

Strukturelle Analyse als Grundlage musikalischer Interpretation

Einleitung

In seinem Überblick über die *Aspekte der Performanceforschung* stellt Reinhard Kopiez deren grundlegende Forschungsansätze vor, wobei er, parallel zu der bis heute dominierenden empirischen Performanceforschung einen – zumindest im deutschsprachigen Raum existierenden – zweiten Forschungsstrang erwähnt, „der mit Hilfe einer philosophisch-ästhetischen Methode den Aspekt der Interpretation untersucht. Seine geisteswissenschaftliche Methode zielt eher auf die Erkenntnis der Bedingungen einer ‚wahren‘ Aufführung oder Interpretation“,¹ wie aus Theodor W. Adornos *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* hervorgeht, die, gleichwohl noch ihrer längst überfälligen Veröffentlichung harrend,² bereits als maßgebliche Thesen in Jürgen Uhdes und Renate Wielands *Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung* ihre Berücksichtigung fanden.³ Folgt man den von Kopiez weiter exemplifizierten Methoden der Performanceforschung, die sich in ihrer historischen Dimension immerhin vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart erstrecken und neben der Aufzeichnung und Analyse des Klavierspiels, der Kunst des Übens, den Ansätzen zu einer generativen Performance-Grammatik auch einen Überblick über die experimentelle Interpretationsforschung in Form von verschiedenen Synthesemodellen beinhalten, so findet sich insbesondere in diesem Zusammenhang am Ende seines umfangreichen Beitrages wiederum ein Verweis auf Adornos zentrale These, daß einer Interpretation eine Analyse stets vorausgehen habe.⁴ Diesen Ansatz sieht Kopiez mit der Realisierung des RUBATO-Projektes verwirklicht: „Zum ersten Mal in der Geschichte der Performanceforschung wird es mit dieser auf einer mathematischen Performancetheorie basierenden ‚Interpretationsmaschine‘ zukünftig möglich sein, die logischen Beziehungen zwischen Ausdruck und Struktur systematisch zu bestimmen. Mit der Fertigstellung der Software wird ein leistungsfähiges Werkzeug zur Verfügung stehen. Seine Bedeutung wird jedoch von der Entwicklung wohldurchdachter Forschungsfragen abhängen.“⁵ Einen Einblick in diese Fragestellungen und

¹ Reinhard Kopiez: *Aspekte der Performanceforschung*, in: Handbuch der Musikpsychologie, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 1996, S. 506.

² Ein Erscheinungstermin dieser zum Teil zusammenhängend und fragmentarisch hinterlassenen Aufzeichnungen aus dem Nachlaß Adornos ist laut dem Nachwort des letzten Bandes der Gesammelten Schriften (Band 20. 2, Frankfurt a. M. 1986) zwar geplant, aber noch nicht absehbar.

³ Jürgen Uhde u. Renate Wieland: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel 1988.

⁴ Diese These, die auch innerhalb der *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* eine zentrale ist, findet bereits in Adornos Lehrschriften zur musikalischen Praxis *Der getreue Korrepetitor* (= Gesammelte Schriften 15), Frankfurt a. M. 1976, mehrfach Erwähnung. S. hierzu auch im weiteren Verlauf dieses Textes.

⁵ Kopiez, *Performanceforschung*, S. 576f.

die – soweit in diesem Rahmen überhaupt darstellbaren – Resultate will der vorliegende Beitrag vermitteln.

Adornos Idee der ‚wahren‘ Interpretation

In seinen Interpretationsanalysen ausgewählter Werke von Webern und Berg, die in einer dialektischen Wechselwirkung mit einer Kompositionsanalyse zu sehen sind, fokussiert Adorno an mehreren Punkten immer wieder die unbedingten analytischen Voraussetzungen als interpretationsbestimmende Grundlagen: „Keine Interpretation dürfte weniger reflektiert sein als die Komposition in sich selbst, der eigenen Beschaffenheit nach und unabhängig vom Bewußtsein des Komponisten, reflektiert ist, wofern sie nicht objektiv hinter der Sache zurückbleiben will. Diese zu erschließen, nicht mechanisch Musik auseinanderzunehmen, ist der Zweck von Analyse, und ihrer bedarf die wahre Interpretation.“⁶ Den Typus von Analyse, den Adorno hier anspricht, ist keineswegs einer, der sich in rein theoretischen, oftmals nur zu oberflächlich erfaßten Zusammenhängen erschöpft, die neben und nicht mit dem analysierten Gegenstand einhergehen, sondern durch eine Interpretation seine eigentliche Erfüllung findet. Adorno betrachtet hierbei die analytische Arbeit immer aus dem Blickwinkel der Interpretation: „Die zentrale Aufgabe der Interpretation ist jedoch nicht in der Formorganisation des Ganzen oder der einzelnen Stücke zu suchen, sondern im Gewebe, der Mikrostruktur der Stücke.“⁷ Mit dem Verweis auf die Mikrostruktur, der Mikroanalyse, die nicht zu den Werken von außen hinzutritt, sondern diese von innen her aufsprengt,⁸ liegt für ihn die Auseinandersetzung mit dem Notentext. Diese Thesen wurden in die *Theorie der musikalischen Reproduktion (RTh)* aufgenommen und näher präzisiert:

„Primär steuert der idiomatische Sinn, das Wissen ‚wie man es macht‘, alles Verstehen und Spielen. Diese ungeschriebene Konvention ist ein Allgemeines, ein Material der Musik. Es regelt kompositorisch wie interpretatorisch nicht nur die Artikulation musikalischer Bausteine, es bestimmt nur den dynamisch agogischen Duktus der kleinen Spannungsbögen und gewisse Grundproportionen der größeren Form. Im Idiom, notiert Adorno, ‚vertritt der Interpret gegen das Werk dessen Material – gewissermaßen die Musik gegen die Komposition‘ (Adorno RTh) ... Das Werk geht nicht im Idiom auf; es setzt sich mit ihm auseinander, und diesen Prozeß hat der Interpret nachzuvollziehen. Das heißt, ein typisches Rubato etwa ist jeweils aus dem Text zu begründen oder zu negieren.“⁹

An solchen Fragen, wie nun konkret ein „typisches Rubato“ aus dem Notentext abzuleiten ist, wie das Ergebnis einer Analyse in technische Interpretationsanweisungen umgesetzt werden kann, setzt die Interpretationsforschung mit der Performance-

⁶ Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, S. 343.

⁷ Ebda., S. 281.

⁸ S. ebda., S. 276.

⁹ Uhde u. Wieland, *Denken und Spielen*, S. 77.

Workstation RUBATO[®] an, um „die symbolische Realität des Notentextes in die physikalische Realität der klingenden Interpretation zu transformieren“.¹⁰

Bei diesen Forschungen gilt es mittels Experimenten herauszufinden, ob überhaupt und bis zu einem gewissen Grad eine analytische Interpretation ein musikalisch sinnvolles Ergebnis liefert. Oder im umgekehrten Sinne formuliert: entscheidet die Qualität der Interpretation über die Tauglichkeit der Analyse, deren Ergebnisse derart beschaffen sein müssen, daß sie für eine Interpretation eingesetzt werden können. Bei dieser Vorgehensweise ist zu bedenken, daß sich die hier vorgestellte Perspektive lediglich auf einen Teilaspekt von Interpretation, den analytischen Ansatz beschränkt, der seine Rechtfertigung aus der expliziten Bedeutung der Analyse musikalischer Strukturen legitimiert und die anderen Teilaspekte einer menschlichen Interpretation – die emotionalen und gestischen Anteile – außer Acht läßt.

Kopiez' erstem kursorischen Überblick über die grundlegenden Ideen von RUBATO aus dem Jahre 1994 und seiner Forderung nach der „Entwicklung wohldurchdachter Fragestellungen“ folgte 1996 nach vierjähriger Forschungs- und Entwicklungstätigkeit die erste Veröffentlichung der Performance-Workstation.¹¹

Idee und Umsetzung der Performance-Workstation RUBATO

Voraussetzung für diese Metamaschine, die unter der Leitung von Guerino Mazzola am Multimedia Lab der Universität Zürich entstand, ist eine mathematisch zu begründende Theorie der musikalischen Interpretation, deren Grundlage wiederum in der Mathematischen Musiktheorie zu finden ist.¹² Als ein *work in progress* zu verstehen, beinhaltet RUBATO in seinem derzeitigen Forschungsstand Module zur metrischen, motivischen und harmonischen Analyse, zur Modellierung der *prima vista* Interpretationsanweisungen und verschiedene Operatoren zur Gestaltung von Tempo, Agogik, Artikulation, Dynamik und Intonation.

Es ist hier nicht die Stelle, an der ein detaillierter Überblick über die Architektur und Arbeitsweise der Performance-Workstation RUBATO gegeben werden kann,¹³ hierfür sei auf die Habilitationsschrift des Autors von vorliegendem Beitrag verwiesen, welche eine Analyse und Interpretation von Teilen aus Bachs *Kunst der Fuge*

¹⁰ Kopiez, *Performanceforschung*, S. 576.

¹¹ RUBATO besteht aus einer Software, die bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt unter dem UNIX-Betriebssystem NeXTSTEP läuft; derzeit wird an einer Portierung auf das Betriebssystem MAC OS X gearbeitet. RUBATO ist über den FTP-Server des Multimedia-Labs am Institut für Informatik der Universität Zürich erhältlich, der Download erfolgt unter der URL <ftp://ftp.ifi.unizh.ch/pub/projects/rubato/>.

¹² Neben den programmatischen Thesen v. Rudolf Wille: *Mathematik und Musik*, in: Musik und Zahl (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 17), hrsg. v. Günther Schnitzler, Bonn-Bad Godesberg 1976, sei hier besonders auf die – schon als Standardwerk zu bezeichnende – *Geometrie der Töne* von Guerino Mazzola verwiesen (Basel 1990), worin die Elemente einer Mathematischen Musiktheorie exponiert wurden, deren Operationalisierung sich in der Kompositionssoftware *presto*[®] und eben der Performance-Workstation RUBATO niederschlug.

¹³ Guerino Mazzola u. Oliver Zahorka: *The RUBATO Performance Workstation on NeXTSTEP*, in: ICMC Proceedings 1994, S. 102ff.
Joachim Stange-Elbe: *Die Performance-Workstation RUBATO. Eine Annäherung in neun Schritten*, in: Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik (DeGeM) Mitteilungen 27, 1997.

zum Inhalt hat¹⁴ und, neben einer Darstellung der – bislang undokumentierten – Arbeitsweise von RUBATO, sowie ihrer grundlegenden Mathematischen Musiktheorie, anhand von umfangreichen Analysen und der Modellierung von Interpretationen Fragestellungen und deren Zusammenhänge diskutiert.

Eine Interpretation besteht – im physikalischen Sinne – aus einer Deformation der verschiedenen Parameter einer Note wie Einsatzzeit, Dauer, Tonhöhe und Lautstärke sowie Crescendo- und Glissandoanteilen. Dieser Deformationsprozeß auf dem Weg von der Partitur zur Interpretation beruht auf der *Theory of Shaping*,¹⁵ innerhalb derer die strukturierten analytischen Ergebnisse ihr gestalterisches Potential entfalten: *structuring* und *shaping* sind die beiden Arbeitsebenen der Performance-Workstation.

Die Ebene der *Strukturierung* benötigt als Eingabe eine Partitur,¹⁶ den sog. *prima vista Text*, eine komplette parametrische Beschreibung der Noten, Pausen, Taktstriche und den über den Notentext hinausgehenden Spielanweisungen der Partitur, den paratextuellen Parametern.

Diese neutrale, uninterpretierte, exakte Repräsentation des Notentextes, wird mit einer spezifischen Auswahl analytischer Instrumente einer differenzierten metrischen, motivischen und harmonischen Analyse unterzogen; das Resultat dieser Berechnungen sind numerische Funktionen, die *analytischen Gewichte*, die Aufschluß über die Bedeutung eines jeden Tones in seinem Umfeld geben.

Die Ebene der *Gestaltung* und *Synthese* beinhaltet zum einen ebenfalls den *prima vista Text*, der als Grundlage einer Interpretation dient, und zum anderen die Analyse-daten, mit denen eine intelligente Veränderung der Parameter dieses Notentextes produziert wird. Analog zur Analyse geschieht dies mit einer spezifischen Auswahl von Gestaltungsoperatoren, einer Sammlung von Möglichkeiten zur Veränderung des *prima vista Textes* in Abhängigkeit von den analytischen Gewichten; das Resultat dieses Gestaltungsprozesses sind einzelne Vektorfelder, sog. *Performance Felder*, die bei der Synthese in eine klangliche Ausgabe transferiert werden.

Analysen

Die für die Analyse vorausgesetzte exakte Beschreibung musikalischer Ereignisse folgt dem Prinzip der Denotatoren, einem grundlegenden Zeichen für eine genaue Definition musikalischer und musikwissenschaftlicher Konzepte.¹⁷ Mit seiner Prädikatenlogik wird auch der Parameterraum eines musikalischen Ereignisses bestimmt: Das symbolische Abbild der Note ist durch seine Parameter in mehreren Dimensionen definiert, der geometrische Ort einer Klaviernote wird vollständig durch den Parameter-raum Einsatzzeit, Tonhöhe, Lautstärke und Dauer (E, H, L, D) wiedergegeben, ein

¹⁴ Die Habilitationsschrift *Analyse- und Interpretationsperspektiven zu J. S. Bachs 'Kunst der Fuge' mit Werkzeugen der objektorientierten Informationstechnologie* entstand an der Universität Osnabrück und wurde für zwei Jahre mit einem Habilitationsstipendium der DFG unterstützt.

¹⁵ Guerino Mazzola u. Oliver Zahorka: *Geometry and Logic of Musical Performance I, II und III*, SNSF Research Reports (469 Seiten), Universität Zürich, Zürich 1993-1995.

¹⁶ Der Dateninput wie -output erfolgt über MIDI-Standard Dateien.

¹⁷ Guerino Mazzola: *Semiotics of Music*, erscheint in: *A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Vol. III, Article No. 152, hrsg. v. R. Posner, Berlin u. New York (in Vorb.).

einzelner Parameter entspricht einem einzelnen Prädikat. Diese Parameter sind einzeln wie zusammen analysierbar und bei der Interpretation einflußbar.

Die analytischen Ergebnisse sind derart beschaffen, daß sie für eine Interpretation Verwendung finden können, so ist die analytische Erkenntnis quantitativ faßbar und vermittelt gleichzeitig eine qualitative Aussage über ein musikalisches Ereignis. Um eine objektive Aussage zu gewährleisten, erwächst die analytische Erkenntnis von innen, aus dem Notentext und wird nicht von außen hineingelesen. Die interaktive Analyse erlaubt bei aller Komplexität eine Vielzahl von Perspektivwechseln in Bezug auf das musikalische Material.¹⁸

Das in RUBATO realisierte System der Gewichte bildet die Grundlage der Analysen: diese ist notwendig, damit die Gewichte entstehen, die für die Gestaltung einer musikalischen Interpretation verwendet werden. Die Gewichtung eines jeden musikalischen Ereignisses wird in einem numerischen Wert ausgedrückt, der die Relation zwischen wichtig und weniger wichtig angibt. Das analytische Gewicht bildet den Dreh- und Angelpunkt zwischen der Analyse und der Interpretation, es ist das verbindende Glied zwischen der symbolischen Ebene des Notentextes und der physikalischen Ebene des erklingenden Stückes, der Interpretation.

Die metrische Analyse orientiert sich an der metrischen Qualität als dem „*verschiedenen Gewicht der Zeiten*“, wonach metrische Muster von sich aus keine originäre musikalische Bedeutung haben, sondern lediglich als „*ein mathematischer Raster im Raum der musikalischen Zeit*“ aufzufassen sind¹⁹, der erst durch seine Inhalte, den musikalischen Ereignissen, eine reale Existenz gewinnt. Durch die Erfassung von äquidistanten periodischen Mustern von Einsatzzeiten musikalischer Ereignisse werden diese in Beziehung zueinander gesetzt, in ihrer Abhängigkeit voneinander gewichtet und erhalten so eine „*metrische Qualität*“.²⁰ Im Unterschied zur „*metrical structure*“ der *Generative Theory of Tonal Music*²¹ werden die metrischen Strukturen hier nicht nach einem vorgefertigten Regelsystem von außen der Musik gleichsam übergestülpt, sondern erwachsen aus der komponierten metrischen Struktur, wobei die Berücksichtigung und der Einfluß des Taktmetrums ad libitum erfolgen kann.

Zur motivischen Analyse sei angemerkt, daß diese auf einem Ähnlichkeitsvergleich der Motive unter der Wahrung der Motivgestalt aufbaut, die unter bestimmten geometrischen Operationen wie der Transposition, bestimmter symmetrischer Operationen wie der Spiegelsymmetrie und eines zu bestimmenden Grades an Deformation invariant ist.

¹⁸ Siehe hierzu näheres bei Guerino Mazzola, Oliver Zahorka und Joachim Stange-Elbe: *Analysis and Performance of a Dream*, in: Proceedings of the KTH Symposium on ‚Grammars for Music Performance‘ May 27, 1995.

¹⁹ Mazzola, *Geometrie der Töne*, S. 82.

²⁰ In diesem Zusammenhang sei auf Hugo Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 8, verwiesen, der an dieser Stelle die Begriffe des „*verschiedenen Gewichtes der Zeiten*“ und der „*metrischen Qualität*“ prägte.

²¹ Ray Jackendoff u. Fred Lerdahl: *Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press 1983.

Diese analytischen (und auch die interpretatorischen) Ansätze sind als nicht dogmatisch zu betrachten, modulare Erweiterungen des Spektrums sind möglich.²²

Da jedes Gewicht als Funktion in Abhängigkeit von der (Einsatz)-Zeitachse dargestellt werden kann, wobei die Abfolge der Einsatzzeiten auf der x-Achse, die Intensitäten auf der y-Achse abgetragen werden, ist diese Funktion als Graph darstellbar:

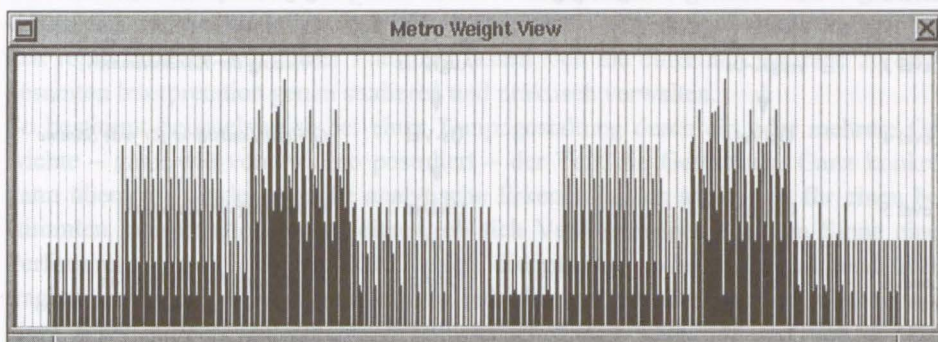


Abbildung 1: Metrisches Gewicht von beiden Stimmen des *Augmentationskanon* aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Deutlich ist in den beiden korrespondierenden Kanonteilen jeweils eine metrische Spitze zu erkennen.

Weitere multiple Darstellungsmöglichkeiten der analytischen Ergebnisse – neben der grafischen auch in filmischer und akustischer Form – eröffnen einen hypermedialen, interaktiven Umgang mit dem analytischen Material.²³

Interpretationen

Die Performancesynthese besteht aus der Erstellung einer Interpretationspartitur; hierbei sind einige äußere Faktoren zu bedenken, von denen in erster Linie den Eigenschaften des verwendeten Klangerzeugers eine besondere Bedeutung zukommt.²⁴

Das Performance-Modell basiert auf einer Genealogie sukzessiver Interpretationsschritte, den *Local Performance Scores*, innerhalb derer sämtliche Eigenschaften vererbt werden. Ausgangspunkt ist die uninterpretierte Vorlage, die auch zur Analyse herangezogen wurde und den Kernel eines Stemma bildet, das in unterschiedliche Unterinterpretationen verzweigt.

²² So könnten – um nur zwei Beispiele zu nennen – im Bereich der motivischen Analyse eine Berücksichtigung von Augmentations- und Diminutionsstrukturen und bei der harmonischen Analyse weiterführende Verfahren als nur die Riemannsche Funktionsharmonik integriert werden.

²³ Die entsprechenden Bild-, Film- und Ton-Beispiele sind im Internet dokumentiert unter der URL: <http://bird.musik.uni-osnabrueck.de/MaMuTh/rubato/beispiele/index.html>.

²⁴ Joachim Stange-Elbe: *Vom praktischen Umgang mit RUBATO. Ein Erfahrungsbericht über die Lehrveranstaltung 'Musikalische Analyse und Interpretation mit der Software RUBATO'*, in: IFM-Forum 2, 1998 unter der URL: <http://www.ifi.unizh.ch/groups/mml/musicmedia/ifm/ifm.html>.

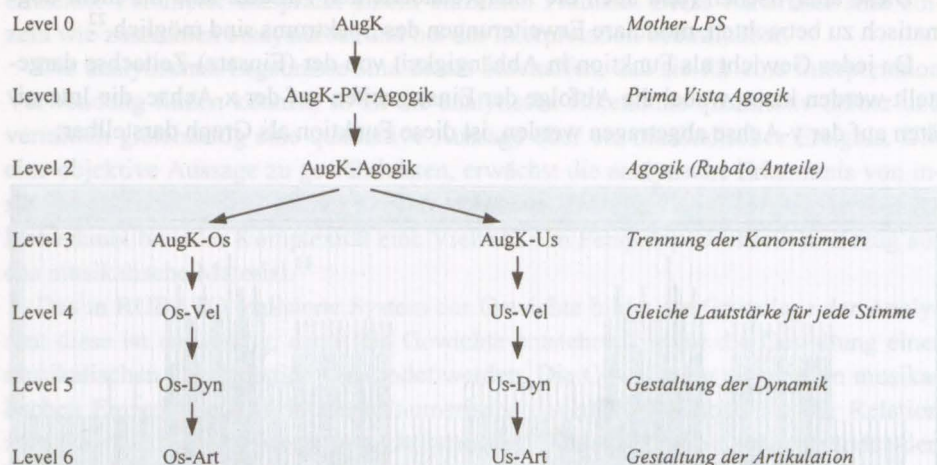


Abbildung 2: Stemma der Interpretationsschritte des *Augmentationskanons* aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Ausgehend von der prima vista Partitur (Mother LPS) werden die einzelnen Interpretationsaspekte bausteinartig sukzessive erarbeitet.

Jede neue *Local Performance Score* wird durch einen Gestaltungsoperator erzeugt, der die Wirkungsrichtung der Gewichte und damit die zu verformenden musikalischen Parameter festlegt. Die Gestaltungsoperatoren lassen den symbolischen Text der Partitur unberührt, da bei einer Performance die Transformationen selbst durch Vektorfelder gesteuert werden und erst im physikalischen Output, wiederum als Standard-MIDI-Datei, festgeschrieben werden. Diese Datei verkörpert die Interpretationspartitur, die sämtliche Transformationsanweisungen für jede Note beinhaltet. Der wichtigste Schritt innerhalb dieses Transformationsprozesses – oder präziser formuliert des Deformationsprozesses – kommt dem Einsatz der Gewichte zu, die den Intensitätsgrad der Parameterverformung bestimmen. Dabei können die Gewichte mit Werten für ein maximales und minimales Limit ihres Gewichtungsraumes versehen, unterschiedlich kombiniert, invertiert und auf nicht lineare Weise verformt werden.

Jeder Interpretationsschritt ist in allen seinen Details – auch nachträglich – editierbar, jeder Interpretationsaspekt kann bezüglich seiner Zusammensetzung aus Wirkungsrichtung und Wirkungsintensität genau erforscht und wenn nötig modifiziert werden. Grundsätzlich ist es also möglich, immer wieder zu einem früheren Interpretationsabschnitt zurückzukommen, die Auswahl sowie die Mischung der Gewichte zu ändern und ihren Einfluß auf die Verformung der musikalischen Parameter zu modifizieren. Mit diesem Gestaltungsschema liegt ein flexibles und modulares System vor, ein dynamisches Netzwerk von Interpretationsaspekten und deren Abhängigkeiten, in dem die einzelnen Interpretationsschritte in einer seziierten Form einzeln und im Zusammenhang der gesamten Interpretation untersucht werden können; gleichzeitig ist durch die genaue Herkunft der Gewichte eine Rückkopplung zur analytischen Struk-

tur gegeben: Die Interpretation leitet sich aus der analytischen Struktur ab, sie erfährt durch den gestalterischen Einsatz der Gewichte auf einer Metaebene ihren klanglichen Ausdruck.

Diese interpretatorische Arbeit ist vergleichbar einem Puzzlespiel, einem zusammenhangstiftenden Einsatz objektiver analytischer Resultate. Gerade die Interaktion der einzelnen Interpretationsaspekte läßt sich bei dieser Vorgehensweise – ganz im Gegensatz zur traditionellen Interpretationstheorie²⁵ – in ihren Details verifizieren und reproduzieren. Mit dieser Plattform lassen sich die einzelnen Beiträge zu einer gesamten Interpretation genau studieren und praktisch verwalten.

So bestimmt beispielsweise bei einer Tempogestaltung durch ein oder mehrere Gewichte – ganz wie von Adorno postuliert – der Text die Gestaltung. Ganz konkret kann überprüft werden, welche analytische Erkenntnis sich am besten für einen bestimmten Interpretationsaspekt eignet, ob sich Verallgemeinerungen im Sinne einer Performance-Grammatik erarbeiten lassen, die gattungs- oder stilbestimmend übertragbar sind. Eine weiterführende, hier jedoch nicht zur Diskussion stehende und einer selbständigen Untersuchung bedürftigen Frage wäre, ob und wie die mit RUBATO gewonnenen analytisch-interpretatorischen Erkenntnisse mit den Vortragslehren des 19. Jahrhunderts konvergieren.

Spätestens an dieser Stelle wird man die Klangbeispiele schmerzlich vermissen, um die erzielten Interpretationsresultate und den Weg dahin sinnfällig zu belegen und die Theorie dieses Synthesemodells zu untermauern; ohne sie muß dieser Beitrag zwangsläufig ein Torso bleiben. Die bislang durchgeführten Interpretationsexperimente mit Werken von Schumann²⁶ und vornehmlich Bachs *Kunst der Fuge* ergaben eine äußerst sinnfällige Dokumentation des Gelingens und der musikalischen Sinnhaftigkeit. Bei den Erkenntnissen und Ergebnissen, die sich durch eine klingende analytische Struktur ergaben, erhob sich auch die Problematik einer traditionellen Erwartungshaltung von Interpretation, die durch die – interpretierte – Kenntnis der Stücke automatisch vergleichend mitschwingt; es ist nicht unbedingt leicht, den Eindruck von bestehenden Aufnahmen wegzuwischen und einfach nur zu schauen, was in den Noten steht. So gilt es die musikalische Erfahrung einer analytischen Struktur zu hinterfragen, Überzeichnungen im Sinne eines „noch deutlicheren“ zuzulassen, mit Extremen zu experimentieren sowie die wissenschaftliche Neugier nach Ungehörtem walten zu lassen, wobei die Frage, ob dies ein Interpret auch so spielen würde, im Prinzip irrelevant ist. In diesem Sinne ergab bei den verfolgten Interpretationsstrategien²⁷ die experimentelle wesentliche interessantere Ergebnisse und tiefere Einblicke in die klingenden Strukturen als die zielgerichtete Strategie, mit der beispielsweise der Versuch unternommen wurde, Glenn Goulds Bachspiel zu simulieren. Dies ist – ein gewisses Maß an Ausdauer vorausgesetzt – sicherlich möglich und könnte

²⁵ Vgl. Uhde u. Wieland, *Denken und Spielen*.

²⁶ S. Mazzola, Zahorka u. Stange-Elbe, *Analysis and Performance of a Dream*.

²⁷ Joachim Stange-Elbe u. Guerino Mazzola: *Cooking a Canon with RUBATO*, in: Proceedings of the ICMC 98, Ann Arbor 1998, S. 179ff.

sich mit den Ansätzen der inversen Performance Theorie treffen,²⁸ läuft jedoch der ureigensten Intention von RUBATO zuwider.

Die Klangbeispiele beantworten die Fragen nach der Tauglichkeit der Analysen und lehren die Möglichkeit, musikalisch sinnvolle Interpretationen rein aus dem Text heraus zu modellieren: „*Es ließe sich sagen*‘, heißt es pointiert in den grundlegenden ersten Passagen von Adornos Fragmenten zur Reproduktionstheorie, *die Interpretation, die zum Text hinzutritt, macht diesen überhaupt erst zum Text. Wenn jede musikalische Interpretation an ihren Text aufs strengste sich gebunden sieht, so wird dieser verbindlich, zum Text, einzig durch Interpretation.*“²⁹

²⁸ Guerino Mazzola: *Inverse Performance Theory*, in: Proceedings of the ICMC 1995, Banff 1995, S. 33ff.

²⁹ Adorno, *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hier zit. nach Uhde u. Wieland, *Denken und Spielen*, S. 14.