

# Editorial

Die Geschichte der Musiktheorie bildet heute weiterhin einen wichtigen Schwerpunkt musikologischer Forschung. Das Staatliche Institut für Musikforschung gibt seit den 1980er Jahren auf Anregung von Carl Dahlhaus die bekannte ›rote‹ Buchreihe *Geschichte der Musiktheorie* heraus,<sup>1</sup> die Bände zur Musiktheorie im 20. Jahrhundert innerhalb dieser Reihe sind weiterhin in Arbeit und sollen noch erscheinen. Seit 1998 wird von derselben Institution unter dem Titel *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* zudem eine vielbeachtete Reihe von Einzelpublikationen vorgelegt.<sup>2</sup> Grundlegende Beiträge zum Thema bieten daneben der Band *Musiktheorie* (2005) im *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* sowie das derselben Reihe zugehörige Lexikon (2010)<sup>3</sup> und zuletzt das vom Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik initiierte *Lexikon Schriften über Musik* mit dem Band 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (2017).<sup>4</sup> Die enorme Ausweitung und Differenzierung, die das Forschungsfeld in zahlreichen Beiträgen der *ZGMTH* seit 2003 und in den Kongressberichten der Gesellschaft für Musiktheorie seit 2004 erfahren hat, ist hinlänglich bekannt. Im anglophonen Bereich gilt die von Thomas Christensen 2002 herausgegebene *Cambridge History of Western Music Theory* weiterhin als Standardwerk.<sup>5</sup> Ergänzt wurde es seither neben grundlegenden Einzelpublikationen<sup>6</sup> insbesondere durch eine Reihe von Handbüchern der Oxford University Press, die von Alexander Rehding als Reihenherausgeber konzipiert werden und ebenfalls die Geschichte der (neueren) Musiktheorie betreffen, etwa zur Neo-Riemannian Theory, zu *Critical Concepts in Music Theory* oder zur *Topic Theory*.<sup>7</sup>

Nur selten wurde in all diesen Werken jene Konzentration auf europäische (und seit den 1950er Jahren auch auf nordamerikanische) Musiktheorien infrage gestellt oder reflektiert, die im Titel des von Thomas Christensen herausgegebenen Buchs erstmals explizit gemacht wurde: *Westliche Musiktheorie* bildet, ebenso wie in aller Regel die mit ihr eng verbundene europäische Musik der ›common-practice period‹, nicht nur den oft alleinigen Untersuchungsgegenstand, sondern damit zugleich auch den Maßstab dessen, was als ›geschichtsfähig‹ oder historisch relevant erachtet wird. Natürlich gibt es hierzu signifikante Ausnahmen, etwa im Bereich der Forschung zur antiken und frühmittelalterlichen Theorie, man denke etwa an Max Haas' fundamentale Studie zu arabischen, hebräischen und syrischen Zeugnissen (antiker) griechischer Musiktheorie,<sup>8</sup> oder an Untersuchungen zur Rezeption ostasiatischer Musiktheorien im Europa um 1900.<sup>9</sup> Erst in jüngerer Zeit aber ist in Form von einzelnen Forschungsbeiträgen, die postkoloniale oder zumindest konsequent transnationale Perspektiven entwickeln, sichtbar geworden, welche

1 Zaminer/Ertelt 1984/92ff.

2 Ertelt/Loesch 1998ff.

3 La Motte-Haber/Schwab-Felisch 2005; La Motte-Haber/Loesch/Rötter/Utz 2010.

4 Scheideler/Wörner 2017.

5 Christensen 2002.

6 Vgl. etwa Rehding 2003; Busse Berger 2005; Cook 2007; Sanguinetti 2012.

7 Gollin/Rehding 2011; Rehding/Rings 2015ff.; Mirka 2016.

8 Haas 2006.

9 Revers 1997.

wichtige Rolle gerade Musiktheorien bei Prozessen musikalischer Globalisierung und einer transnationalen Verflechtung von Ideen und Ideologien von Musik gespielt haben.<sup>10</sup> Besonders die Tatsache, dass Musiktheorie einerseits als praxisnahe Disziplin stets einen Anspruch auf unmittelbare Relevanz und die Ausübung von Musik erhob – etwa im Rahmen pädagogischer Vermittlung – und andererseits als Theorie im emphatischen Sinn ein zentraler ›Container‹ für Philosophien, Ideen und ›Weltanschauungen‹ aller Art sein konnte, macht eine ›Globalgeschichte der Musiktheorie‹ zur faszinierenden und schillernden Herausforderung für die Forschung.

Dabei trafen nach 1900 widerstreitende Tendenzen der Musikforschung aufeinander: Auf der einen Seite stand der universelle Gültigkeitsanspruch musiktheoretischer Prinzipien, die keineswegs bescheiden auf bestimmte Repertoires, Epochen oder Kulturen eingegrenzt wurden (wie das heute eine ›historisch informierte‹ Theorie versucht oder zumindest vorgibt), sondern vielmehr mit der Vorstellung europäischer (dur-moll-tonaler) Musik als entwicklungsgeschichtlichem Zenit einer globalen historischen Evolution einhergingen. Demgegenüber stand die neue Differenzierung der Musikkulturen, mit der die frühe Vergleichende Musikwissenschaft diesem Universalanspruch entgegentrat und die von Hugo Riemann noch 1904 großsprecherisch zurückgewiesen wurde: Da die »Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung und Formulierung derselben Erkenntnisse« offenbare, hätten »wir alle Ursache [...], uns den Unterschied zwischen der Art zu Hören vor Jahrtausenden und der heutigen möglichst klein vorzustellen und allem mit ernstem Mißtrauen zu begegnen, was geeignet scheint, dieses Fundament zu erschüttern.«<sup>11</sup> Angesprochen waren damit die Forderungen nach kultureller Differenzierung musiktheoretischer Prämissen in frühen musikethnologischen Studien, die Riemann insofern – der hier geäußerten Geringschätzung zum Trotz – weiter umtrieben, als er in seinen späten *Folkloristischen Tonalitätsstudien* (1916) den universalistischen Anspruch von der Dominanz und Teleologie des europäischen Ton- und Skalensystems zwar nicht aufgab, ihn nun aber gewissermaßen ›pluralistischer‹ als ein Resultat komplexer interkultureller Transformationen darstellte.<sup>12</sup> Damit war ein Raum für eine globale Rezeption Riemann'scher und anderer europäischer Theoreme geöffnet, die sich mit verblüffender Konsequenz etwa von der japanischen Moderne,<sup>13</sup> aber auch im sowjetischen Russland, im maoistischen China oder im Nordamerika des Kalten Krieges gleichermaßen adaptieren ließen. Dass dabei etwa im Falle Japans aus Riemanns eklatantem Eurozentrismus ein anti-europäischer Nationalismus werden konnte, zeigt in einiger Schärfe, dass musiktheoretische Systeme keineswegs abstrakte axiomatische Setzungen sind, sondern hochgradig interpretierbare und veränderbare Ideengebäude, die wie alle anderen Denkfiguren und -systeme der Ideengeschichte einem nachhaltigen historischen Wandel und komplexen Interpretationsdiskursen unterliegen. Noch heute bilden, wie bereits bei Riemann, musikalische Skalen – verstanden gleichsam als Kondensat von Musikkulturen – ein beliebtes Feld einer universalistisch akzentuierten ›Global Music Theory‹.<sup>14</sup> Wenn man sich die prekäre Geschichte solcher universalistischen Modelle vergegenwärtigt, muss der Optimismus, der solchen globalen Theorien

10 Vgl. u. a. Schmidt 2005; Rehding 2008; Utz 2015; Cheong 2016.

11 Riemann 1904, VII.

12 Riemann 1916. Vgl. Utz 2015.

13 Vgl. Utz 2015.

14 Vgl. Hijleh 2012, 59–108.

heute bisweilen wieder entgegengebracht wird,<sup>15</sup> skeptisch stimmen. Und doch scheint es ein Gebot versachlichter wissenschaftlicher Kontemplation, eine Mitte zu suchen zwischen den Extremen eines kategorischen, kulturalistischen Relativismus (der jede Möglichkeit einer Vergleichbarkeit von Musiktheorien ausschließt bzw. die Augen vor den nur allzu offensichtlichen Transferprozessen in der Theoriegeschichte verschließt) und eines emphatischen, verdeckt ethnozentrischen Universalismus, der kulturelle Differenzen einer grob gestrickten ›Globaltheorie‹ opfert. Vor diesem Hintergrund wäre auf die interkulturelle und transformatorische Grundlage *jeder* Art der Theoriebildung hinzuweisen, und dafür bietet die vorliegende Ausgabe mehr als genug Beispiele.

\*

Die sechs Themenartikel dieser Ausgabe (vier davon in englischer Sprache) machen eine globale Ideengeschichte der Musiktheorie explizit, wobei eine große Anzahl an Quellen und Kontexten wohl erstmals überhaupt ins Blickfeld zumindest der europäischen Forschung rückt. Die Perspektive richtet sich dabei in erster Linie auf die globale Verbreitung und Rezeption westeuropäischer Musiktheorien seit dem mittleren oder späten 19. Jahrhundert. In vielen Momenten kann dabei wohl davon ausgegangen werden, dass eine solche globale Ausbreitung europäischer Modelle oft kaum von einer Rezeption außereuropäischer Musiktheorien in Europa und ihrer Verschränkung mit europäischen Theoriemodellen zu trennen ist, dass also vielfältige ›Rückkopplungseffekte‹ vorliegen, selbst wenn diese in den Beiträgen dieser Ausgabe kaum explizit gemacht werden. Mit Russland bzw. der Sowjetunion, China, dem arabischen Raum (vor allem Ägypten und Syrien), Brasilien und Nordamerika werden dabei fünf Schlüsselregionen der modernen Welt in den Fokus gerückt, deren turbulente neuzeitliche politische Geschichte schon vermuten lässt, dass auch die Rezeption von Musiktheorien hier keineswegs in konfliktfreien Räumen stattfinden konnte. Charakteristisch für alle sechs Themenbeiträge dieser Ausgabe ist es nun, dass sie solchem Konfliktpotential zwar keineswegs ausweichen, aber insgesamt doch eher die produktiven, synergetischen Aspekte der Rezeption westeuropäischer Theorien hervorheben. So erscheint deren globaler Transfer nicht einzig als Instrument oder Resultat asymmetrischer Machtverhältnisse, sondern im Gegenteil mitunter als Katalysator, als Feld der Emanzipation hin zu einer selbstbestimmten und originären Theoriebildung. Diese Prozesse erhielten nicht zuletzt dadurch eine besondere Dynamik, dass traditionelle Musikkulturen und die Kompositionsgeschichte außereuropäischer Länder im betrachteten Zeitraum einschneidenden Veränderungen unterworfen waren und damit solche neuartigen Synthesen in der Theorie geradezu unausweichlich machten.

In seinem in die Thematik einführenden Essay kommentiert Thomas Christensen mit feiner Ironie Jean-Philippe Rameaus Versuch, die Skalen der griechischen Antike und die chinesische Pentatonik auf ein ›gemeinsames Prinzip‹ zurückzuführen. Ob dabei dem griechischen Modell historische Priorität zugesprochen werden kann (wie bei Rameau) oder dem chinesischen (wie 1831 bei Gottfried Wilhelm Fink), ist nicht definitiv entscheidbar; Fragen wie diese machen aus einer ›Urgeschichte‹ der Musiktheorie jedenfalls eine »precarious enterprise«. Weitere Beispiele wie das Spannungsfeld antiker griechischer, mittelalterlicher arabischer und mittelalterlicher europäischer Theoriefiguren sowie der Schenker-Rezeption in den Vereinigten Staaten dienen Christensen zur Veranschaulichung seiner zentralen These, dass »the diffusion of a theory in a new cultural ecology is

15 Vgl. z. B. Tenzer 2006, 32–35.

not so much a negative of colonial subjugation as it is a positive of intellectual hybridization. The results complicate as well as enrich and enlarge the theory.«

Gewiss kann dies auch, vielleicht in eingeschränktem Ausmaß, für die russische und sowjetische Rezeption von Formenlehre-Traditionen aus dem britischen und vor allem dem deutschsprachigen Raum gelten, die Wendelin Bitzan für den Zeitraum von den 1860er Jahren (in denen die beiden maßgeblichen Konservatorien in St. Petersburg und Moskau gegründet wurden) bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs untersucht. Dabei sind nur wenige Anzeichen einer Wechselwirkung von Theorie- und Kompositionsgeschichte zu beobachten: Die im russischen Komponieren des 19. Jahrhunderts nur cursorisch adaptierte Sonatenform rückte, obgleich an den Konservatorien von Beginn an gelehrt, erst nach 1900 durch Komponisten wie Skrjabin, Metner oder Prokof'ev in den Mittelpunkt des Interesses und wurde dabei rasch in äußerst innovativer Weise belebt und erweitert – wobei solche Innovationen von der Theorie kaum rezipiert bzw. reflektiert wurden. Die Publikationen russischer Theoretiker orientierten sich ausgehend von einflussreichen Lehrerpersönlichkeiten wie Nikolaj Gubert [Hubert], Sergej Taneev oder Georgij Katuar [Catoire] neben Ebenezer Prout vor allem an deutschsprachigen Schriften zur Formenlehre, u. a. von Ernst Friedrich Richter, Ludwig Bussler und Riemann, von denen zum Teil russische Übersetzungen angefertigt wurden. Ausgehend von der ersten eigenständigen Publikation Anton Arenskijs (1893) zeichnet Bitzan einen Prozess wachsender Eigenständigkeit nach, der sich etwa in den analytisch bzw. historisch orientierten (posthum veröffentlichten) Unterrichtsmaterialien Taneevs und Katuars andeutet. Eher als Kuriosum kann die metrotektonische Formtheorie von Georgij Konjus gelten, während die bereits vielfach kommentierte Schrift Boris Asaf'evs Einflüsse von Ernst Kurths ›Energetik‹ auch für eine spezifisch prozessuale Interpretation der Sonatenform nutzbar macht. Ein grundlegender Konservativismus der Theorie wird auch oder gerade zur Sowjetzeit beibehalten. Erst ab den 1930er Jahren wurden auch Beispiele von zeitgenössischen Komponisten der Sowjetunion verstärkt in Lehrbücher aufgenommen, wobei bis heute ›russische‹ und ›westeuropäische‹ Aspekte der Komposition oft methodisch getrennt dargestellt und gelehrt werden.

Noch deutlich schärfer wird die politische Dimension des Theorietransfers im Beitrag Wai Ling Cheongs und Ding Hongs sichtbar. Das von der sowjetischen ›Theoretiker-Brigade‹ – einer Gruppe von vier Musiktheoretikern um Igor V. Sposobin – 1937/38 in zweiter Auflage veröffentlichte Lehrbuch *Uchebnik garmonii* [Harmonielehre] wurde nicht nur in der Sowjetunion als ›Brigadelehrbuch‹ zum Standard der Musikausbildung, sondern fand seit etwa 1955 auch im maoistischen China eine großenteils enthusiastische Rezeption. Grundlage des Lehrbuchs bildet Riemanns Funktionstheorie, wobei die Funktionssymbole mit Stufenangaben kombiniert werden. Cheong und Hong stellen eindrucksvoll anhand einer Vielzahl von Quellen dar, wie in den Übersetzungen, Kommentaren und vor allem den Adaptionen in Hinblick auf eine ›nationalchinesische Harmonik‹ Sposobins Modelle in China einer eingehenden Transformation unterworfen waren. So kann etwa die Unterscheidung zwischen ›koloristischer‹ und ›funktionaler‹ Harmonik oder auch die Uneinigkeit in Bezug auf die Harmonisierung pentatonischer Melodien (mit Akkorden in Terz- oder aber in Quartschichtungen) stets auf die über Sposobin vermittelte Vorstellung einer ›funktionalen‹ Hierarchie tonaler Harmonik zurückbezogen werden. Dass ein solcher »narrow space« im politischen Kontext maoistischer politischer Verfolgungen der 1950er Jahre, wie die Autor\*innen betonen, dazu beitrug »to preclude highly chromatic or modernistic harmony from taking root on Chinese soil«, macht die

politische Dimension explizit. Die Funktionstheorie, durch mehrfache Transferprozesse vermittelt und ›verformt‹, erwies sich bis hin zur Kulturrevolution (1966–76) als effizientes Mittel autoritärer ›Musikpolitik‹.

Dass auch in den arabischen Ländern die Rezeption europäischer Theorien nicht ohne Berücksichtigung des kolonialen bzw. postkolonialen politischen Kontexts verstanden werden kann, versteht sich von selbst. Salah Eddin Maraqa belegt in seiner außerordentlich quellen- und materialreichen Studie, die auch für die arabistische Forschung eine Pioniertat darstellen dürfte, wie stark die frühe Geschichte dieser Rezeption seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhundert durch institutionelle Kontexte geprägt war, in der westlicher Einfluss gleichsam zwangsläufig vorherrschte, nämlich in der Militärmusikausbildung und den Missionsschulen. Dabei ist die in diesen Bereichen zu beobachtende Bemühung einer Adaption westeuropäischen Repertoires und der entsprechenden Terminologie, der Notenschrift und der musikalischen Symbole keinesfalls gänzlich unabhängig zu sehen von der im zweiten Teil des Aufsatzes beschriebenen Anwendung europäischer Theorieelemente auf die arabische Musikpraxis. An dieser hatten gelehrte ›Orientalisten‹ wie der Franzose Louis Ronzevalle (1871–1918) ebenso Anteil wie der ägyptische Oberst Muḥammad Dākīr Beg (ca. 1836–1906): Beide legten minutiöse – 24- bzw. 29-stufig konzipierte – Darstellungen des arabischen Tonsystems vor. Die so verhandelte Anpassung der arabischen Modi *maqamāt* an eine 24-stufige Temperierung bildete einen Fixpunkt musiktheoretischer Kontroverse, die einen ersten Höhepunkt beim bekannten internationalen Kairoer Kongress zur arabischen Musik von 1932 erreichte und bis heute als unabgeschlossen gelten darf. Der enzyklopädische Charakter von Maraqa's Darstellung bildet einen nachhaltigen Beleg für das Desiderat, das Forschungen in diesem Themenbereich weiterhin zu füllen haben.

Auch zur Musiktheorie Lateinamerikas existieren keine zusammenfassenden Studien. In dieser Ausgabe wird erstmals anhand der Situation in Brasilien, des größten lateinamerikanischen Landes, eine Überblicksdarstellung zur Theoriegeschichte im 20. Jahrhundert vorgelegt. Auch hier spielte die Rezeption deutschsprachiger Theorien eine Schlüsselrolle, wobei nach Pioniertendenzen der 1920er und 30er Jahre eine intensiviertere Phase der Rezeption hin zu eigenständigen Ansätzen erst seit den 1980er Jahren, einhergehend mit der Institutionalisierung des Fachs Musiktheorie nach nordamerikanischem Vorbild, konstatiert werden kann. Der hier von einer fünfköpfigen Forschergruppe der 2014 gegründeten *Brasilianischen Gesellschaft für Musiktheorie und Musikanalyse* (*Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA*), einer Schwestergesellschaft der GMTH, vorgelegte Aufsatz kann verstanden werden als erster Schritt zur »Historiographie der brasilianischen Musiktheorie und Analyse«, so die Bezeichnung der *TeMA*-Arbeitsgruppe, von der die Initiative zur Publikation ausging. Vergleichbar mit den anderen Fallstudien sind die drei Phasen, welche die Autor\*innen Carlos de Lemos Almada, Guilherme Sauerbronn de Barros, Rodolfo Coelho de Souza, Cristina Capparelli Gerling und Ilza Nogueira unterscheiden: Nach einer auf terminologische und methodische Aneignung zielenden ersten Phase erfolgte in der zweiten Phase (seit den späten 1980er Jahren) ein verstärkt kritischer und die rezipierten Theorien weiterdenkender Zugang; aus diesem wiederum geht seit einigen Jahren ein vollkommen eigenständiger Forschungsdiskurs hervor, der sich weitgehend von ›orthodoxen‹ Lesarten der rezipierten Theorien emanzipiert hat. Unter den drei im Untertitel genannten Namen Riemann, Schenker und Schönberg steht letzterer zunächst für die Rezeption der Dodekaphonie, die bereits in den späten 1930er Jahren durch den deutschen Emigranten Hans-Joachim Koellreutter in Brasi-

lien verbreitet wurde, sich allerdings in einer Phase zugespitzter nationalistischer Politik und Ästhetik zunächst kaum durchsetzen konnte. Koellreutter war daneben für eine an Hermann Grabner orientierte Vermittlung einer pädagogisch zubereiteten Funktionstheorie prägend. Die Schenkerian Theory wurde deutlich später und zunächst nahezu ausschließlich in ihrer amerikanisierten Form durch Absolvent\*innen US-amerikanischer PhD-Programme in den brasilianischen Diskurs eingeführt (wobei mit Gerling und Nogueira zwei Pionierinnen brasilianischer Schenkerforschung als Autorinnen des Artikels auftreten), hat sich seither aber zu einem hoch differenzierten Forschungsbereich entwickelt, der u. a. auch eine kulturgeschichtliche Kontextualisierung von Schenkers ›ursprünglicher‹ Theorie versucht und daneben Schenker'sche Methodik auch auf zeitgenössische und populäre Genres anwendet. In Bezug auf Schönbergs Theoriebildung tonaler Musik ist im internationalen Kontext wohl die verdienstvolle Überblicksdarstellung Norton Dudeques von Schönbergs musiktheoretischen Grundkonzepten (2005) am bekanntesten; Schönbergs Theoreme erweisen sich in Brasilien offenbar insgesamt als außerordentlich fruchtbar, wie nicht zuletzt die umfangreichen Forschungen Almadás u. a. zum neu durchdachten Konzept der ›Grundgestalt‹ belegen.

John Covach schließlich knüpft mit seinem Aufsatz *The Americanization of Arnold Schoenberg?* an William Rothsteins bekannten Beitrag *The Americanization of Heinrich Schenker* (1986) an, wobei das Fragezeichen im Titel eine Skepsis bezüglich des Konzepts der ›Amerikanisierung‹ andeutet. Wie schon von Christensen ausgeführt, belegt auch Covachs differenzierter Rückblick auf fast einhundert Jahre US-amerikanischer Rezeption des Theoretikers Schönberg eindrucksvoll die These, dass ein Theoriegebäude im Verlauf seiner Rezeption eingehenden Transformationen und, wie sich zeigt, oft auch einer nur selektiven Interpretation unterworfen ist. So wurden, wie Covach darlegt, gerade die ›philosophischen‹ Dimensionen Schönberg'scher Theorie (die von Carl Dahlhaus mit dem Begriff der »ästhetischen Theologie« charakterisiert wurden) nur selten überhaupt berücksichtigt und so gut wie gar nicht im affirmativen Sinn rezipiert: »philosophical and aesthetic aspects of Schoenberg's theoretical writing have mostly been ignored in favor of the more technical-analytic aspects.«

\*

Besonders freuen wir uns, bereits in dieser Ausgabe auch die beiden beim wissenschaftlichen Wettbewerb der GMTH 2018 prämierten Aufsätze veröffentlichen zu können. Mit Roberta Vidics und Tobias Werners Studien wurden unter elf Einreichungen von insgesamt hoher Qualität zwei faszinierende Beiträge ausgezeichnet, die an die Thematik des GMTH-Jahreskongresses 2017 in Graz anknüpfen, der mit »Populäre Musik und ihre Theorien« überschrieben war.

Roberta Vidic geht dem »multikulturellen Virtuositentum« in Schuberts ›Geigenfantasie‹ (Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934, 1827) nach. Ausgehend von divergierenden formalen Interpretationen des von der Forschung insgesamt wenig beachteten Spätwerks kontextualisiert Vidic Schuberts ungewöhnliche Formlösungen mit zeitgenössischen Theorien der Gattung Fantasie bei Carl Czerny oder Johann Nepomuk Hummel. Weitere Anknüpfungspunkte sind Erörterungen möglicher (auch formbezogener) Einflüsse des populären Verbunkos, wie ihn Schubert in mehreren Werken im *style hongrois* bereits in früheren Phasen rezipiert hatte, sowie eine Affinität zum vereinsamten, gescheiterten Violinvirtuosen in Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*. Dieser dient als

Kontrastfigur zum glänzenden Auftreten eines Niccolò Paganini, dessen Erfolg in Wien nur wenige Wochen nach der Uraufführung von Schuberts Fantasie einsetzte.

Tobias Werners Studie zu Wahrnehmung rhythmischer Dissonanz und Überlagerung in der komplexen Polyrythmik des Songs *Around the World* (1999) der Funkrock-Band Red Hot Chili Peppers greift neben der Komponententheorie Peter Petersens auch kognitionspsychologisch inspirierte Theorien von Rhythmik und Metrik von Harald Krebs, Christopher Hasty und Justin London auf, um zu einer wahrnehmungsorientierten Analyse rhythmischer Verschränkungen und Mehrdeutigkeiten zu gelangen. Die aufwändig gestalteten Notenbeispiele dokumentieren den Versuch, die komplizierte netzwerkartige kognitive Verarbeitung rhythmischer ›Dissonanzen‹ beim Musikhören anschaulich zu machen.

\*

Der Rezensionsteil der Ausgabe enthält insgesamt sechs Buchbesprechungen, die ein breites Spektrum musiktheoretischer Forschung abdecken und damit zugleich zeigen, durch welche Vielfalt an Fragestellungen und Zugängen das Fach Musiktheorie gegenwärtig bestimmt wird.

Ariane Jeßulat befasst sich mit dem im letzten Jahr im Laaber-Verlag erschienenen Buch *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* von Johannes Menke zur Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, das als Lehrbuch für den Musiktheorieunterricht insbesondere an Hochschulen konzipiert wurde und zu einer Beschäftigung mit dem barocken Kontrapunkt unter Aufgabe der Beschränkung auf die Gattungen Fuge und Invention sowie die Komponisten Georg Friedrich Händel und J. S. Bach anregen will. Die Rezensentin würdigt dabei insbesondere die Vielfalt der didaktischen Ansätze und Zugänge (etwa über Satzmodelle oder das *close reading* von Auszügen aus Theoretikerschriften), das Spektrum der einbezogenen Quellen sowie das Ineinandergreifen von Theorie und Praxis.

Die Dissertation von Florian Edler mit dem Titel *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834–1847* nimmt Kilian Sprau in den Blick. Er macht hier darauf aufmerksam, dass diese 2013 publizierte musikwissenschaftliche Arbeit, die sich mit der Musikanschauung befasst, wie sie insbesondere in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in ihrer Gründungsphase zutage tritt und sich dabei den Themenfeldern ›Tonkünstler und Nicht-Künstler‹, ›Wesenszüge der modernen Tonkunst‹, Rekurs auf die Musikgeschichte sowie Nationale Musik widmet, auch für Musiktheoretiker\*innen von Interesse ist. Thematisiert wird in diesem Buch nämlich nicht zuletzt, welche Diskurse und Argumentationslinien durch musiktheoretisch informierte Strategien abgesichert wurden und wo ein musiktheoretisch-analytischer Blickwinkel für die Urteilsbildung offensichtlich als störend empfunden wurde. So bietet das Buch nicht nur einen Überblick über die Anschauungen selbst, sondern darüber hinaus über die Methoden oder Strategien ihrer Begründung, die manchmal durch fundierte Analysen gestützt wurden, manchmal aber schlicht ideologisch motiviert waren (so bei der Aufwertung ›deutscher Musik‹ und der Disqualifizierung der französischen und italienischen Oper).

Mit der Rezension des 2015 publizierten Buches von Stefan Menzel über *Hōgaku*, die traditionelle japanische Musik, und ihre Entwicklung im 20. Jahrhundert, wird ein Feld berührt, das in den Themenbereich des vorliegenden Heftes im engeren Sinn fällt. Hubertus Dreyer, der die Besprechung des Buches verfasst hat, hebt besonders die gründlichen Analysen Menzels sowie den Überblickscharakter über die Entwicklung dieser Musik seit 1868 hervor und kommt zum Schluss, dass die »außerordentlich fakten- und materialreiche Arbeit [...] eine empfindliche Lücke« füllt.

Die Methoden der Erforschung Populärer Musik stehen im Fokus des ebenfalls als Lehrbuch konzipierten Buches von Jan Hemming aus dem Jahr 2016, das Steffen Just rezensiert. Unter den elf Kapiteln, die sich das Ziel gesetzt haben, das weite Spektrum der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Pop-Musik zu erfassen, gibt es allerdings nur wenige, die traditionelle musiktheoretische Fragestellung im engeren Sinne berühren. Die Rezension eröffnet, u. a. bei der Besprechung des Kapitels zur ›Textuellen Analyse‹, ein Panorama der Debatten, die sich etwa um Fragen drehen, inwieweit die Anwendung wahrnehmungspsychologischer Methoden, die Berücksichtigung traditioneller Parameter oder aber instrumentenspezifische Zugänge dem Gegenstand adäquat sind, schließlich, welche Rolle die Sound Studies für die Analyse spielen können, und welcher Darstellungsmodus der Analyseergebnisse der angemessenste ist.

Ein ganz anderes für die Musiktheorie zu bearbeitendes Feld, das zuletzt als Motto für den GMTH-Kongress 2015 in Berlin diente und dort als Leitthema fungierte (›Gegliederte Zeit‹), wird in der von Alexander Rehding und Susannah Clark herausgegebenen Festschrift für Christopher F. Hasty *Music in Time. Phenomenology, Perception, Performance* behandelt, die Thomas Ahrend bespricht. In diesem Buch wird dem Zeitaspekt von Musik auf vielfältige Weise Rechnung getragen. Sowohl empirische und kognitionswissenschaftliche Ansätze als auch Analysen der Zeitgestaltung in Werken etwa von Claudio Monteverdi oder Franz Schubert finden hier Berücksichtigung, sodass ein Querschnitt über die aktuellen englischsprachigen Zugänge zum Thema Zeit und Zeitwahrnehmung in der Musik vorgelegt wurde.

Abschließend setzt sich Ullrich Scheideler mit der neuesten Publikation von Daniel Harrison zur tonalen Musik im 20. und frühen 21. Jahrhundert auseinander, die unter dem Titel *Pieces of Tradition. An Analysis of Contemporary Tonal Music* 2016 bei Oxford University Press erschienen ist. Harrison bündelt hier verschiedene Strategien der Analyse tonaler Musik und bringt damit Überlegungen zu einem (vorläufigen) Abschluss, die er seit den 1990er Jahren in mehreren Aufsätzen vorgelegt und entwickelt hat. Dabei werden Kategorien aktiviert, die aus (historisch) so unterschiedlichen Bereichen wie Schenkerian Analysis (auch in der Lesart von Felix Salzer), den Überlegungen Ernst Kurths zum linearen Kontrapunkt oder der Pitch-class-set-Analyse Allen Fortes stammen. Sie werden pragmatisch mit eigenen Ideen etwa zur Kennzeichnung vergleichsweise dissonanter tonaler Akkorde verbunden, um den Besonderheiten von Tonalität im 20. Jahrhundert auf die Spur zu kommen. Wenngleich die einzelnen analytischen Werkzeuge nicht neu sind, so soll doch ihre eklektische Verbindung ein umfassendes adäquates Verständnis von Tonalität in der Musik seit ca. 1900 vermitteln, was an Ausschnitten von Werken etwa Paul Hindemiths, Maurice Duruflés und Dmitri Šostakovičs demonstriert wird.

\*

Herzlicher Dank schließlich geht an alle Autor\*innen der Ausgabe, alle Gutachter\*innen, an Christoph Flamm, Daniela Fugellie, Klaus Pietschmann, Alexander Rehding, Christina Richter-Ibanez, Christian Storch sowie die Jury und die Jury-Koordinator\*innen des Aufsatzwettbewerbs der GMTH. Mit dieser Ausgabe erscheinen erstmals HTML- und PDF-Fassungen der ZGMTH zeitgleich. Alle Artikel sind nun bei ihrer Publikation mit DOIs (Digital Object Identifiers) und Metadaten ausgestattet und werden ca. drei Monate nach Veröffentlichung im Online-Repository Phaidra langzeitarchiviert.

Christian Utz, Ullrich Scheideler



## Literatur

- Busse Berger, Anna Maria (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press.
- Cheong, Wai-Ling (2016), »Reading Schoenberg, Hindemith, and Kurth in Sang Tong: Modernist Harmonic Approaches in China«, *Acta Musicologica* 88/2, 87–108.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, New York: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas (2007), *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, New York: Oxford University Press.
- Ertelt, Thomas / Heinz von Loesch (Hg.) (1998ff.), *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* (derz. 13 Bde.), Hildesheim: Olms.
- Gollin, Edward / Alexander Rehding (Hg.) (2011), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York: Oxford University Press.
- Haas, Max (2006), »Griechische Musiktheorie in arabischen, hebräischen und syrischen Zeugnissen«, in: *Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 2), hg. von Thomas Ertelt, Heinz von Loesch und Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 635–716.
- Hijleh, Mark (2012), *Towards a Global Music Theory: Practical Concepts and Methods for the Analysis of Music Across Human Cultures*, Farnham: Ashgate (London: Routledge 2016).
- La Motte-Haber, Helga / Oliver Schwab-Felisch (Hg.) (2005), *Musiktheorie* (= *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), Laaber: Laaber.
- La Motte-Haber, Helga / Heinz von Loesch / Günther Rötter / Christian Utz (Hg.) (2010), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6), Laaber: Laaber.
- Mirka, Danuta (Hg.) (2016), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York: Oxford University Press.
- Rehding, Alexander (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, New York: Cambridge University Press.
- Rehding, Alexander (2008), »Europäische Musiktheorie und Chinesische Musik 1800/1900«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler, 303–322.
- Rehding, Alexander / Steven Rings (Hg.) (2015ff.), *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190454746.001.0001> (30.11.2018)
- Revers, Peter (1997), *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart: Steiner.
- Riemann, Hugo (1904), *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1, 1. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Riemann, Hugo (1916), *Folkloristische Tonalitätsstudien. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Scheideler, Ullrich / Felix Wörner (Hg.) (2017), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1), Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler.
- Schmidt, Dörte (Hg.) (2005), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen: Argus.
- Tenzer, Michael (Hg.) (2006), »Introduction: Analysis, Categorization, and Theory of Musics of the World«, in: *Analytical Studies in World Music*, hg. von Michael Tenzer, New York: Oxford University Press, 3–38.
- Utz, Christian (2015), »Paradoxa, Sackgassen und die ›geschichtliche Wirklichkeit‹ interkultureller Rezeption: Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der Diskussionen über eine ›japanische Harmonik‹ im Zeitraum 1900–1945«, *Archiv für Musikwissenschaft* 72/3, 188–212.
- Zaminer, Frieder / Thomas Ertelt (Hg.) (1984/92ff.), *Geschichte der Musiktheorie* (12 Bde.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Utz, Christian / Scheideler, Ullrich (2018): Editorial. ZGMTH 15/2, 5–14.  
<https://doi.org/10.31751/992>

© 2018 Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at) , Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.  
 This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018