‹ verwenden, die von der Musikoberfläche in die Metrik hineinwirkt. Ein genauerer Vergleich stünde noch aus, jedoch nicht in diesem Artikel.

¹⁸ Entspricht einem Begriff von Parallelismus, der erstens frei im Zeitablauf verteilt ist anstatt notwendig-unterbrechungsfrei-nacheinander-erklingend und zweitens nicht notwendigerweise 1:1-Wiederholungen an der Musikoberfläche braucht, sondern auch Wiederholungen von Teilaspekten verwenden kann – also ein unscharfer und zeitlich freier Parallelismus. Vgl. Mirka 2009, 137; Lerdahl 1983, 74f.; Temperley 2001, 51; Neuwirth 2008.

¹⁹ Mit Abständen in gleichen Notenwerten zueinander.

Manche *Ph. Acc.* eines Kriteriums sind nur reduziert abgedruckt, d.h. auf einer hierarchisch höheren Schicht (etwa der relative Höchstton in Nr. 5, der relative Tiefstton in Nr. 81 oder vieles in Nr. 77); die Details sind verschwiegen und wurden wieder auf bestimmte Pointen hin ausgewählt.

In seltenen, gut begründeten Fällen wurden einzelne Kriterien nicht streng ›by the book‹ angewandt (etwa das Längen-Kriterium der Hauptstimme in Nr. 5).

Zu den einzelnen *Phenomenal-Accent*-Kriterien, alphabetisch sortiert:

- a) ›*Dynamik*‹ bedeutet hier ›Anweisung zum lauten Spiel‹ (ähnlich *sfz* oder >). Nicht gemeint ist ›*Dynamikkontrast*‹, welcher einen Akzent für das Leiserwerden nach dem *sfz* implizieren würde.²⁰
- b) ›*Einsatz*‹ ist hier ein unscharf definiertes Kriterium. Es ist erfüllt, wenn kräftige Instrumentengruppen (etwa Hörner oder ein Tutti) erstmals oder nach längerer Pause anfangen zu spielen. Es ist unscharf getrennt vom ähnlichen Kriterium der ›relativ langen Töne‹, bei denen das Spielen nach einer Pause bereits eingebaut ist.²¹
- c) ›*Harmoniewechsel*‹:²² Wie komplex eine präzise Differenzierung sein kann, zeigt Swain (2002). In den hier analysierten Stücken ist das besonders schwierig, etwa weil sie meist nur zweistimmig sind, die Stimmen oft keine Akkorde arpeggieren und der Bass oft in Terzen fällt.²³ Insofern ist das Harmoniewechsel-Kriterium immer fragwürdig, unsicher und kann problemlos akzeptiert oder abgelehnt werden. Helfen kann ein epistemischer Kontextualismus.²⁴
- d) ›*Ornament*‹ wird im Menuett Nr. 5 gelernt, weil es im dortigen roten Metrum synchron mit den anderen Kriterien ist und deshalb als *Ph. Acc.* ›aufgeladen‹ wird.²⁵ Zudem sei auf Ornamente als Betonungsmöglichkeiten am Cembalo verwiesen; außerdem impliziert das Ende eines Ornaments eine Betonung durch relative Länge.²⁶

²⁰ Ähnelt Lerdahls *MPR 4 (Stress)* (1983, 79), Temperleys *MPR 7 (Stress Rule)* (2001, 51) und Petersens *Dynamics* (2013, 33).

²¹ Dieses Kriterium entspricht nicht direkt Lerdahls *MPR 3 (Event)* (1983, 76), Temperleys *MPR 1 (Event Rule)* (2001, 32) oder Petersens *Sound*-Komponente (2013, 20f.), sondern höchstens auf reduktionshierarchisch höherer Schicht, weil es einen impliziten Schwellenwert hat, z. B. ›nur Tutti, nicht Einzelton‹. Oder ›nur Ton nach Pause, nicht ohne vorherige Pause‹.

²² Vgl. beispielsweise Temperleys *MPR 6 (Harmony Rule)* (2001, 51) und Swains (2002) gesamte Monographie.

²³ Bekannt ist dieses Phänomen auch aus Brahms' op. 119, Nr. 1.

²⁴ Sinngemäß: ›S weiß genau dann, dass p, wenn es alle Evidenzen, dass ~p, ausräumen kann, ausgenommen der Möglichkeiten, die wir legitimerweise ignorieren.‹, vgl. Lewis 1996. Anders gesagt: In Musiktheorie gehen wir fast immer imperfekt mit Harmonik um. (Oder wer differenziert immer wie Swain 2002? Wer glaubt, immer perfekt damit umzugehen, kennt wahrscheinlich bloß die Probleme noch nicht.) Da wir nie bis zur Lähmung zweifeln, ist das ein starkes Argument, auch hier einen imperfekten Umgang mit Harmonik zu akzeptieren – eigentlich ist das ein selbstverständlicher, weil notwendiger Teil auch von wissenschaftlichem Umgang mit Musik, solange er nicht in Schlampe abdriftet.

²⁵ Obwohl es hier nicht um Hörerwartungen geht, ist das ungefähr ein veridisches Phänomen, vgl. Rohrmeier 2013.

²⁶ Was eine unvorteilhafte Verdopplung desselben Kriteriums wäre, würde das Ornament sich nicht als eigenständige Betonung verselbstständigen.

- e) ›[relativ] lange Töne‹²⁷ bzw. Bremsung, also längerer Notenwert als der vorherige, nur innerhalb eines Instruments beachtet. Unmittelbare Tonwiederholungen gelten als ein quasi übergebundenes Ereignis. Oktavsprünge gelten als getrennte Ereignisse, nur im Bass gelten sie aufwärts als ein einzelnes, quasi übergebundenes Ereignis. Bei Gleichstand schlagen Töne Pausen. Legato verlängert ebenfalls vorheriges Nonlegato. (Gleichzeitig ist das ein Meta-Kriterium: Alle *Ph. Acc.* Kriterien unterliegen ihm; beispielsweise erzeugen Bremsungen in Harmoniewechseln *Ph. Acc.* Das jedoch nicht in dieser Notenzeile notiert, sondern ist in den anderen Kriterien ablesbar.)
- f) ›[relativer] Tiefst- bzw. Höchstton‹: Tiefer bzw. höher als der vorherige Ton, instrumentenübergreifend betrachtet.²⁸ Dieses Kriterium ist in den vorliegenden Analysen stark reduziert notiert (im Sinne von Schichten), etwa in Nr. 77.
- g) ›Züge Hauptstimme‹: Der Beginn eines neuen Schenker-Zugs kann starke *Ph. Acc.* auslösen, vermutlich auch durch die deutlichen Gruppierungsgrenzen²⁹ oder auf eine ähnliche Art wie Harmoniewechsel oder Sequenzglieder.

Zu den *Metrical Accents*:

- *Metrical Accents* ergeben sie sich ›irgendwie‹³⁰ aus *Phenomenal Accents*, wobei zu gelten scheint, dass möglichst viele, möglichst schwer gewichtete und möglichst regelmäßig erklingende *Ph. Acc.* einen tendenziell großen Einfluss auf die *Metrical Structure* haben. Das Vorhandensein bestimmter *Ph. Acc.* ist sehr intersubjektiv, ihre jeweilige Gewichtung und die konkrete *Metrical Structure* hingegen weniger, je komplexer und vieldeutiger die Rhythmik eines Stückes ist.
- Die Notation durch hierarchisch angeordnete Punkte basiert auf Lerdahls *Metrical Structure*³¹, die ich durch zwei Punktgrößen ergänzt habe: Die großen Punkte entsprechen meiner Wahrnehmung

²⁷ Gleichnamige Kriterien schlagen praktisch alle modernen (u. a. im vorliegenden Literaturverzeichnis aufgelisteten) Metrik-Autor*innen vor, jedoch unterscheiden sich ihre Definitionen im Detail voneinander, so auch meine. Vorsicht vor dem häufigen Fehlschluss, dass derselbe Name bzw. Ausdruck ein mehr oder weniger gut gelungener Versuch sei, dasselbe Phänomen bzw. Denotat zu greifen. Es sind verschiedene Phänomene und höchstwahrscheinlich auch verschiedene Intentionen, bloß das ›Etikett‹ ist gleich, somit liegt weder ein Dissens vor, noch lassen sich die verschiedenen Längenkriterien gegeneinander ausspielen.

²⁸ Ähnelt etwa Petersens (2013, 25f.) *Diastematy* und Lerdahls (1983) {*MPR 2-GPR 3*} und {*MPR 9-TSRPR 3*}.

²⁹ Im Sinne von *Grouping Structure* (Lerdahl 1983) bzw. Temperleys *Melodic Phrase Structure* (Temperley 2001). Obwohl Lerdahl seine *Grouping* von der *Metrical Structure* streng konzeptionell trennt, können *Ph. Acc.* auch durch *Grouping Boundaries* artikuliert werden. Lerdahl beschreibt das mithilfe der *Interaction Principles* (Lerdahl 2009), ein Beispiel dafür ist der Zusammenhang zwischen Lerdahls (1983) *TSRPR 6 (Prolongational stability)* und der *Prolongational Reduction: Preference Rules* des einen Systems werden in das andere durchgereicht (vgl. Sobocki 2018, 258–293). Neben dem *Interaction Principle* gehen Lerdahls (1983) *MPR 2 (Strong beat early)*, Temperleys (2001) *MPR 4 (Grouping Rule)* und Petersens (2013) *Phrase*-Komponente in eine ähnliche Richtung.

³⁰ Eine zuverlässige Vorhersage, welche Metra Einzelpersonen aus *Ph. Acc.* in ›komplexer‹ Musik produzieren und bevorzugen, ist meines Wissens nach aktuellem Forschungsstand nicht möglich. Davon abgesehen ist ein ›mögliches‹ Metrum noch kein *salientes* (Lerdahl 1983, 9; Temperley 2001, 13–14) und ein *salientes* Metrum ist noch kein ›interessantes‹, das sich lohnen würde, in einer individuellen Werkanalyse zu zeigen. Insofern finde ich gerade diejenigen Metra interessant, die nicht offensichtlich sind.

³¹ Lerdahl 1983, Temperley 2001. Dass Lerdahls *MWFR* keine Mehrdeutigkeit oder Umdeutung erlauben würden (Ng 2009, 121n3) trifft nur dann zu, wenn sie die Interaktion mehrerer, untereinander ambiguer Analysen regeln sollen.

(ich halte diese Metrik zu diesem Zeitpunkt für deutlich aktiv), während die kleinen Punkte m. E. eher inaktiv und experimentell sind: Was passiert, wenn ein aktives Metrum künstlich ausbreitet wird?

- Die Metra sind arbiträr nach Farben benannt. Die üblichen Zahlenangaben für Taktarten halte ich hier für ungeeignet: Sowohl sie als auch Großtaktangaben wie 12/4 oder 6/2 würden nur arbiträre, kleine Teile des Metrums fokussieren; außerdem fände ich sie in ihrer Binnenunterteilung zu vieldeutig. Verschachtelungen wären präziser, führten jedoch sofort zu sperrigen Monstrositäten wie $\rangle 2*(3*(2/4))\langle$. Ein Blick auf die Punkte der *Metrical Structure* kommuniziert präziser und bequemer.
- Die Anzahl der angezeigten Levels bzw. Schichten ist ökonomisch. Gerade die winzigen Schichten sind für diese Analysen irrelevant und wurden deshalb nicht notiert.

Zur Farbcodierung:

- Sie verbindet gleichfarbige *Phenomenal Accents*, *Metrical Accents* und Kommentare miteinander.
- Mischfarben zeigen auf mehrere Metra zugleich. Beispielsweise stützt ein magentafarbener *Ph. Acc.* sowohl das rote als auch das blaue Metrum (Magenta ist ein Mittelwert beider Farben).
- Schwarze Farbe zeigt auf alle aufgeführten Metra (Schwarz als Mischung aller Farben), graue *Ph. Acc.* zeigen auf keines davon.
- Wenn mehrere Metra gleichzeitig relativ starke *Metrical Accents* haben, hat die Färbung der *Ph. Acc.* manchmal einen Schwellenwert, der wenige Punkte wie null Punkte behandelt (etwa gegen Ende von Nr. 65, aber nicht in der kleinteiligen Nr. 81).

Die Kommentare beschreiben einige der m. E. interessantesten Dinge. Auf welche Zeiträume sie sich beziehen, wird von den darüberliegenden horizontalen Linien gezeigt.

- Mit ›Fragmentierung‹ meine ich die häufige Technik, Metrikverwerfungen (etwa Metrumwechsel oder irreguläre Taktgruppen, etwa 14-Takter) zu verschleiern bzw. zu glätten,³² indem die Höraufmerksamkeit auf einen Haufen möglichst kleiner Notenwerte und damit kleinschichtiger *Metrical Accents* gelenkt wird, was das (intuitive) Zählen erschwert. Ein Idealbeispiel dafür ist der Anfang von Haydns erster Symphonie mit seinem durch zunehmende Fragmentierung äußerst unauffälligen und regulär klingenden Fünftakter.
- Mit ›Zwickmühle‹ beschreibe ich eine unmögliche Eindeutigkeit, grob im Sinne von ›Wie man es macht, macht man es falsch‹, wobei ›falsch‹ selbstverständlich gut und spannend ist.

Um historische Begriffe wie *imbroglio* wurde ein Bogen gemacht, da ihre Bedeutung und Anwendung unsicher sein können.³³ Dieser Beitrag ist jedoch kein guter Anlass, um das zu diskutieren. Generell hielt ich es für methodisch sinnvoll, moderne Metriktheorien ›zunächst scharf‹ von älteren zu trennen.

Das müssen sie nicht (vgl. Lerdahl 1983, 74–82), auch nicht in den vorliegenden Haydn-Analysen, was am Anfang des Methodik-Kapitels begründet wurde).

³² Petersen (2014, 277) plädiert dafür, »Turbulenzen [...], die beim Wiedereintritt ins ruhige metrische Fahrwasser entstehen«, genauer zu untersuchen. Fragmentierung ist ein zentrales Mittel dafür.

³³ Vgl. Petersen 2014, 275–276.

Literatur

- Braus, Ira (1996), »Dancing to Haydn's Fiddle: A Reply to Floyd Grave's ›Metrical Dissonance in Haydn‹«, *Indiana Theory Review* 17/1, 25–35. <https://hdl.handle.net/2022/3750> (22.12.2021)
- Grave, Floyd (1995), »Metrical Dissonance in Haydn«, *The Journal of Musicology* 13/2, 168–202. <https://www.jstor.org/stable/764104> (22.12.2021)
- Greenlee, Robert (2008), »Irregular Accent in Joseph-Haydn's Theresienmesse«, *Choral Journal: The official publication of the American Choral Directors Association* 48/10, 8–18.
- Hasty, Christopher F. (1997), *Meter as Rhythm*, Oxford: Oxford University Press.
- Kaiser, Ulrich (2021), »Der wahre Haydn – Ein Menuett vom Meister«, elmu.online. <https://elmu.online/docs/nBtoFgoScXz8T2SBF5vzSy/schule-lernen-musik-und-praxis-mitspielsaetze-menuett-und-symmetrie> (22.12.2021)
- Köhler, Diemut Anna (2001), *Gehörbildung für Absoluthörer: Musikpsychologische Grundlagen und Lehrkonzept*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Krebs, Harald (2011), »Review of Danuta Mirka, ›Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1971 (New York: Oxford University Press, 2009)‹«, *Music Theory Online* 17/3. <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.krebs.html> (22.12.2021)
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: MIT Press.
- Lewis, David (1996), »Elusive Knowledge«, *Australasian Journal of Philosophy* 74, 549–567, nachgedruckt in: *Knowledge. Readings in Contemporary Epistemology*, hg. von Sven Bernecker und Fred I. Dretske, Oxford: Oxford University Press 2009, 366–384.
- Mirka, Danuta (2009), *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1971*, Oxford: Oxford University Press.
- Neuwirth, Markus (2008), »David Temperley, *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge, Mass.: The MIT Press 2001«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/2/2–3, 304–319. <https://doi.org/10.31751/196> (22.12.2021)
- Neuwirth, Markus (2010), »Taktgruppenmetrische Ambiguität bei Beethoven. Konsequenzen metrischer Analyse für die aufführungspraktische Interpretation des Finalsatzes der Klaviersonate op. 31,2«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 335–349.
- Neuwirth, Markus (2014), »Einführung in die taktgruppenmetrische Analyse«, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichte, Methoden*, hg. von Felix Diergarten, Laaber: Laaber, 75–93.
- Ng, Samuel (2009), »Reinterpreting Metrical Reinterpretation«, *Intégral* 23, 121–161. <https://www.jstor.org/stable/41219904> (22.12.2021)
- Petersen, Peter (2013), *Music and Rhythm: Fundamentals – History – Analysis*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Petersen, Peter (2014), »Danuta Mirka, *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1971*, New York: Oxford University Press 2010«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 11/2, 275–279. <https://doi.org/10.31751/754> (22.12.2021)

Pfleiderer, Martin (2006), *Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript.

Raab, Jakob (2021), »Die schiefe Folie. Komplexität zwischen Metrik und Performance in Beethovens ›Diabelli-Variationen‹«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/Sonderausgabe, 229–252. <https://doi.org/10.31751/1127> (22.12.2021)

Rohrmeier, Martin (2013), »Musical Expectancy. Bridging Music Theory, Cognitive and Computational Approaches«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2, 343–371. <https://doi.org/10.31751/724> (22.12.2021)

Schachter, Carl (1976), »Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study«, *The Music Forum* 4, 281–334. <https://doi.org/10.2307/746083> (22.12.2021)

Sobecki, Philipp (2018), *Die Time Span Reduction der Generative Theory of Tonal Music*, Ms. (Masterarbeit), Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

Swain, Joseph P. (2002), *Harmonic Rhythm: Analysis and Interpretation*, Oxford: Oxford University Press.

Temperley, David (2001), *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge: MIT Press.

Werner, Tobias (2018), »Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik. Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song *Around the World* der Red Hot Chili Peppers«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/2, 193–208.

Willner, Channan (2013), »Metrical Displacement and Metrically Dissonant Hemiolas«, *Journal of Music Theory* 57/1, 87–118. <https://www.jstor.org/stable/43305045> (22.12.2021)

ABSTRACT. Analysiert werden die Anfänge aus Haydns Symphonie-Menuetten Nr. 5, 65, 77 und 81. Der Fokus liegt auf prägnanten ›Spielen‹ bzw. ›witzigen‹ und dissonanten Gestaltungen von Rhythmus und Metrum. Die Analysemethoden sind eine flexible Kombination moderner, seit den 1970er Jahren diskutierter Theorien für Rhythmik und Metrik (v. a. Lerdahl, Temperley, Hasty, Mirka, Petersen, Swain); das Ergebnis sind vier annotierte Partituren, die in ihrer Wortkargheit Schenker-Analysen ähneln.

Philipp Sobecki lehrt die Musiktheorie-Fächer und Gehörbildung an der HMTM Hannover, der HfMT Köln, der UdK Berlin, der HfM Dresden und der HfM Würzburg. Sein Studium in Hannover und Göttingen hatte die Schwerpunkte Musiktheorie, Komposition, Philosophie und Musikwissenschaft, die nach wie vor aktiv praktiziert werden.

Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Thomas Fesefeldt studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Künste Bremen, Leiter der Studienvorbereitenden Ausbildung an Musikschulen in Gehrden und Goslar sowie Dozent an der Landeskirche Hannover. 2012 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert. 2013 schloss er den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Gymnasien ab und war von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Bereiche Methodik und Didaktik der Musiktheorie sowie die Kooperation mit allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen.

Andreas Ickstadt ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Nach seinem Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Germanistik in Frankfurt/Main studierte er dort in einem Aufbaustudiengang das Fach Musikwissenschaft, bevor sich ein Studium des Doppelfachs Musiktheorie/Gehörbildung an der HdK Berlin anschloss. 2014 promovierte er im Fach Musikwissenschaft über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Neben analytisch orientierten Themen (Rhetorik der Barockmusik und harmonische Konzepte aktueller Popmusik) besteht ein derzeitiger Forschungsschwerpunkt in Fragen der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte in Hochschule und Allgemeinbildender Schule, mit denen er sich aktuell im Rahmen eines länderübergreifenden Forschungsprojekts (MuTheUS) beschäftigt.

Ariane Jeßulat, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der UdK Berlin. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin. Sie wurde 1999 an der UdK Berlin promoviert und 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG-Graduiertenkolleg 2638 *Normativität, Kritik, Wandel* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Seit 2019 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts, dem er sich als konzertierender Liedbegleiter auch praktisch widmet. 2018–2022 realisierte und leitete er ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätromantischen Kunstliedgesang. Als Associate Scientist war er 2017–2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verbunden. Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

Katja Steinhäuser ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010–2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

Berthold Tuercke studierte Komposition in den USA bei den Schoenberg-Schülern Rudolf Kolisch, Felix Greissle und Leonard Stein. Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmut Fladt. Dort derzeit Professor für Musiktheorie. Lehrtätigkeiten auch an der University of Southern California (Los Angeles), der Freien Universität Berlin, am Bauhaus Dessau und an der Escola de Música e Belas Artes in Curitiba (Brasilien). Publikationen u. a. in den *Musik-Konzepten* und in *Musik und Ästhetik*. Vielfältiges musikalisches Œuvre. Aufführungen mit UnitedBerlin, dem Kronos Quartett, ensemble recherche, Modern Art Ensemble und unter den Dirigenten Peter Gülke und Vladimir Jurowski.

Lilia Ushakova studierte Musikwissenschaft am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium Sankt-Petersburg (1993–1998) und an der TU Berlin (2001–2008), Musiktheorie an der UdK Berlin bei Prof. Hartmut Fladt (2001–2005) sowie Deutsch als Fremdsprache an der TU Berlin (2001–2008). Sie ist seit 2020 Gastprofessorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, wo sie seit 2007 unterrichtet. Weitere Lehrtätigkeiten führten sie an die HU Berlin (2006–2010), die HfM Franz Liszt Weimar (2008–2010) und die Musikschule Paul Hindemith Neukölln (2008–2020). Sie entwickelte den Kurs »Musikalische Fachsprache für ausländische Studierende« an der UdK Berlin.

Emmanouil Vlitakis (1967) studierte in Athen, Berlin und Paris Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Klang in Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden ihn u. a. mit Thessaloniki State Symphony Orchestra, Ensemble Modern und Ensemble Mosaik. Sein Werk wird durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das zudem durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Sprache, Literatur und Philosophie bilden dabei einen oft generativen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Seine langjährige Unterrichtstätigkeit an deutschen Musikhochschulen und im Ausland (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien) wurde 2017–2019 durch eine Gastprofessur für Komposition fortgesetzt, bevor er im Februar 2020 zum Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin berufen wurde.

Ferdinand Kiesner nahm, nach Abitur und Baccalauréat, im Jahr 2017 das Studium der Fächer Musik und Mathematik für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen auf (Universität der Künste bzw. Freie Universität Berlin). 2021 legte er hierin mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit bei Prof. Dr. A. Jeßulat und Prof. Dr. H. Fladt den Abschluss Bachelor of Arts ab und führt das Studium seitdem als Masterstudent weiter. Sein Fokus im Studium liegt auf seinem Hauptinstrument Klavier, in dem er als langjähriger Schüler von Prof. D. Wagner-Dix und Bundespreisträger bei Jugend Musiziert von Prof. Dr. T. Menrath unterrichtet wird. Er ist studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie.

Gabriel Pech absolvierte den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Abschlussarbeit schrieb er über die Zwölftontechnik Hanns Eislers. Seit 2019 studiert er Musik und Deutsch für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen, u. a. an der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 ist er als studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie tätig.