

Simon Tönies

Ins Unbekannte

Technik und Ästhetik
in Pierre Boulez' *Polyphonie X*

Dissertation zur Erlangung des Grades Doktor der Philosophie
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
Frankfurt am Main sowie des Grades Docteur en Arts vivants dominante Musique der
Université Côte d'Azur

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften

Dieser Band erscheint als Band 32

in der Reihe *sinefonia*

© Simon Tönies

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2023

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung von:

Pierre Boulez, *Polyphonie X*, Permutationsschema für die Instrumentalgruppen (Ausschnitt)

ISBN 978-3-95593-032-5

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Danksagung	7
Bibliothekssigel, Abbildungen, Zitierweise und Gender.	9
Einleitung	11
I Kontext.	15
I.1 Von der <i>Zweiten Klaviersonate</i> zum <i>Streichquartett</i>	17
I.1.1 Zur <i>Zweiten Klaviersonate</i>	20
I.1.2 Zum <i>Streichquartett</i>	26
I.2 Das <i>Polyphonie</i> -Projekt	30
I.3 Zum Polyphoniebegriff.	35
II Technik	42
II.1 Ideenskizzen	43
II.2 Konstruktion der Reihen a , α und A	44
II.3 Die Transformationen Bb , Cc , Dd , Ee , β , γ , δ und ε	50
II.4 Die Ideogramme $f\phi$, F und Φ	52
II.5 Die sieben Grundrhythmen	54
II.6 Die sieben Transformationsarten	57
II.7 Formplan der <i>Première Polyphonie</i>	60
II.8 Reihenkombinatorik.	64
II.9 Verlaufspläne und -tabellen.	67
II.10 Aspekte der Schreibweise in der <i>Première Polyphonie</i>	74
II.10.1 Exposition	80
II.10.2 <i>Développement</i>	89
II.11 Von der <i>Première Polyphonie</i> zu <i>Polyphonie X</i>	95
II.12 Formskizze und Verlaufsplan von <i>Polyphonie X</i>	96
II.13 Neuorganisation des Reihenmaterials.	99
II.14 Neue Variabilität der Instrumentalgruppen	101
II.15 Serielle Organisation der Rhythmus-Transformationsarten	106
II.16 Verlaufstabellen	109
II.17 Systematisierung der Satztechnik	123
II.18 Aspekte der Schreibweise in <i>Polyphonie X</i>	134
II.18.1 Erster Satz	137
II.18.2 Zweiter Satz	154
II.18.3 Dritter Satz	163

Zwischenfazit	175
III Ästhetik	179
III.1 Zur Rezeptionsgeschichte	181
III.2 Entfremdung und Werkkonstellation	189
III.2.1 Komponist vs. Material in <i>Polyphonie X</i>	190
III.2.2 Subjekt vs. Objekt bei Hegel, Marx und Adorno	193
III.2.3 Zu einem integrativen Werkbegriff	200
Zusammenfassung und Ausblick: <i>Polyphonie X</i> als Kraftfeld	207
Anhang	211
a) Reihenmaterial für beide Fassungen	213
b) Rhythmusmaterial für beide Fassungen	218
c) Permutationsschema der Instrumentalgruppen in <i>Polyphonie X</i>	221
d) Form- und Verlaufspläne für die Premiere <i>Polyphonie</i>	222
e) Form- und Verlaufspläne für <i>Polyphonie X</i>	225
f) Verlaufstabellen für die Premiere <i>Polyphonie</i>	226
g) Verlaufstabellen für <i>Polyphonie X</i>	229
h) Partiturmanuskripte beider Fassungen	238
Verzeichnisse	242
Archivalien	242
Diverses	242
Korrespondenzen	242
Musikmanuskripte	243
Notenausgaben	243
Schrifttum	243
Tonträger	249
Internetquellen	249

Danksagung

Dieses Buch ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die als bilaterales Promotionsprojekt an den Universitäten Frankfurt und Nizza entstanden ist und 2021 verteidigt wurde. Ohne die Unterstützung vieler Personen und Institutionen wäre das Projekt selbstverständlich nicht machbar gewesen. Meine Frankfurter Betreuerin Prof. Dr. Marion Saxer ist im Frühjahr 2020 nach Krankheit gestorben. Ihre ermutigende Art, die vielen Diskussionen und Doktorand*innen-Nachmittage haben zum Gelingen dieser Arbeit und zum Entschluss, das Wagnis einer akademischen Karriere einzugehen, entscheidend beigetragen. Dass sie die Fertigstellung nicht mehr erleben konnte, schmerzt sehr. Ich möchte an gleicher Stelle meinem Betreuer aus Nizza, Prof. Dr. Pascal Decroupet, herzlich für die enge Zusammenarbeit danken. Die oft stundenlangen Sitzungen mit Werkstattgesprächen und Analysen während meines Forschungsaufenthalts in Frankreich behalte ich als Grundlegung meiner eigenen Studien in wertvoller Erinnerung. Prof. Dr. Thomas Betzwieser und Prof. Dr. Wolfgang Rathert sind freundlicherweise als Gutachter eingesprungen. Auch dem Rest der Prüfungskommission sei herzlich gedankt, namentlich Prof. Dr. Regine Prange, Prof. Dr. Jean-François Trubert und Prof. Dr. Thomas Paulsen.

Die Goethe-Universität Frankfurt und das Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants Nizza stellten den institutionellen Rahmen meines Promotionsprojekts. Finanziert wurde es durch ein Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes. Für ihr positives Votum bzgl. der Förderung möchte ich Prof. Dr. Manfred Stahnke und, noch einmal, Prof. Dr. Wolfgang Rathert danken.

Die Archivbestände der Paul-Sacher-Stiftung Basel stehen im Zentrum dieser Arbeit. Ein großzügiges Forschungsstipendium ermöglichte mir die Transkription aller wesentlichen Quellen; außerdem konnte ich erste Ergebnisse meiner Arbeit 2018 im Kolloquium der Stiftung vorstellen und diskutieren. Gedankt für die Zusammenarbeit und den Austausch in der Stiftung sei insbesondere Robert Piencikowski, Dr. Angela Ida de Benedictis und Michèle Noirjean-Linder. Ferner möchte ich mich bedanken bei Jana Behrendt und dem Archiv des SWR Baden-Baden, Agnes Klingenberg und dem Verlag Alphonse Leduc, Alan Akers und der Northwestern University Library, Marie-Gabrielle Soret und der Bibliothèque Nationale de France, Alain Galiari, der Familie Boulez, Peter Mischung vom Wolke Verlag, Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf und Prof. Dr. Johannes Menke für die Aufnahme in die Reihe „Sinefonia“ sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften für die Bezuschussung der Drucklegung.

Zusätzliche Impulsgeber*innen während meiner Promotionsphase und in Vorbereitung darauf waren u. a. Prof. Dr. Jean-Louis Leleu, Prof. Dr. Regine Prange, Prof. Dr. Wolfgang Rihm, Prof. Dr. Dörte Schmidt, Dr. Werner Strinz und Prof. Dr. Martin Zenck. Danken für ihren Beistand möchte ich außerdem meinen Eltern und Geschwis-

tern sowie meinen Kolleg*innen und Freund*innen. Für Hilfestellung bei mathematischen Problemen in Zusammenhang mit der Analyse danke ich Dr. Markus Niermann, fürs Korrektorat der Buchfassung Karl Ludwig vom Wolke Verlag und für die kritische Durchsicht der Manuskriptfassung Lars Biesewieg, Nils Biesewig, Dr. Julian Kämper, Dr. Marin Reljic, Dr. Sebastian Rose und Dr. Andreas Sahner.

Bibliothekssigel, Abbildungen, Zitierweise und Gender

Fußnoten mit Quellenangaben zu Archivbeständen verwenden die jeweiligen RISM-Sigel – die Sammlung Boulez der Paul-Sacher-Stiftung Basel wird mit CH-Bps PB abgekürzt, die Northwestern University Library mit US-Eu.

Abbildungen und Tabellen erscheinen im Text oder mitunter auch am Ende eines Kapitels. Einige ausgewählte Beispiele sind zusätzlich im Anhang nachzuschlagen. Beispiele mit dem Zusatz „eigene Darstellung nach...“ orientieren sich frei an den Skizzen, dagegen sind Transkriptionen und Teiltranskriptionen als solche eigens ausgewiesen. Manuskriptauszüge aus *Polyphonie X* haben die Quelle: Faksimile der Tintenreinschrift, 1951, SWR, Notenarchiv Baden-Baden, D 4098 (Original in CH-Bps PB, Mappe C, 2b). Alle Taktangaben beziehen sich auf diese Quelle. Gesetzte Partiturbeispiele sind wie im Original klingend notiert. Eventuelle Modifikationen, ausgenommen die Übersetzung französischer Instrumentenbezeichnungen, wurden kenntlich gemacht. Um die Zugänglichkeit der in Größe und Lesbarkeit limitierten Abbildungen zu gewährleisten, stellt der Verlag Besitzer*innen der gedruckten Fassung auf Anfrage ein zusätzliches digitales Exemplar zur Verfügung.

Kürzere fremdsprachige Zitate wurden an die Interpunktions- und Formatierungsregeln dieser Arbeit angepasst. Lange Zitate erscheinen eingerückt und richten sich auch in der Interpunktion und Formatierung (etwa bei Hervorhebungen, Guillemets oder den im Französischen üblichen Leerstellen vor Satzzeichen) nach der Originalquelle. Lange französische Zitate habe ich außerdem in den Fußnoten übersetzt.

Ich habe mich um eine gendergerechte Sprache bemüht. Wenn ich mich, auch indirekt, auf Boulez und sein Selbstverständnis beziehe, verwende ich Substantive wie „Komponist“ oder „Autor“ im Maskulinum. Auch in den Übersetzungen zeitgeschichtlicher Zitate habe ich auf eine Angleichung verzichtet.

Einleitung

Kunstskandale sind ein verlässliches Zeichen, dass etwas gelungen ist. Und die Uraufführung von *Polyphonie X*¹ am 6. Oktober 1951 war ein solcher. Stellen wir uns einen Herbstnachmittag bei den nach Kriegsjahren und Nazi-Vereinnahmung gerade erst wieder aufgenommenen Donaueschinger Musiktagen vor: Nach silbriger Zwölftonmusik von Ernst Krenek und einer vollgriffigen Klaviersonate von Rolf Liebermann tupfen Streicher die diskreten Anfangstakte eines Stücks, dessen Klanguniversum selbst im avancierten Umfeld der Musiktage heraussticht. Der Komponist, ein 26-jähriger Franzose namens Pierre Boulez, enthält sich im Programmheft jeder Erklärung; er ist nicht einmal da. Das Publikum wird unruhig, Gelächter, Zwischenrufe, eine ZuhörerIn packt die Trillerpfeife aus. Auch die Presse ist erhitzt, manche sprechen von einem „Schock“², ein Rezensent stempelt (aus alter Gewohnheit?) gleich die ganze Darbietung als „[e]ntartet“³ ab.

Polyphonie X war die Konfrontation mit dem, was sich als „serielle Musik“ bald zur Chiffre avantgardistischen Komponierens entwickelte – eine Technik, die einerseits Schönbergs Reihenprinzip auf andere kompositorische Dimensionen wie Rhythmus, Klangfarbe oder Dynamik ausweitet, vor allem aber experimentelle systemorganisatorische Verfahrensweisen und Ableitungsprozeduren in den Kompositionsakt integriert und somit ein Stück subjektiver Entscheidungsgewalt bewusst an einen Algorithmus abtritt.

Seit der Uraufführung umgibt *Polyphonie X* eine mythische Aura. Dass Boulez ein Aufführungsverbot verhängt und das Stück aus seinem Werkkatalog gestrichen hat, dass daher die Partitur über Jahrzehnte unzugänglich war und lediglich ein Uraufführungsmitschnitt den Klangeindruck dokumentierte, dürfte zur Verselbständigung des Mythos *Polyphonie X* beigetragen haben. So festigte sich die Fehlannahme eines totalen Determinismus, einer radikalen Durchkonstruktion sämtlicher Parameter. Antoine Goléa sagt dem Stück bereits in seiner Uraufführungsrezension „höchste[...] Strenge der Prinzipien“⁴ nach, Boulez interessanterweise selbst in *Wille und Zufall* eine „total serielle[...] Technik“⁵, Dominique Jameux eine „sérialisation intégrale“⁶, Claus-Steffen Mahnkopf eine „Kon-

1 Das X steht nicht für die römische Zahl 10, sondern symbolisiert Überkreuzstellungen auf verschiedensten Ebenen der Komposition. Vgl. Interview mit Dominique Jameux, S. 33.

2 [Ohne Autor*in], Rezension, in: *National-Zeitung*, 11. Oktober 1951, zitiert nach: Abschrift im SWR-Archiv, P 06264.

3 [Ohne Autor*in], Rezension, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, [1951], zitiert nach: Häusler, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschinger*, S. 166.

4 Goléa, Rezension, in: *Musik-Blätter*, 3. November 1951, zitiert nach: Abschrift im SWR-Archiv, P 06264.

5 Boulez, *Wille und Zufall*, S. 65.

6 Jameux, *Pierre Boulez*, S. 73.

struktion, die die Entscheidungen auf der Ebene des Präkompositorischen trifft⁷ und Josef Häusler nennt es ein „Beispiel für total serielle Durchorganisation des Kunstwerks“⁸. Jedoch: So weit geht Boulez in *Polyphonie X* nicht und wird es auch nie.

Details zum Kompositionsprozess kamen erst um die Jahrtausendwende ans Licht, als mit der Archivierung der Manuskripte in der Baseler Sacher-Stiftung eine Skizzenauswertung möglich geworden war. Erste Einblicke gab 1995 Claus-Steffen Mahnkopf. Im meinungsfreudigen Essay „Boulez – ein Schicksal?“ zieht er Parallelen zur sogenannten *New Complexity* der Ferneyhough-Nachfolge und macht darauf aufmerksam, dass *Polyphonie X* eigentlich nur Ableger eines deutlich ambitionierteren Werkkomplexes ist.⁹ Tatsächlich hatte das erste Stück dieses *Polyphonie*-Projekts, die *Première Polyphonie*, noch Viertelöne und ein großes Ensemble aus 49 Instrumenten zu bieten, wurde aber dann für *Polyphonie X* liegengelassen. Eine detailliertere Auswertung des Skizzenmaterials legte 2003 Werner Strinz vor in einer vergleichenden Arbeit über die Rhythmik bei Olivier Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué.¹⁰ Darin liefert er grundlegende Erkenntnisse über die Hintergrundstruktur und korrigiert auch den Mythos einer Durchorganisation aller Parameter, indem er den Rhythmus als Potenzial satztechnischer Profilierung dem rigideren Strukturgerüst im Bereich der Tonhöhen gegenüberstellt. Etwa gleichzeitig kommt auch Inge Kovács in ihrer Studie über die Webern-Rezeption der Fünfzigerjahre auf das *Polyphonie*-Projekt und hier vor allem auf die Formanlage der *Première Polyphonie* zu sprechen.¹¹

Es wurde dann wieder still um *Polyphonie X*, bis sich um das Todesjahr des Komponisten 2016 gleich mehrere Kolleg*innen erneut dem Stück zuwendeten: zunächst wieder Strinz mit einem Artikel über die Vierteltonharmonik der *Première Polyphonie*,¹² außerdem Joseph Salem, der einige bereits von Strinz offengelegte Verfahren der Systemorganisation aufgreift und an ihnen ein Primat abstrakt-mechanischer Planung darzulegen versucht.¹³ 2017 widmete Martin Zenck ein Kapitel seiner Boulez-Monographie dem *Polyphonie*-Projekt.¹⁴ Darin macht er vor allem die Hörerfahrung gegen die Zurückweisung vom Komponisten geltend.

Aufbauend auf diesen Vorstößen ist meine Arbeit der Versuch einer lückenlosen Aufarbeitung der Quellen und Rekonstruktion des Kompositionsprozesses – von den Ide-

7 Mahnkopf, „Boulez – ein Schicksal?“, S. 26.

8 Häusler, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, S. 166.

9 Vgl. Mahnkopf, „Boulez – ein Schicksal?“, S. 25.

10 Vgl. Strinz, *Variations sur l'inquiétude rythmique*, S. 103-110.

11 Vgl. Kovács, *Wege zum musikalischen Strukturalismus*, S. 116-125 und S. 133-136.

12 Vgl. Strinz, „Du fond d'un naufrage“, S. 151-161.

13 Vgl. Salem, „The Integrity of Boulez's Integral Serialism“. Salems Argumentation ist ein Zirkelschluss, indem er satztechnische Fragen gar nicht erst in den Blick nimmt und sich stattdessen ganz auf Aspekte der Systemorganisation konzentriert. Diese Verkürzung überrascht gerade in Anbetracht eines zuvor erschienenen Aufsatzes, wo Salem „Boulez's great compositional nuances“ zutreffend in den „spaces between, the changes between, his otherwise autonomous serial processes“ verortet (ders., „Serial Processes, Agency and Improvisation“, S. 245).

14 Zenck, *Pierre Boulez: Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, S. 100-137.

enskizzen der *Première Polyphonie* bis zur Partitur von *Polyphonie X*. Die Chance einer Werkmonografie sehe ich darin, nicht nur Aussagen über Einzelaspekte zu machen, aus denen sich ein Stück zusammensetzt, sondern vor allem auch die Beziehung zwischen ihnen besser zu verstehen.

Der Diskurs um serielle Musik hat sich bislang an zwei kontrahierenden Positionen abgearbeitet: Die eine Position betont die experimentelle Seite und sieht in den systemorganisatorischen Prozeduren den Kern der Sache. Oft geht sie in Kritik über, indem sie den konstatierten Mangel gestalterischer Freiheit als kunstfremd anprangert, den Ausdrucksgehalt in Frage stellt oder den utopisch-emphatischen Einspruchscharakter des Kunstwerks in Gefahr sieht. In eher rezeptionsästhetisch orientierten Ausprägungen (aber ausgehend von derselben Diagnose) konstatiert sie ein Missverhältnis zwischen textbezogenen Strukturphänomenen und deren Wahrnehmbarkeit.

Die andere Position betont zumeist nach eingehender Analyse gerade nicht den experimentellen Aspekt, sondern den gestalterischen (im Ästhetik-Teil nenne ich diesen Aspekt direktional). Sie weist nach, dass serielle Verfahrensweisen den Komponist*innen nach wie vor große Entscheidungsfreiräume lassen und trennt die Ebene der Systemorganisation vom „eigentlichen“ Kompositionsakt. Entscheidend für das Ergebnis sei der Gestaltungswille des schöpferischen Subjekts, das das Material im Tonsatz sinnstiftend überformt und arrangiert.

Um der Argumentation Willen wurde die Dichotomie der beiden Positionen jetzt vielleicht ein bisschen überzeichnet. Aber selbst in dieser Abstraktion treffen sie doch beide einen wahren Kern: die erste, weil sie das Neue serieller Musik gerade im Algorithmus entdeckt, in den experimentellen und rationalisierten Verfahrensweisen, deren Exzess sie unterstellt und kritisiert; die zweite, weil sie jene Subjektgebundenheit akzentuiert, auf die jede gründliche Analyse immer noch stoßen muss. Problematisch sind beide, weil sie den Konflikt zwischen Subjekt und Objekt einseitig aufzulösen versuchen.

In der Empirie ist die Entscheidung für eine der beiden Positionen natürlich nicht immer eine unbedingte, aber es fällt doch auf, dass die meisten skizzenbasierten Analysen serieller Musik zur zweiten, subjektorientierten tendieren. Das hat sicher auch historische Gründe: Spiegelt die erste Position die Vorurteile selbst noch der informierten Öffentlichkeit,¹⁵ mit denen die Musikavantgarde in den Fünfziger- und Sechzigerjahren zu kämpfen hatte, ist die zweite eine nachvollziehbare Reaktion darauf. Sie bildete sich heraus in einem Kontext, in dem es darauf ankam, die gestalterische Formbarkeit serieller Musik entgegen einschlägiger Polemiken überhaupt erst zu beweisen.

Inzwischen, wo dieser Beweis als erbracht gelten darf, bietet sich die Chance, sich dem Eigenwert des Experimentellen wieder anzunähern, um das Neue serieller Musik gegenüber der traditionellen Kunstauffassung adäquat zu fassen. Mich interessiert dabei vor allem, in welchem Verhältnis die Überformungen im Tonsatz zu einem experimentell generierten, der unmittelbaren Kalkulierbarkeit entzogenen Materialdispositiv stehen.

15 Siehe etwa Sagner, „Die Krise im gegenwärtigen Musikschaffen“, Adorno, „Das Altern der Neuen Musik“, Xenakis, „La crise de la musique sérielle“ oder Grisey, „Tempus ex Machina“.

Nicht zuletzt auch mit Blick auf posthumanistische und medienreflexive Tendenzen zeitgenössischer Kunstproduktion sowie auf das wachsende Interesse an neomaterialistischen Diskursen scheint mir diese Akzentverschiebung konstruktiv. Der Ästhetik-Teil macht Vorschläge, wie eine solche Rückbesinnung aufs Objekt gedacht werden kann.

Die Idee dieser Arbeit ist, eine ausführliche quellenkritische Analyse zum Ausgangspunkt ästhetischer Kritik zu nehmen, d. h. ein Werk wie *Polyphonie X* nicht als bloßes historisches Dokument zu betrachten, sondern es (aus heutiger Perspektive) auf seine Erkenntnispotenziale hin zu befragen.¹⁶ Das Übergewicht der Analyse ergibt sich aus der Sache – nicht nur *Polyphonie X*, sondern auch die Erstfassung wollen erarbeitet und sowohl in Bezug auf die Hintergrundstruktur als auch auf die Satztechnik verständlich gemacht werden. Die Darstellung bemüht sich um Kürze, jedoch erfordert schon die Materialmenge (89 Skizzenseiten und zwei Partituren) einen gewissen Raum. Begonnen wird mit einigen grundsätzlichen Betrachtungen zum Entstehungszusammenhang des *Polyphonie*-Projekts (I). Wesentliche Entwicklungsschritte von den Frühwerken bis zum *Streichquartett* sollen vorgestellt (I.1), die Genese des *Polyphonie*-Projekts nachgezeichnet (I.2) und der titelgebende Polyphoniebegriff diskutiert werden (I.3).

Die Analyse (II) gliedert sich jeweils für die *Première Polyphonie* (II.1-II.10) wie auch für *Polyphonie X* (II.11-II.18) in Betrachtungen zur Systemorganisation und Satztechnik. In einem Zwischenfazit werden die Ergebnisse dann noch einmal gebündelt.

Der Ästhetik-Teil (III) beschäftigt sich zuerst mit der Rezeptionsgeschichte und hier vor allem dem Problem der Zurückweisung durch den Komponisten, an dem natürlich kein Weg vorbeiführt (III.1). Aus der oben bereits angeklungenen materialistischen Perspektive soll dann wieder an die Analysebefunde angeknüpft und zu einer Werkkritik übergegangen werden (III.2). Dabei ist zunächst ein theoretischer Standpunkt jenseits der Komponistenautorität zu entwickeln. Es werden sich aber auch Berührungspunkte ergeben: So wird etwa die Adornosche Kategorie des Nichtidentischen, an die meine Überlegungen anknüpfen, in Dialog mit der französisch-surrealistischen Utopie des *inconnu* treten, die wiederum in Boulez' Poetik eine wichtige Rolle spielt.

Das letzte Kapitel schlägt einen Bogen zu aktuellen ästhetischen Fragen. Darüber hinaus werden Vorschläge zum Umgang mit der unveröffentlichten Partitur gemacht.

16 Siehe dazu Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, insb. S. 182. Zur Grundsatzfrage, ob historiografische und ästhetisch-philosophische Erkenntnisinteressen komplementär zu denken oder strikt voneinander zu trennen sind, vgl. die beiden gegensätzlichen Positionen von Frank Hentschel, „Ein musikhistoriographischer Sonderweg?“, und David Hagen, „Musikhistoriographie und Ästhetik“. Ich schlage vor, von vornherein einen integrativen musikwissenschaftlichen Ansatz zu verfolgen, der sich gerade an den Schnittstellen zwischen Analyse, Historiografie und Ästhetik bewegt.