

Musiksemantik: Was Musik bedeutet

Philippe Schlenker
(Institut Jean-Nicod, CNRS; New York University)

Barenboim-Said Akademie, 12.06.2017

Musikberater: Arthur Bonetto

Deutscher Text mit Hilfe von **Paul Kuchenbuch**. Für weitere Korrekturen bin ich **Linda Reisch** sehr dankbar.
ASL Daten: **Jonathan Lamberton**

Aufsatz: 'Outline of Music Semantics', *Music Perception* 2017, <https://ling.auf.net/lingbuzz/002942>

Zahlen wie [1], [2], etc. beziehen sich auf die Folien, die unter folgendem Link heruntergeladen werden können: <https://drive.google.com/file/d/0B7Mz-VKVeYNKMk9ZV25RdlJEV28/view?usp=sharing>
Sätze in kleinerer Schriftgröße wurden während des Vortrags aus Zeitgründen nicht erwähnt.

[1] Meine Damen und Herren, es ist aus mehreren Gründen eine große Ehre und ein ganz besonderes Vergnügen, diesen Vortrag in Berlin und an der Barenboim-Said Akademie halten zu können.

Als Semantiker versuche ich normalerweise die Wurzeln der sprachlichen Bedeutung zu verstehen. Heute möchte ich aber versuchen, über Musiksemantik zu reden. Als Erstes möchte ich aber meinem Musikberater, dem jungen Komponisten Arthur Bonetto, danken, und ebenfalls Paul Kuchenbuch, der zur deutschen Übersetzung viel beigetragen hat. Ich möchte auch erwähnen, dass ich der Zeit halber auf Hinweise zur Fachliteratur verzichten werde; sie können im genannten Aufsatz gefunden werden ('Outline of Music Semantics', *Music Perception* 2017).

Ich werde die These vertreten, dass Musik eine Bedeutung hat, und sogar eine deskriptive Bedeutung. Mit Bezug auf Musik ist dies oft metaphorisch gemeint. Das wird aber hier nicht der Fall sein. Ich werde behaupten, dass *Musik eine Semantik hat im Sinn der Semantik der natürlichen Sprachen*, obwohl die Mittel, mit denen die Bedeutung der Musik erzeugt wird, mit der sprachlichen Bedeutung fast nichts zu tun haben. Es wird auch folgen, dass in den meisten Fällen Musik eine relativ unterspezifizierte Bedeutung hat. Das liegt in der Sache, und es wäre absurd zu behaupten, dass Musik eine präzise deskriptive Bedeutung hat. Ebenso absurd wäre es zu behaupten, dass der Effekt der Musik auf Musikbedeutung reduziert werden kann; schon in der Dichtung wäre eine solche These absurd, weil die Form eine wichtige Rolle hat. Wenn ich aber Recht habe, ist Musiksemantik ein Teil, und vielleicht ein wichtiger Teil der Musikerfahrung.

[2] Als Verständnisgrundlage möchte ich kurz an die Unterscheidung zwischen Syntax und Semantik erinnern. *Syntax ist das, was die Form betrifft. Semantik dagegen ist das, was die Form über die Welt aussagt.*

Für die zeitgenössische Linguistik ist die folgende Definition von großer historischer Wichtigkeit gewesen:

Die Bedeutung eines Satzes zu kennen, heißt zu wissen, in welchen Situationen er wahr ist.

Ich werde diese Definition auf nicht-linguistische Formen, insbesondere auf Musik, übertragen.

Ein Beispiel für normale linguistische (oder logische) Semantik ist die Regel, durch die man die Bedeutung von 'und' verstehen kann, und zwar durch Bezug auf Wahrheitsbedingungen:

F und G ist dann und nur dann wahr, wenn $F=G=wahr$

Aber es gibt weitere Arten von Semantik. Insbesondere gibt es eine ikonische, also eine bildliche Semantik, die man am folgenden Beispiel illustrieren kann:

- a. Der Vortrag war lang.
- b. Der Vortrag war laaang.
- c. Der Vortrag war laaaaaang.
- d. Wenn der Vortrag lang ist, bleibe ich. Wenn er laaang ist, gehe ich.

In diesen drei Sätzen leistet das Adjektiv *lang* verschiedene semantische Beiträge. Wie funktioniert das? Man verwendet eine Regel anderer Art als bei der logischen Semantik, eine ikonische Regel nämlich:

Das Adjektiv A1 ist hier länger als das Adjektiv A2, und deshalb bezeichnet A1 eine längere Dauer als A2.

[3] In den gesprochenen Sprachen sind ikonische Ausdrucksmittel begrenzt. Sie spielen dagegen eine wichtige Rolle in den Gebärdensprachen. Diese verfügen über die gleichen grammatikalischen und logischen Ressourcen wie Lautsprachen, aber zusätzlich verfügen sie über deutlich umfangreichere ikonische Ressourcen. Als Beispiel möchte ich Ihnen verschiedene Versionen des Satzes „Meine Gruppe ist gewachsen“ zeigen, und zwar in der amerikanischen Gebärdensprache.

In diesen Beispielen [video] haben wir zwei Parameter variiert, nämlich: wie breit und wie schnell das Verb realisiert wird. Die Bedeutungen, die erzeugt werden, können mit folgenden Korrespondenzregeln verstanden werden:

V₁ breiter als V₂ => V₁ denotiert, also beschreibt stärkeres Wachstum als V₂

Eine ähnliche Regel kann man für Schnelligkeit anwenden:

V₁ schneller als V₂ => V₁ denotiert schnelleres Wachstum als V₂

Wie wir sehen werden, werden wir ähnliche Prinzipien in unserer Musiksemantik anwenden.

[4] Ich möchte nun zur Definition einer Musiksemantik kommen und dazu folgenden Vorschlag machen:

Eine Semantik der Musik kann entwickelt werden, muss aber von einer nicht standardgemäßen Definition von Bedeutung ausgehen:

Die Bedeutung einer auditorischen, also Hör-Wahrnehmung ist die Gesamtheit von Schlussfolgerungen, die aufgrund seiner kausalen Quelle möglich ist.

Diese Semantik ähnelt einer ikonischen Semantik, ist aber genereller: Auditorische Spuren eines Ereignisses erfordern eine andere Betrachtungsweise als visuelle Spuren.

Eine quellenbasierte Semantik für Musik lässt sich nun so definieren:

Eine normale auditive Kognitionsfähigkeit ermöglicht Schlussfolgerungen über „virtuelle Quellen“ der Musik.

(In der normalen Hörwahrnehmung kann man Schlussfolgerungen über die wirklichen Quellen verschiedener Klänge ziehen. In der Musik sind die wirklichen Quellen Musikinstrumente; man kann aber abstraktere, fiktive, virtuelle Quellen postulieren, die als der Ursprung der Musik konzipiert werden können.)

Musikalische Quellen sind aber darin besonders, dass sie sich in einem atypischen Raum bewegen, welcher isomorph, also gleichförmig ist zum Tonraum.

Hieraus folgen Prinzipien, die in der normalen Welt nicht üblich sind, insbesondere Prinzipien von Stabilität, Anziehung und Ähnlichem. So können wir uns das Verhalten der virtuellen Quellen von Musik (mit Lerdahl und anderen) als „Reise durch den Tonraum“ vorstellen.

[5] Um die Grundidee konkreter zu machen, können wir die Ausdrucksmittel betrachten, die oft verwendet werden, um das Ende eines Stückes anzukündigen.

Zum Ersten kann man Mittel aus normaler auditorischer Kognition verwenden: Abnahme der Lautstärke ('Decrescendo'), Abnahme der Geschwindigkeit ('Rallentando'), manchmal auch Abnahme der Frequenz. Man könnte diese als konventionelle Mittel analysieren. Dafür gelten einfach Regeln der normalen auditorischen Kognition:

–Bei Abnahme der Lautstärke ergibt sich die Schlussfolgerung - wir nennen das Inferenz -, dass die Schallquelle Energie verliert oder dass die Schallquelle sich vom Zuhörer entfernt.

–Bei Abnahme der Geschwindigkeit ergibt sich die Inferenz, dass die Schallquelle Energie verliert.

–Sinkt die Frequenz, bedeutet dies weniger Ereignisse pro Zeiteinheit, also ebenfalls eine niedrigere Energie der Schallquelle.

Man kann dadurch verstehen, warum solche Mittel am Ende eines Stückes so effektiv sein können.

Wie wohl bekannt, gibt es aber auch harmonische Mittel, um das Ende eines Stückes anzukündigen:

–Eine Kadenz endet auf der Dominante und dann Tonika, also in einer graduellen Bewegung zum Zustand höchster Stabilität.

–Ein Halbschluss dagegen endet auf der Dominante, die Bewegung führt also zu einem teilstabilen Zustand.

Hier werden also weitere Inferenzen aus Eigenschaften des Tonsystems abgeleitet.

[6] Beide Arten von Inferenzen spielen eine Rolle in den semantischen Effekten, die der Anfang von Strauss' Zarathustra erzeugt. Dieses Stück wurde mehrfach verwendet, insbesondere in dem bekannten Film von Kubrick *2001: A Space Odyssey*.

Hier [video] erzeugen die Musik und die Bilder folgenden Eindruck:

Es erfolgt ein gradueller Aufbau und Rückgang am Ende des ersten Teils, dann ein nachdrücklicherer Aufbau mit lokalem Höhepunkt im zweiten Teil.

Welche Ausdrucksmittel sind dabei zentral?

- Die Harmonie ist zunächst unbestimmt zwischen C-Dur und c-Moll. Am Ende des ersten Satzes hat man einen C-Dur Akkord - sehr stabil - und sofort einen Rückgang auf c-Moll - etwas weniger stabil. Dagegen endet der zweite Satz mit c-Moll und dann C-Dur.

- Die Lautstärke spielt wahrscheinlich auch eine Rolle, mit zwei Crescendi, einem nach dem anderen.

- Die melodische Bewegung könnte auch eine Rolle spielen: Vor dem Ende des ersten Satzes gibt es einen melodischen Höhepunkt, von dem es sofort wieder heruntergeht; dagegen endet der zweite Satz am höchsten melodischen Punkt.

[7] Aber können wir diese Effekte voneinander trennen? Ob die Melodie wirklich eine semantische Rolle spielt, ist hier wegen der Rolle der Harmonie etwas schwierig zu bestimmen. Aber man kann im Prinzip die Rolle der melodischen Bewegung an sich durch Eliminierung des Akkordwechsels beobachten. Ich werde jetzt, mit Entschuldigung, schreckliche 'Midi'-Beispiele besprechen, und zwar deshalb, weil es einfach ist, an ihnen ganz minimale Änderungen vorzunehmen (das ist im Grunde genommen die experimentelle Methode).

–Hier zunächst eine Klaviervereinfachung von Strauss' „Zarathustra“ [Tonbeispiel].

–Und jetzt eine Version wie die erste, aber diesmal komplett auf C unter Beibehaltung der melodischen Bewegung [Tonbeispiel]

Auffallend ist, dass der Eindruck eines Aufbaus in zwei Teilen stark behalten wird, mit Rückgang am Ende des ersten Teils und mit einem lokalen Höhepunkt am Ende des zweiten.

Bei dieser Methode der Eliminierung der Harmonie haben wir aber von der Musik etwas *zu viel* verloren, und wir werden also meistens eine andere Methode anwenden, um semantische Effekte nachzuweisen, nämlich die Methode, die Markus Neuwirth 'Rekomposition' nennt.

[8] Ich möchte nun argumentieren, dass einige Inferenzen über virtuelle Schallquellen aus normaler auditorischer Wahrnehmung und andere aus dem Verhalten der Schallquellen innerhalb des Tonraums gewonnen werden. Ich werde weiter vorschlagen, dass diese verschiedenen Inferenzen durch formale Korrespondenzregeln zusammengefasst werden können.

Nehmen wir an, dass Klang 1 Ereignis 1 in der Welt denotiert, während Klang 2 Ereignis 2 denotiert.

Wenn eine Relation R gilt zwischen Klang1 und Klang2, dann soll eine korrespondierende Relation gelten zwischen Ereignis 1 und Ereignis 2.

Diese Art von Korrespondenzregel ähnelt der ikonischen Regel, die wir in der amerikanischen Gebärdensprache angewendet haben.

[9] Zur Möglichkeit musikalischer Wahrheit möchte ich hier eine Analogie aus dem visuellen Bereich in Betracht ziehen.

Zu dieser bildlichen Repräsentation [graphisches Beispiel] mit drei Säulen folgen drei mögliche Denotationen. In diesem Fall ist das Bild intuitiv dann wahr, wenn in der ersten Situation A den Burschen bezeichnet, B die Krankenschwester und C die Geschäftsfrau.

Der Grund ist, dass die Relationen „ist links von“ und „ist größer als“ mit diesen Denotationen bewahrt bleiben. Wenn A aber die Krankenschwester und B den Burschen denotiert (bezeichnet), so wie in (ii), wird die Relation „ist größer als“ nicht bewahrt.

Wir haben also noch einmal eine Korrespondenzregel verwendet, wie es schon bei unserer ikonischen Semantik der Fall war.

[10] Wir werden jetzt einige Beispiele für Inferenzen aus normaler auditorischer Kognition besprechen. Dann werden wir uns harmonischen Inferenzen zuwenden. Beide Arten von Inferenzen werden dann mit Korrespondenzregeln kombiniert werden.

[11] Erste Inferenzart. Eine größere Schallquelle produziert tieffrequenter Klänge als eine kleinere Schallquelle. Dieses Ausdrucksmittel wird am Anfang von Saint-Saens' „Elefanten“ aus seinem *Karneval der Tiere* mit komischem Effekt verwendet.

–Die ursprüngliche Version nutzt einen Kontrabass, um den Eindruck eines großen Tieres zu vermitteln [Tonbeispiel].

–Eine Erhöhung der Kontrabass-Stimme um drei Oktaven (bei unveränderter Begleitung) erzeugt den Eindruck einer kleinen statt einer großen Schallquelle [Tonbeispiel].

[12] Zweite Inferenzart. Wenn man nun eine bestimmte Klangquelle beobachtet, wird sie mehr Energie brauchen, um höherfrequente Klänge zu produzieren als tieffrequente. In der Musik kann man also erwarten, dass ein tieferes Ende als Abschluss überzeugender wirkt.

Hierzu möchte ich ein Beispiel von Chopin nennen.

–Die letzten zwei Takte von Nocturne Op. 9/2 enden mit zwei gleichen Akkorden, der zweite zwei Oktaven unter dem ersten [Tonbeispiel].
–Erhöht man den zweiten Akkord um drei Oktaven, so dass er eine Oktave über dem ersten liegt, wirkt das Ende weniger abgeschlossen [Tonbeispiel].

[13] Dritte Inferenzart - zur Lautstärke. In der normalen auditorischen Kognition kann eine Schallquelle, die lauter wird, verschieden interpretiert werden. Vielleicht (i) kommt die Schallquelle näher, oder (ii) sie gewinnt an Energie. Wenn sie intentional ist, besteht weiter die Möglichkeit, dass (iii) sie einen Inhalt nachdrücklicher wiederholt.

Hören wir dazu den Anfang von Mahlers Frère Jacques an (aus der Ersten Symphonie).

–Zunächst die normale Version [Tonbeispiel].

–Nun eine Version mit künstlich hinzugefügtem Crescendo [Tonbeispiel]. Dies erweckt den Eindruck, es nähere sich eine Prozession.

[14] Als nächstes folgt ein Beispiel einer Kombination von Lautstärke und Frequenz, nämlich in Mozarts Don Giovanni, in der Commendatore Szene, „Rispondimi“. Hier wird eine Wiederholung mit chromatischem Aufstieg vorgetragen, was den Eindruck verstärkt, dass die Frage des Commendatore dringlicher wird.

[15] Nun einige Worte zum Tempo.

Die Geschwindigkeit der Abfolge musikalischer Ereignisse gibt Aufschluss über die Geschwindigkeit von Ereignissen, die von der Schallquelle durchlaufen werden. Bei langsamerem Tempo nimmt der Zuhörer an, die Schallquelle unterliege langsameren Veränderungen.

Als Beispiel können wir die Schildkröten von Saint-Saens anhören [Tonbeispiel]. Es handelt sich um eine humorvoll verlangsamte Version des „Can-Can“ von Offenbach – was sehr effektiv ist, um eine *äußert* langsame Schallquelle zu evozieren.

Als Gegenbeispiel betrachten wir Mahlers Frère Jacques. Das Originaltempo haben wir schon gehört. Nun in zweieinhalbfacher Geschwindigkeit [Tonbeispiel]. Der Eindruck eines Trauermarsches verschwindet ganz und völlig.

[16] Man kann weiter fragen, welchen Effekt eine Kombination von Tempo und Lautstärke hat. Bei Decrescendo ohne Tempoänderung gibt es zwei mögliche Interpretationen: Entweder bewegt sich die Schallquelle vom Zuhörer weg, oder sie er stirbt. Bei kombiniertem Decrescendo und Ritardando ist die Interpretation eindeutiger: Die Schallquelle er stirbt. Der Grund ist, dass beim Wegbewegen die Geschwindigkeit sich nicht besonders ändern sollte.

Als Beispiel enthalten die letzten Töne Mahlers Frère Jacques eine Wiederholung unter Abnahme der Lautstärke.

–In der Originalversion lassen sie sich als sich entfernend oder langsam ersterbend interpretieren [Tonbeispiel].

–Fügt man ein starkes Rallentando hinzu, wird die „Wegbewegungs“-Interpretation unwahrscheinlicher und die "Ersterben"-Interpretation wahrscheinlicher [Tonbeispiel].

Dadurch kann man aus der modifizierten Version mit Rallentando schließen, dass die Ersterben-Interpretation wahrscheinlicher ist.

[17] Nun zum zweiten Typ von Inferenzen, nämlich denjenigen aus dem tonalen Verhalten. Der Zeit halber werde ich nur ein Beispiel präsentieren.

[18] Betrachten wir ein weiteres Mal die Schildkröten aus Saint-Saens' *Karneval der Tiere*, diesmal als Beispiel der Wirkung einer Dissonanz. In der Originalversion gibt es eine Dissonanz in der ersten Hälfte von Takt 12 [Tonbeispiel]: f-a-c wird zusammen mit einem Gis gespielt; der Eindruck entsteht, die Schildkröten würden ins Stolpern kommen. (Die Dissonanz kann durch Umwandlung des Gis in ein G entfernt werden; dadurch

verschwindet auch der Eindruck, die Schildkröten würden stolpern.)

Wichtig ist mir, dass in diesem Fall die Dissonanz im tonalen Raum nicht direkt emotional interpretiert wird, sondern als ein Stolpern im normalen Raum. Wir werden bald sehen, dass harmonische Inferenzen auch eine wichtige Rolle für die emotionale Bedeutung der Musik spielen.

[19] Schon am Anfang habe ich die wohlbekannte Rolle von Kadenz erwähnt, um das Ende eines Stückes anzukündigen. Der Punkt war, dass die Stabilität eines Akkords einen Hinweis auf die Stabilität des denotierten Ereignisses gibt. Nun gibt es verschiedene Formen von Kadenz. Eine perfekte Kadenz endet auf einem völlig stabilen Akkord und gibt deshalb den Eindruck, dass ein Ereignis völlig abgeschlossen sei. Bei einem Trugschluss dagegen ist der letzte Akkord wenig stabil, und ergibt den Eindruck eines weniger abgeschlossenen Ereignisses.

Wir können dies im folgenden Stück hören, einer Vereinfachung von Mozarts Thema „Ah vous dirai-je Maman“:

Die perfekte Kadenz a. (Stufen II V I) wirkt abgeschlossener als b. der Trugschluss. (Stufen II V VI).

[20] Wir haben also gesehen, dass Musik über zwei Arten von Inferenzen über die Welt verfügt: Inferenzen aus normaler auditorischer Kognition, und tonale Inferenzen. Wir kommen zum Kern der theoretischen Frage, die darin besteht, diese Inferenzen zu kombinieren.

[21] Da möchte ich noch einmal auf die Wahrheitsbedingungen ikonischer Repräsentationen verweisen. Etwas früher haben wir eine bildliche Repräsentation mit drei Säulen gesehen [grafisches Beispiel], und wir kamen zum Schluss, dass das Bild bezüglich der ersten Situation wahr ist, weil die Relationen „ist links von“ und „ist größer als“ bewahrt blieben.

[22] Wir werden jetzt ähnliche Ideen auf musikalische Wahrheit anwenden. Der Einfachheit halber beschränken wir uns auf zwei Eigenschaften: Lautstärke und harmonische Stabilität. Lautstärke ist ein Beispiel von Inferenz aus normaler auditorischer Kognition, harmonische Stabilität dagegen hat mit tonalen Inferenzen zu tun. Wir betrachten eine Reihe von drei musikalischen Ereignissen, nämlich eine Reihe c-g-c, mit Crescendo, etwa wie am Anfang unseres Strauss Beispiels.

[23] Für diesen *sehr* vereinfachten Fall kann die folgende Wahrheitsdefinition gegeben werden:

M sei eine Stimme, mit einer Reihe von drei musikalischen Ereignissen.

Eine mögliche Beschreibung für M ist eine Kombination eines Objekts mit einer Reihe von drei Weltereignissen, unter der Bedingung, dass das Objekt Teilnehmer an allen drei Ereignissen ist.

M ist dann wahr für dieses Objekt und diese Reihe von drei Ereignissen wenn diese eine mögliche Denotation für M sind, und das Mapping bestimmten Korrespondenzregeln unterliegt, die mit (a) Zeit, (b) Lautstärke, und (c) harmonischer Stabilität zu tun haben.

[24] Die Korrespondenzregeln zu Zeit, Lautstärke und harmonischer Stabilität wären dann folgende:

a. Die zeitliche Folge von den drei musikalischen Ereignissen soll erhalten bleiben, etwa so wie die Relation 'ist links von' in unserem bildlichen Beispiel.

b. Die Anordnung der Lautstärken muss als Anordnung der Energieniveaus oder der Entfernung der Weltereignisse interpretiert werden.

c. Die Anordnung der harmonischen Stabilität der musikalischen Ereignisse muss als Anordnung der Stabilität der Weltereignisse interpretiert werden.

[25] Als Beispiel können wir uns für unser Strauss-Stück die folgenden drei Denotationen vorstellen: Einen

Sonnenaufgang, einen Sonnenuntergang, und ein Schiff, das sich nähert.

a. Bei einem Sonnenaufgang haben wir drei Ereignisse: minimale Helligkeit, zunehmende Helligkeit, maximale Helligkeit. Da es hier zunehmende Energie gibt, kann das Crescendo unserer Korrespondenzregel gemäß angemessen interpretiert werden. Da man die höchste Stabilität der Ereignisse am Anfang und am Ende findet, wird die Korrespondenzregel für harmonische Stabilität ebenfalls erfüllt, weil in der Reihe c-g-c c stabiler ist als g.

b. Bei Sonnenuntergang wird dagegen das Crescendo nicht angemessen interpretiert, weil das Energieniveau nicht zunimmt, sondern abnimmt.

c. An diesem Punkt könnte man den Eindruck haben, dieses einfache Stück 'bedeute' einen Sonnenaufgang. *Das ist aber irreführend*, weil es viele weitere wahre Interpretationen gibt. Wenn ein Schiff sich nähert, haben wir nochmal drei Ereignisse, und das Crescendo kann nun als zunehmende Nähe interpretiert werden. Hier ist es wichtig, dass die Korrespondenzregel für Lautstärke disjunktiv ist, also eine Interpretation die andere nicht ausschließt: sie kann durch Energieniveau *oder* durch Entfernung interpretiert werden. Wie früher wird harmonische Stabilität angemessen interpretiert. Also ist das Schiff, das sich nähert, *auch* eine mögliche Denotation unseres Stückes. In diesem Sinne ist die Bedeutung der Musik nach dieser Auffassung angemessen abstrakt.

Das war natürlich alles sehr vereinfacht, aber ich hoffe, die Idee klar gemacht zu haben, dass durch strukturelle Korrespondenzregeln eine angemessene, und das heißt auch unterspezifizierte Musiksemantik definiert werden kann.

[26] Wenn man aber über die Bedeutung der Musik redet, meint man vor allem Emotionen. Dann entsteht also die Frage: Kann unsere Musiksemantik auch Raum für Emotion haben?

[27] Zur Einführung möchte ich ein bekanntes Beispiel nennen, das zeigt, dass selbst abstrakte Animationen als interagierende Entitäten mit Absichten, vielleicht sogar Persönlichkeiten interpretiert werden können (aus Heider und Simmel 1944). Wir sehen geometrische Figuren in Bewegung und schreiben diesen Figuren automatisch Gefühle zu; das gezeigte Beispiel [video], ein Dreieck, wirkt eher aggressiv, würde ich sagen.

Unsere virtuellen Musikquellen sind ebenso abstrakt, sind aber auch imstande, Emotionen zu evozieren.

[28] Eigentlich hat eine quellenbasierte Semantik Platz für zwei verschiedene Arten von Emotionen, und zwar
– Emotionen, die Schallquellen aufgrund ihres Verhaltens zugeordnet werden, und
– Emotionen, welche durch Szenen im Zuhörer geweckt werden.

Aber es gibt einen zusätzlichen Effekt, der bei Dreiecken nicht vorhanden ist. Er hat mit Besonderheiten der musikalischen Form zu tun. Manche Eigenschaften der Musik passen nicht besonders gut zu "realen" Ereignissen, so z. B.

(i) das regelmäßige Abwechseln zwischen starken und schwachen Schlägen, das mit Rhythmus zu tun hat, oder

(ii) die Muster von Anspannung und Entspannung, die mit Harmonie zu tun haben.

Diese Eigenschaften ergeben mehr Sinn, wenn wir die Denotationen musikalischer Ereignisse als *erlebte* Ereignisse verstehen, so z. B.

(i) den Taktschlag als analog zum Erleben des Herzschlags, des Atmens oder der regelmäßigen Bewegung beim Laufen

und

(ii) die Spannungs- und Entspannungsmuster als analog zu psychologischer Anspannung und Entspannung.

[29] Nun ein Beispiel für Gefühle aus der Perspektive der Figur eines Musikstücks. Es handelt sich um Verdis *Simon Boccanegra*. In dieser Passage erlebt Simon die Wirkung des Giftes, welches er zuvor getrunken hat. Im Text heißt es „Mein Kopf brennt, ich fühle ein schreckliches Feuer durch meine Adern kriechen...“ [video]. Durch eine chromatische Bewegung gibt die Melodie den Eindruck, dass man die Effekte des Giftes fühlen kann.

[30] Und, aus dem gleichen Musikstück, ein Beispiel für Gefühle aus der Perspektive des Zuhörers: Simon trinkt das Gift, im Text heißt es „Meine Kehle brennt“:

– Der Endteil dieses Boccanegra-Beispiels weist einen chromatischen Aufstieg und ein Tritonus-Intervall auf, welche Gefühle von Spannung und Angst erzeugen [video]. Wichtig ist, dass an diesem Punkt Simon die Effekte des Giftes noch nicht fühlt. Der chromatische Aufstieg und das Tritonus-Intervall repräsentieren eher die Gefühle des Zuhörers.

– Wenn man die Musik ohne chromatischen Aufstieg rekonponiert, wird das Gefühl von Spannung und Angst stark reduziert [Tonbeispiel].

[31] Mit Blick auf Emotionen könnte man unsere Korrespondenzregel für harmonische Stabilität relativ einfach revidieren. Der Punkt ist, dass *harmonische Stabilität jetzt auch als Stabilität der erlebten Ereignisse interpretiert werden kann*. Anders ausgedrückt, wird die Korrespondenzregel für harmonische Stabilität jetzt disjunktiv sein, sie kann entweder als physische Stabilität oder als emotionale Stabilität interpretiert werden. Also gibt es am Ende in unserer Musiksemantik einen natürlichen Platz für Emotion.

[32] Als Fazit halten wir fest:

Für ein Musikstück kann eine Semantik definiert werden als die Gesamtheit der Inferenzen, die das Stück über jene Ereignisse ermöglicht, welche die virtuellen Quellen der Musik durchlaufen. Diese Semantik basiert also auf anderen Prinzipien als normale linguistische Semantik, ähnelt dagegen einer ikonischen Semantik.

Unsere Musiksemantik beinhaltet sowohl normale auditorische Inferenzen als auch Inferenzen über die Bewegung der Schallquellen im Tonraum.

Eine Auffassung musikalischer Wahrheit kann definiert werden, welche diese verschiedenartigen Inferenzen vereint; dieser referentielle Rahmen lässt Raum für Emotionen, besonders daher, weil denotierte Ereignisse häufig erlebte Ereignisse sind.

Ich danke Ihnen für die Aufmerksamkeit.