

GMTH

Gesellschaft für Musiktheorie

Musiktheorie und Ästhetik

13. Jahreskongress der GMTH

4. bis 6. Oktober 2013

Hochschule für Musik und Theater Rostock

Programmübersicht

Abstracts & Biografien

Informationen



hmt

Hochschule für Musik
und Theater Rostock

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft

DFG

Gefördert von



Inhaltsverzeichnis

Grußworte	4
Programmübersicht	7
Konzert und Preisverleihung	16
Abstracts und Biografien	
Plenumsvorträge	19
Freitag	23
Samstag	50
Sonntag	70
Anfahrt	81

Grußwort der Rektorin der hmt Rostock

Die Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), die im Sommer 2000 in Berlin gegründet wurde, ist noch jung, die Fragen ihrer Mitglieder sind groß. Die GMTH hat es sich zur Aufgabe gemacht, für die politische Stärkung der Musiktheorie als eigenständiger Disziplin an den Hochschulen einzutreten und sie pflegt den Dialog mit den ausübenden Künstlern, was - beides - als Gedanke und als Tat nicht hoch genug geschätzt werden kann. Sie ist als Stimme aus der deutschen und der internationalen Hochschullandschaft nicht mehr wegzudenken und das ist ein großes Verdienst. Die Möglichkeit, sich mit grundlegenden theoretischen Themen innerhalb einer komprimierten Zeit von drei Tagen beschäftigen zu dürfen - also eine Zäsur zum Alltag herzustellen, ist ein unverzichtbar wichtiges Privileg.

Denn Ästhetische Praxis lebt als und durch Unterbrechung der Bilder- und Informationsfluten, durch Innehalten, welches diese Unterbrechung des nolens volens mediatisierten Blicks erst ermöglicht. Die gegenseitige Unterbrechung von realer Praxis ermöglicht einen kritischen Blick auf eine nur, d. h., eine ausschließlich ästhetische Einstellung. Zwar sind ästhetische Fragen in der Musiktheorie zentral, aber sie präzise zu stellen und mit einer Politik der Ästhetik zu verbinden, erfordert, immer schon und heute besonders, Mut. Eine der Fragen der diesjährigen Tagung, inwieweit zum Beispiel praktisch-pädagogisches Handeln auch immer ästhetische Praxis ist, die politische Konsequenzen hat, welche oft unbemerkt im Alltag jedes Musiktheoretikers und jeder Musiktheoretikerin entstehen und Krisen heraufbeschwören, mit denen umzugehen ist, empfinde ich selbst als außerordentlich brisant. Wie kann - und will überhaupt - Musiktheorie Einfluss nehmen auf die Kunst der Komposition, die sich doch weitestgehend immer noch »selbst« bestimmt, ist ein anderes der vielen wichtigen Themen diese Kongresses, auf dessen Diskussion man gespannt sein darf.

Ich bin sehr glücklich darüber, dass der 13. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock stattfindet, danke den beiden Organisatoren, Herrn Dr. Sprick und Herrn Prof. Wolf, sowie dem gesamten Vorbereitungsteam, auch an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich für ihr leidenschaftliches und professionelles Engagement an der hmt und in der GMTH, freue mich auf die Vorträge und Diskussionen und wünsche allen TeilnehmerInnen und BesucherInnen der Tagung eine inspirierende Zeit!

Dr. Susanne Winnacker



Grußwort der Präsidentin der GMTH

Ob es nicht auch die Ostsee war, die Heinrich Brucaeus vor mehr als 400 Jahren in Rostock hielt, an diesem Rand vom Land zum Meer? Hier redete er, der Arzt, von Menschenkörpern. Und er redete von Sternen und von Tönen.

Über die Grenzen ihres Fachs hinaus reicht auch das Generalthema des 13. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH: »Musiktheorie und Ästhetik«. Den TeilnehmerInnen verspricht das vielfältige Programm intensive Erfahrungen und Einsichten, gerade von den Überschneidungen und von den Rändern der Disziplinen her.

Im Namen der GMTH danke ich den Organisatoren Dr. Jan Philipp Sprick und Prof. Peter Manfred Wolf, sowie ihrem Organisationsteam herzlich für die Ausrichtung des Kongresses und wünsche gutes Gelingen!

Prof. Dr. Gesine Schröder



Grußwort der Kongressleitung

Mit »Musiktheorie und Ästhetik« steht ein Thema im Mittelpunkt des 13. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie, der das Fach Musiktheorie sowohl in Richtung benachbarter Disziplinen als auch in Richtung des Verhältnisses zu gegenwärtig diskutierten ästhetischen Problemstellungen öffnet. Insbesondere letztere Fragen betreffen immer auch die Komposition als zeitgenössische ästhetische Praxis.

An der Hochschule für Musik und Theater Rostock sind die Fächer Musiktheorie und Komposition eng aufeinander bezogen, so dass die Realität musiktheoretischen Unterrichts immer auch im Verhältnis zu zeitgenössischem Komponieren zu sehen ist. Dies zeigt sich nicht nur in den Curricula, sondern beispielsweise auch in der engen Kooperation beim jährlich stattfindenden Festival »Brücken« für Neue Musik.

Die Wahl des Kongressthemas »Musiktheorie und Ästhetik« reflektiert also auch die Tatsache, dass es im musiktheoretischen Unterricht immer gilt, Entscheidungen und Unterscheidungen zu treffen, die ex- oder implizit ästhetisch begründet Position beziehen. Gleichzeitig zeigt die Bezugnahme auf die philosophische Disziplin »Ästhetik«, dass sich Musiktheorie nicht nur als praktische Handwerkslehre, sondern immer auch als wissenschaftliche Disziplin begreifen muss. Über dieses Verhältnis - sowohl zur Komposition als auch zu wissenschaftlichen Fragen - soll an den drei Kongresstagen diskutiert werden.

Wir freuen uns sehr, dass sich eine große Zahl an Beiträgen zum Teil sehr direkt diesen Fragen widmet und die Musiktheorie damit in ein komplexes und herausforderndes Spannungsfeld gestellt wird: Inwieweit ist unser praktisch-pädagogisches Handeln als Musiktheoretikerinnen und Musiktheoretiker von der (normativen) Dimension der Ästhetik bestimmt? Wie ist das Verhältnis zwischen wissenschaftlich-theoretischer Reflexion und Musik als ästhetischem Gegenstand? Inwiefern kann ein Verständnis von Ästhetik als allgemeine Kunsttheorie dazu beitragen, das Verhältnis von Musiktheorie und zeitgenössischer Komposition neu zu bestimmen?

Wir danken der Hochschulleitung und allen beteiligten Kolleginnen und Kollegen der hmt Rostock für die große Unterstützung bei der Organisation und Durchführung des Kongresses und wünschen allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern inspirierende Tage im Katharinenstift.

Dr. Jan Philipp Sprick & Prof. Peter Manfred Wolf

Programmübersicht

für Freitag, 4. Oktober 2013

09:00	Anmeldung (Foyer)
10:00	Eröffnung mit Grußworten (Katharinenaal): Susanne Winnacker , Rektorin der hmt Rostock Gesine Schröder , Präsidentin der GMTH Jan Philipp Sprick , für die Kongressleitung
10:30	Georg W. Bertram (Berlin): Die Bedeutung der Kunst - Eine historisch-systematische Skizze (Katharinenaal)
11:15	Stefan Rohringer (München): »Das Verstehen und die Erklärung einer musikalischen Phrase« Überlegungen zur Zuständigkeit der Musiktheorie im Anschluss an Ludwig Wittgenstein
12:00	Mittagspause und Treffen der AG Internationales
13:00	Einzelvorträge I siehe Seite 8
15:00	Kaffeepause (Foyer)
15:30	Einzelvorträge II siehe Seite 9
17:30	Eröffnungsempfang (Foyer)
18:30	Claus-Steffen Mahnkopf (Leipzig): Ästhetik und Komposition, oder: welche Rolle spielt das Meisterwerk (Orgelsaal)
19:30	Konzert Neophon Ensemble , Leitung: Konstantin Heuer (Kammermusiksaal) <i>zeitgleich:</i> Treffen der Lehrbeauftragten (Raum O1 01)
ab 21:00	Abendessen im Restaurant »Alter Fritz« (gemeinsamer Fußweg von der Hochschule)

Freitag, 4. Oktober 2013
13:00 - 15:00 Uhr: Einzelvorträge I

OS Ästhetik I Chair: Maik Rechter (Rostock)	KMS Analyse I Chair: Markus Roth (Essen)	KPS Neue Musik I Chair: Peter Manfred Wolf (Rostock)
Paul Elvers (Frankfurt) Ideen zu einer aristotelischen Musikästhetik	Kilian Sprau (Augsburg) Sherlock Holmes und die Löwenmähne - Zur Frage der Wissenschaftlichkeit musikalischer Analyse	Julia Heimerdinger (Berlin) Sprechen über Neue Musik
Friedrich K. Krämer (Bern) Musik als Ausdruck des Unsagbaren? Eine sprachphilosophische Untersuchung	Hans-Ulrich Fuß (Hamburg) Die Crux als »Dubitatio« - Ein Formtopos in Haydns Sonatensatz-Reprisen	Martin Kapeller (Wien/Freiburg) Franz Schrekers <i>Kleine Suite</i> : Das Unbehagen in der »Neuen Sachlichkeit«
Benjamin Sprick (Hamburg) Affekt und Affektion. Überlegungen zur Ontologie musikalischer Erfahrung	Marinus Ruesink (Rostock) »Dialogic form« und »ästhetische Transformation« - zwei Perspektiven auf den Formprozess von Beethovens Egmont-Ouvertüre	Arvid Ong (Hamburg) Zur Theoriebildung im Lichte des ästhetischen Wandels in der Musik des 20. Jahrhunderts am Beispiel Henry Cowells
Cosima Linke (Freiburg) Zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion: Zu Ruth Sondereggers »Ästhetik des Spiels«	Gabriel Venegas Carro (San José) Formal Reinterpretation in Schubert's Works for Piano Solo	Christian Raff (Stuttgart/Trossingen/Tübingen) Viktor Ullmanns (ästhetisch-)kompositorische Auseinandersetzung mit der Schönbergsschule

Je Vortrag sind 30 Minuten vorgesehen.

Abstracts und Biografien zu den Vorträgen finden Sie ab S. 23.

Freitag, 4. Oktober 2013
15:30 - 17:30 Uhr: Einzelvorträge II

<p style="text-align: center;">OS Ästhetik II Chair: Gesine Schröder (Wien)</p>	<p style="text-align: center;">KMS Analyse II Chair: Konstantin Zenkin (Moskau)</p>	<p style="text-align: center;">KPS Gesch. der Mth. und Ästhetik I Chair: David Mesquita (Basel)</p>
<p>Miriam Roner <i>(Bern)</i> Zum Verhältnis von »Analyse und Werturteil« im Kontext der Dahlhaus- schen Musikkritik</p>	<p>Sebastian Urmoneit <i>(Berlin)</i> »Geträumte Diatonik«. Zu einem fast unbekanntem Phänomen der Romantischen Harmonik</p>	<p>Bella Brover-Lubovsky <i>(Jerusalem)</i> Concepts of Modal Dualism in North Italian Musical Thought from Zarlino to Tartini</p>
<p>Katja Steinhäuser <i>(Berlin)</i> Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht</p>	<p>Martin Edin <i>(Örebro)</i> Ars Combinatoria and/or Romanticism: Carl Czerny and the Free Fantasia</p>	<p>Christophe Guillotel- Nothmann <i>(Paris)</i> Ästhetische Prämissen, Theoriebildung und Legitimationsstrategien. Subjektiver Ausdruck als Ursprung der harmonischen Tonalität?</p>
<p>Sebastian Wedler <i>(Oxford)</i> On the Axiomatics of Musical Landscape in Adorno's Aesthetics of Music</p>	<p>Robert Snarrenberg <i>(St. Louis)</i> On the Use of Poetic Structure and Phonological Structure as Interpretive Norms: Meter, Phrasing, and Distinctive Stress</p>	<p>Ekaterina Bergen <i>(Basel)</i> Nikolaj Diletskys »Die Idee der Musikalischen Grammatik« von 1679 - Zur ost-westlichen Symbiose im ersten Traktat zur russischen Mehrstimmigkeit</p>
<p>Nikolaus Urbanek <i>(Wien)</i> Wieviel wiegt das musik- theoretische Argument in der musikästhetischen Waagschale? Oder: Vom Gespräch zwischen Ästhetik, Theorie und Historie</p>	<p>Konstantin Bodamer <i>(Düsseldorf)</i> Ein Rezeptionsproblem? Überlegungen zu einigen romantischen Violoncellosonaten</p>	<p>Torsten Mario Augenstein <i>(Münster/ Karlsruhe)</i> Anachronismus als musikästhetisches Prinzip? - Die Introitus- Kompositionen der Zwie- falter Codices WLB cod. mus. fol. I 51 u. 52 aus dem 17. Jahrhundert</p>

Programmübersicht

für Samstag, 5. Oktober 2013

09:00	Melanie Wald-Fuhrmann (<i>Frankfurt</i>): Musiktheorie und (empirische) Ästhetik (Katharinensaal)
09.45	Steven Rings (<i>Chicago</i>): Analysis and/as Aesthetics (Katharinensaal)
10.30	Kaffeepause (Foyer)
10.45	Einzelvorträge III siehe Seite 11
12.15	Mittagessen und Treffen der Hochschulvertreter (Raum O1 01)
13.30	Einzelvorträge IV siehe Seite 12
15.00	Kaffeepause (Foyer)
15:30	Thematische Sektionen und Workshop siehe Seite 13
17:15	Pause mit Imbiss (Foyer)
18:00	Preisverleihung Aufsatzwettbewerb und künstlerischer Wettbewerb (Kammermusiksaal) Hartmut Fladt (<i>Berlin</i>): »Witz« als philosophische, ästhetische und musikalische Kategorie im 18. Jahrhundert Bekanntgabe der prämierten Aufsätze und Aufführung der prämierten Stücke Frieder Reininghaus (<i>Köln</i>): Vitaminzufuhr für die Musiktheorie?
19.30 Uhr	Mitgliederversammlung der GMTH (Kammermusiksaal)
anschließend	Party (Foyer)

Samstag, 5. Oktober 2013
10:45 - 12:15 Uhr: Einzelvorträge III

OS Ästhetik III Chair: Matthias Hermann (Stuttgart)	KMS Analyse III Chair: Rebekka Frömling (Rostock)	KPS Gesch. der Mth. und Ästhetik II Chair: Reinhard Schäfertöns (Berlin)
<p>Konstantin Zenkin (Moskau) Artistic Form's Pre-image as an Aesthetical Notion in the Conception of Music</p>	<p>Michael Spors (Stuttgart) Grundsätzliche Möglichkeiten nicht angezeigter Taktartwechsel in Werken der Wiener Klassik</p>	<p>Angelika Moths (Hamburg/Basel) ROSTOCHII, Anno M. DC. VI - Joachim Burmeisters Verständnis musikalischer »Analyse«</p>
<p>Richard Kurth (Vancouver) Musical Imagination and Aesthetic Experience: Implications for Music Theory and Analysis</p>	<p>Ulrich Kaiser (München) Motivanalyse im Hard- rock? »Highway Star« (Deep Purple), »Back In Black« (AC/DC) und »The Future Never Dies« (The Scorpions) im Blickfeld einer analytischen Perspektive</p>	<p>Judith Winter (Dresden) Campions neue Kompo- sitionsregeln in Bezug zur elisabethanischen Musiktheorie und -praxis/ am Beispiel von John Dowlands vierstimmigen Ayres</p>
<p>Ariane Jeßulat (Würzburg) Ungenaues Unisono und dissonanter Einklang - Unschärfe als ästhetische Kategorie und musiktheoretische Problemstellung</p>	<p>Wendelin Bitzan (Berlin) Die Vokalise im Schaffen russischer Komponisten. Zur Melodik des textlosen Gesangs bei Medtner, Rachmaninow und Glière</p>	<p>Nathan John Martin (Leuven) Die »phrase harmonique« bei Rameau</p>

Je Vortrag sind 30 Minuten vorgesehen.

Abstracts und Biografien zu den Vorträgen finden Sie ab S. 47.

Samstag, 5. Oktober 2013
13:30 - 15:00 Uhr: Einzelvorträge IV

OS Ästhetik IV Chair: Philip Peter (Rostock)	KMS Analyse IV Chair: Volker Helbing (Hannover)	KPS Gesch. der Mth. und Ästhetik III Chair: Reinhard Bahr (Hamburg)
Buchvorstellung Jörn Arnecke (Weimar) Von Brücken und Brüchen. Musik zwischen Alt und Neu, E und U (Hildesheim 2013)	Christian Thorau (Potsdam) Wotans Ende, Chéreaus Symbole - Wagner-Analyse zwischen Musik, Theater und Video	Martin Küster (Berlin) Ausdrucksästhetik und musikalische Prosodik im 18. Jahrhundert
Johanna Rohlf (Berlin) »Dem Uneingeweihten kommt es nicht mal wie Musik vor«. Musikästhetische Prämissen und Differenzen im frühen Jazzdiskurs	Andreas Winkler (Köln) »Mi fai dimenticare Iddio« - »Du machst, dass ich Gott ganz vergesse« - Zur Vertonung von Leidenschaft und Religiosität in Puccinis Tosca	Jürgen Blume (Mainz) Eugenio Marquis de Lignivilles <i>Stabat mater</i> oder die »Kunst des Kanons«
Krystoffer Dreps (Berlin) Zwischen Singular und Plural - Kompositionsästhetiken im Jazz der 1940er Jahre	Johannes Korndörfer (Dresden/Berlin) Wagner im Fahrstuhl?	Florian Edler (Berlin/Bremen/Osnabrück) Stil und Ethos als Wertungskriterien in der Kontrapunktlehre um 1850

Je Vortrag sind 30 Minuten vorgesehen.

Abstracts und Biografien zu den Vorträgen finden Sie ab S. 56.

Samstag, 5. Oktober 2013
15:30 - 17:00: Thematische Sektionen/Workshop

<p style="text-align: center;">OS Thematische Sektion I Musiktheorie und Ästhetik nach Moritz Hauptmann</p>	<p style="text-align: center;">KMS Thematische Sektion II Schema/Satzmodell</p>	<p style="text-align: center;">Raum O1 01 Workshop: Intonation - Eine Geschmacksfrage?</p>
<p>Einführung: Zur Rezeption der Ästhetik Moritz Hauptmanns im 19. Jahrhundert</p> <p>Michael Polth <i>(Mannheim)</i> Die Logik des tonalen Zusammenhangs bei Moritz Hauptmann</p> <p>Stefan Zirwes <i>(Bern)</i> Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns</p> <p>Birger Petersen <i>(Mainz)</i> Hauptmann-Rezeption bei Josef Gabriel Rheinberger</p> <p>Patrick Boenke <i>(Wien)</i> Form als Prozess - Zu August Halms Rezeption der Dialektik Moritz Hauptmanns</p> <p>Diskussionsleitung: Jürgen Blume <i>(Mainz)</i></p>	<p>Einführung</p> <p>Jan Philipp Sprick <i>(Rostock)</i> Schema, Satzmodell, Topos: Überlegungen zur Terminologie</p> <p>Oliver Schwab-Felisch <i>(Berlin)</i> Schmetterling und Artillerie. Über Hörermodelle bei Schenker und Gjerdingen</p> <p>Folker Froebe <i>(Bremen/Detmold)</i> Schema und Funktion</p> <p>Diskussionsleitung: Stefan Rohringer <i>(München)</i></p>	<p>Nora Brandenburg <i>(Rostock)</i></p> <p>Höreexperimente, Stim- mungsversuche und Teilnehmerdiskussion zu der Frage, was wir unter »sauber« verstehen.</p>

Abstracts und Biografien zu den Vorträgen finden Sie ab S. 64.

Programmübersicht

für Sonntag, 6. Oktober 2013

09:30	Einzelvorträge V siehe Seite 15
11:45 - 12:30	Schlussplenum (Katharinensaal)

Sonntag, 6. Oktober 2013
09:30 - 11:30 Uhr: Einzelvorträge V

OS Ästhetik V Chair: Oliver Korte (Lübeck)	KMS Neue Musik II Chair: Irmgard Brockmann (Osnabrück)	KPS Gesch. der Mth. und Ästhetik IV Chair: Felix Wörner (Basel)
<p>Hubertus Dreyer (Düsseldorf) Über den Zusammenhang von ästhetischen Äpfeln und musiktheoretischen Orangen. Was beweist ein Experiment?</p>	<p>Dimitri Kerdiles (Rennes) The Musical Idea, a Paradigm of Contemporary Composition</p>	<p><i>Buchvorstellungen</i> Christian Thorau (Potsdam) Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse (Hildesheim 2012) Florian Edler (Berlin/Bremen/Osnabrück) Reflexionen über Kunst und Leben: Musikan-schauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847 (Sinzig 2013)</p>
<p>Martin Ebeling (Dortmund) Eine Ästhetik der Ton-kunst von Carl Stumpf</p>	<p>Sonja Huber (Wien) Harmonik der Musik nach 1950: Zur Problematik der Begriffsfindung</p>	<p>Carmel Raz (New Haven) Hector Berlioz und die musikästhetischen Aus-wirkungen romantischer Neurowissenschaft</p>
<p>Margret Kaiser-el-Safti & Alexandra L. Zepter (Köln) Über die Vielt-eutigkeit des Terminus ›Ausdruck‹ und seine Verballhornung in Ästhetik und Emotionspsychologie</p>	<p>Hans Peter Reutter (Düsseldorf) »Entfernung der Zeit«: Positionen Stockhausens und Griseys zu Klang, Zeit und Form - Rück- und Ausblick.</p>	<p>Martin Anton Schmid (Graz) Die Bedeutung unter-schiedlicher harmoni-scher Kontexte in den Theorien Voglers und Schönbergs</p>
<p>Andreas Moraitis (Berlin) Spektraltonhöhe, Periodizitätstonhöhe und perzeptueller Grundton: Zur musiktheoretischen Relevanz psycho- und neuroakustischer Modelle</p>	<p>Sven Daigger (Rostock/Karlsruhe) Virtuosität als ästhetische Kategorie bei Adriana Hölszky</p>	<p>Tobias Tschiedl (Wien) Parallele Quinten bei Schönberg, Schenker und Brahms</p>

Konzertprogramm Neophon Ensemble

Freitag, 04.10, 19:30 (Kammermusiksaal)

Morton Feldman (1926-1987)

The Viola in My Life 1 (1970)

Jörg Widmann (geb. 1973)

Tränen der Musen (1993)

Claus-Steffen Mahnkopf (geb. 1962)

Kurtág-Cantus I (2005)

Libero Mureddu (geb. 1975)

Movements in Possible Histories (2010)

Neophon Ensemble

Julia Hebecker, Flöte

Joshua Löhner, Klarinette

Francisco Anguas, Schlagzeug

Kärt Ruubel, Klavier

Triin Ruubel, Violine

Julia Hoffmann, Violine

Neasa Ni Bhriain, Viola

Frieder Ziemendorf, Violoncello

Konstantin Heuer, Leitung

Die Komponisten der vier Stücke aus den vergangenen vierzig Jahren tragen sehr unterschiedliche Kriterien an Musik und das Schaffen von Musik heran. Das Programm thematisiert damit die Divergenz gegenwärtiger Konzepte von der Praxis musikalischer Ästhetik: im Reduktionismus Feldmans, dem Streben nach einer Absichtslosigkeit in der Musik - in der Betonung des Virtuosen und Musikantischen und dem Spiel mit der Brechung von romantisch besetzten Mitteln bei Widmann - in der Mahnkopfschen Einbindung des schöpferischen Prozesses in eine Reflexion über Kultur und Gesellschaft, die auf der kritischen Theorie fußt - und schließlich in Mureddus Anleitung zum Improvisieren.

Konstantin Heuer

Das Neophon Ensemble ist ein Kollektiv aus fünfzehn Musikerinnen und Musikern, die in verschiedenen Besetzungen zusammentreten, um Kunstmusik der Gegenwart zu interpretieren.

Seit dem Debüt im Mai 2012 gab es Zusammenarbeiten mit den Komponisten Peter Ruzicka und Jörg Widmann und eine Einladung auf das Gezeitenfestival in Ostfriesland. Neophon kehrt gerade von einer Konzertreise durch Lettland, Estland und Finnland zurück. Im November wird es zum zweiten Mal auf dem Festival »Brücken« für Neue Musik in Mecklenburg-Vorpommern auftreten.

Preisverleihung

Samstag, 05.10., 18:00 (Kammermusiksaal)

Hartmut Fladt (*Berlin*)

›Witz‹ als philosophische, ästhetische und musikalische Kategorie im 18. Jahrhundert

Um 1770 scheint die Kultur des ›produktiven Witzes‹ als ›ingenium‹ (Kant), englisch ›wit‹, weitgehend abgelöst zu sein durch die ›Genie-Kultur‹, zumindest in der Rangordnung der für die Künste wichtigsten Voraussetzungen, wobei aber dem ›Witz‹ dennoch weiter eine tragende Funktion zugesprochen wird, wie aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* zu entnehmen ist. Immanuel Kant bleibt bis in die 90er Jahre, besonders in der *Kritik der Urteilskraft* und der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, seiner bis heute anregenden Definition der Relation von ›Genie‹ und ›Witz‹ verpflichtet. Das Lachen, nur ein Teilmoment des ›produktiven Witzes‹, ist ein ›Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts‹. So wird Kants Definition in der *Kritik der Urteilskraft* oft zitiert, doch es fehlt da ein wesentliches vorausgehendes Moment, wodurch die notwendige paradoxe Grundlegung eliminiert ist: ›Es muß in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.‹

Drei (knappe) analytische Beiträge (Werke von C.Ph.E. Bach, Haydn und Mozart) erhellen die zitierten Texte - auch dieser Komponisten -, die von einer sehr lebendigen intellektuellen Streitkultur in dieser Epoche zeugen. ›Es ist mit dem Witz wie mit der Musik, je mehr man hört, desto feinere Verhältnisse verlangt man.‹ (Lichtenberg)

Hartmut Fladt, geb. in Detmold, studierte dort Komposition (Rudolf Kelterborn), in Berlin Musikwissenschaft, Philosophie, Literaturwissenschaft; Promotion bei Carl Dahlhaus. Editor bei der Richard-Wagner-Gesamtausgabe (4 Bände). 1981 Professur für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin, 1996 bis 2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Habilitation Musikwissenschaft. Promotionsbetreuungen Musikwissenschaft. Mentoring-Programm zur Förderung von Hochschullehrerinnen.

Editionsbeirat der Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA). Gutachter für die Studienstiftung des Deutschen Volkes, für den österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, für die Deutsche Forschungsgemeinschaft und in Promotions- und Berufungsverfahren, auch in Urheberrechtsverfahren (u. a. im Fall Bushido).

Ca. 80 Veröffentlichungen über Musik des 13. bis 21. Jahrhunderts, darunter auch Schulbücher und Populärwissenschaftliches. Kompositionen: Bühnenwerke, Ballettmusiken, Kammermusik, Lieder, Orchesterwerke, elektroakustische Musik, Chormusik und ›angewandte Musik‹ (Filmmusik, Musikkabarett, Musik für Kinder, Politische Musik).

Preisverleihung

Samstag, 05.10., 18:00 (Kammermusiksaal)

Frieder Reininghaus (Köln)
Vitaminszufuhr für die Musiktheorie?

Es werden einige eher einfache Fragen zur Einbettung der Musiktheorie in die Kontexte der benachbarten Disziplinen aufgeworfen, zu denen am Rande auch Musikkritik gehört. Weiters wird gegen die Abschottung der real existierenden Disziplinen plädiert. Dies geschieht nicht zuletzt unter dem Aspekt der Außenwirkungen, um die es möglicherweise nicht zum Besten bestellt ist - Wirkungen, auf die es in Zeiten des Evaluierungsdrucks und der Effizienzrechnungen im Interesse einer längerfristigen Absicherung des Hochschul- und Universitätsfachs ankommen könnte.

Frieder Reininghaus, Jahrgang 1949, ist seit 1971 Mitarbeiter von Deutschlandfunk/ Radio und anderen Rundfunkanstalten sowie verschiedener Zeitungen und Zeitschriften; 1996 bis 2005 Lehrauftrag in der Universität Bayreuth, seit 2005 am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaften der Universität Wien, (Mit-)Herausgeber verschiedener wissenschaftlicher Handbücher sowie seit 2011 der Österreichischen Musikzeitschrift ÖMZ.

Abstracts und Biographien

Plenumsvorträge

Georg W. Bertram (*Berlin*)

Die Bedeutung der Kunst - Eine historisch-systematische Skizze

Spätestens seit Kant hat es vielfältige Versuche gegeben, die besondere Stellung von Kunst im Rahmen menschlicher Praktiken zu bestimmen. Kant selbst hat zwei wesentliche Stichworte für eine solche Bestimmung gegeben: Er behauptet erstens, dass Kunst ein selbstzweckhaftes Geschehen ist und zweitens, dass es in diesem Geschehen um die menschliche Freiheit geht. Kunst, so besagen diese Bestimmungen, ist nicht einfach ein bestimmtes Element menschlicher Praktiken, sondern nimmt innerhalb dieser Praktiken eine besondere Stellung ein. Diese besondere Stellung aber verfehlt man, wenn man die Selbstzweckhaftigkeit der Kunst allzu einseitig im Sinne einer ›ästhetischen Autonomie‹ begreift. Der Vortrag will darlegen, dass Kunst seit Kant immer wieder in der Spannung von zum einen ästhetischer Autonomie und zum anderen dem Bezug der Kunst auf die menschliche Freiheit verortet worden ist. Und er will darlegen, dass diese Spannung für eine systematische Verortung von Kunst wesentlich ist.

Georg W. Bertram, geb. 1967. Seit August 2007 Professor für Philosophie (Schwerpunkt: Philosophische Ästhetik und theoretische Philosophie) auf Zeit an der Freien Universität Berlin. 1997 Promotion in Philosophie an der Justus-Liebig-Universität Gießen. 2004 Habilitation in Philosophie an der Universität Hildesheim. 1996 bis 2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Zentrum für Philosophie und Grundlagen der Wissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen. 2002 bis 2007 Juniorprofessor für Philosophie an der Universität Hildesheim. 2004 Research Scholar am Department of Philosophy der University of Pittsburgh, bei John McDowell. Sommersemester 2006 Gastprofessor für Philosophie an der Universität Wien. Seit 1996 Mitorganisator der Internationalen Philosophie-Kolloquien Evian (Genfer See); Mitorganisator unterschiedlicher Forschungskolloquien.

Arbeitsschwerpunkte: Sprachphilosophie und Philosophie symbolischer Medien, Erkenntnistheorie, Philosophie des Geistes, Ästhetik, Theorie der Normativität und Rationalität, Sozialontologie, Deutscher Idealismus (bes. Hegel), hermeneutische, neostrukturalistische und postanalytische Gegenwartsphilosophie.

Ausgewählte Veröffentlichungen: Kunst. Eine philosophische Einführung (2005; Turin 2008); Die Sprache und das Ganze. Entwurf einer antireduktionistischen Sprachphilosophie (2006); Einführung in die Sprachphilosophie (2011); Kunst als menschliche Praxis (2014). Herausgaben: (mit Jasper Liptow) Holismus in der Philosophie (Weilerswist 2002); (mit Robin Celikates u. a.) Socialité et reconnaissance (2007); Philosophische Gedankenexperimente. Ein Lese- und Studienbuch (2012). Aufsätze in allen Arbeitsschwerpunkten.

Plenumsvorträge

Stefan Rohringer (München)

»Das Verstehen und die Erklärung einer musikalischen Phrase«

Überlegungen zur Zuständigkeit der Musiktheorie im Anschluss an Ludwig Wittgenstein

Obleich Ludwig Wittgenstein keine explizite Musikphilosophie hinterlassen hat, sondern sich seine Bemerkungen zur Musik zumeist Vergleichen entlang unterschiedlicher Denkwege zur Sprachphilosophie und zur Philosophie der Psychologie verdanken, fehlt es doch unter seinen umfänglichen Notizen nicht an grundlegenden Überlegungen zu Fragen der Bedeutung und des Verstehens von Musik.

Für die Musiktheorie wiederum, als einer Theorie der Musik jenseits des verengenden Verständnisses als Propädeutik der (musik)wissenschaftlichen Analyse oder der Komposition, die die ›Materialien der musikalischen Kommunikation‹ - ›Klang‹ und ›Zeit‹ - als ihren Gegenstand begreift, scheint gleichwohl noch nicht ausgemacht, ob und wenn ja, inwiefern sie einen Beitrag zum Verständnis ›musikalischer Kommunikation‹ oder zur ›musikalischen Kommunikation‹ selbst leistet (sofern man überhaupt bereit ist, den Begriff der ›Kommunikation‹ in Verbindung mit Musik zu akzeptieren).

Vor diesem Hintergrund sollen im Vortrag Überlegungen zur Zuständigkeit der Musiktheorie verfolgt werden, die an eine der zentralen Unterscheidungen in Wittgensteins Spätphilosophie, der Differenz zwischen ›transitiv‹ und ›intransitiv‹, anschließen. Hierdurch erscheint es möglich herkömmliche Oppositionen zu hinterfragen und neue zu setzen.

Stefan Rohringer studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. 2004 bis 2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2006 Mitherausgeber der ZGMTH.

Claus-Steffen Mahnkopf (Leipzig)

Ästhetik und Komposition, oder: welche Rolle spielt das Meisterwerk

Zwischen musikalischer Konventionalware und Meisterwerken, zwischen funktionaler Musik und autonomer Kunst bedarf es einer Systematik für Analyse, ästhetische Einschätzung und kulturelle Kontextualisierung. Der Vortrag versucht sich daran.

Claus-Steffen Mahnkopf (geb. 1962). 1984 Kompositionsstudium bei Brian Ferneyhough in Freiburg, ab 1987 bei Klaus Huber und Emmanuel Nunes, ergänzt durch musiktheoretische Studien bei Peter Förtig und eine Klavierausbildung bei James Avery. Studium von

Plenumsvorträge

Musikwissenschaft, Philosophie und Soziologie an den Universitäten Heidelberg, Freiburg und Frankfurt am Main. Philosophieexamen 1989 bei Jürgen Habermas. 1992 Abschluß in Komposition und Musiktheorie, 1993 Promotion zum Dr. phil. mit einer Studie über Arnold Schönberg. Seither zusätzlich zur künstlerischen Arbeit philosophische, musikästhetische und kulturpolitische Projekte, vor allem im Zusammenhang mit der von ihm gegründeten Zeitschrift Musik & Ästhetik. Zahlreiche Schriften und Bücher (darunter Kritische Theorie der Musik und Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert). Herausgeber der Buchreihe New Music and Aesthetics in the 21st Century. 2012 Gründung des Instituts für Musik und Ästhetik; dort Ko-Direktor. Unter den Auszeichnungen: Gaudeamus-Prize, 1. Preis beim Stuttgarter Förderwettbewerb, Siemens-Förderpreis; Stipendien der Kunststiftung Baden-Württemberg, der Länder Hessen und Niedersachsen, der Stadt Baden-Baden und der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR; Studienaufenthalt an der Villa Massimo (Rom). Dozent von 1988-1994 bei den Darmstädter Ferienkursen, zwischen 1990 und 2003 an der Universität und der Musikhochschule Freiburg, seit 2003 an der Musikhochschule Leipzig. 2005 wurde er dort Professor für Komposition. Das umfangreiche Werk in allen Gattungen ist bei Sikorski, Hamburg verlegt. www.claussteffenmahnkopf.de

Steven Rings (Chicago)

Analysis and/as Aesthetics

What is the place of aesthetics in 21st-century music analysis? How and to what extent are modern music theorists guided by (perhaps tacit) aesthetic assumptions in their daily work? As music theory emerges from the long shadow of the positivistic postwar era and seeks to find its place within a post-modern academy, it is a propitious time to reconsider such questions. The present talk will address the matter of analysis and aesthetics from two angles, focusing primarily on the institutions of American music theory.

First, I will consider the ways in which aesthetic considerations of beauty, value, and quality continue to guide much modern analytical work. To be sure, present-day theorists rarely thematize such categories in their work, and modern analytical prose makes few allowances for the language of aesthetic valuation. Still, it is clear that a set of sub rosa aesthetic considerations guides both the choice of music that analysts study and the ways in which they choose to illuminate it. It is vanishingly rare to find an analyst plying her techniques on a musical passage that she considers to be of low quality; modern music analysis remains a practice of illuminating works whose high aesthetic value is assumed. Must this be the case? What would happen to the claims of music analysis if its technologies were applied to works whose aesthetic status was less sure? Can we imagine an analytical practice that seeks to explicate aesthetic failure as well as success?

Second, I turn to the role of the aesthetic in analytical documents themselves. American music analysis - with its penchant for elaborate and elegant graphic

Plenumsvorträge

representations - is clearly guided by a set of (largely unstated) visual aesthetic principles. In the most extreme cases the analysis itself can become an object for aesthetic contemplation, a sort of aesthetic surrogate for the musical work. To what extent are the putatively objective claims of a given analysis underwritten by the aesthetic qualities of its presentation? Are form and content in analytical writing separable? Put another way, would the claims of a ›successful‹ analysis stand up as well if the analysis were aesthetically unappealing? I will argue that tacit aesthetic considerations play an important and largely unacknowledged role in the disciplinary evaluation of music analyses. While we may not wish to jettison such aesthetic values from our analytical work, we would do well to better acknowledge them, for both ethical and scholarly reasons.

Steven Rings is Associate Professor of Music and the Humanities at the University of Chicago, where he has taught since 2005. In 2010 he also served on the faculty of the Mannes Institute for Advanced Study in Music Theory. Rings's research focuses on transformational theory, phenomenology, popular music, and questions of music and meaning. His book Tonality and Transformation, published by Oxford University Press in 2011, won the Emerging Scholar Award from the Society for Music Theory in 2012. His current book project, A Foreign Sound to Your Ear, addresses Bob Dylan's live performance practice. In other recent work, Rings has focused on the music of Gabriel Fauré and the writings of philosopher Vladimir Jankélévitch. Before becoming a music theorist, Rings was active as a classical guitarist, performing in the U.S. and in Portugal, where he was Professor of Guitar at a conservatory in the Azores.

Melanie Wald-Fuhrmann (Frankfurt) Musiktheorie und (empirische) Ästhetik

Theorie und Ästhetik scheinen in vielfacher Hinsicht an den entgegengesetzten Polen der Auseinandersetzung mit Musik angesiedelt und weder die Objekte noch Methoden und Kategorien zu teilen. Umso spannender ist die Frage, ob und wie sich beide dennoch aufeinander beziehen ließen und was damit zu gewinnen wäre. Dieses Gedankenexperiment soll hier v.a. in Bezug auf eine empirische Rezeptionsästhetik (weniger auf eine Kunsttheorie) unternommen werden. Dabei gilt es, die jeweiligen Teilgebiete - Kognitionsforschung, Psychologie und Soziologie - auf Verbindungspunkte zu musiktheoretischen Phänomenen, Fragestellungen und Modellen abzuklopfen.

Melanie Wald-Fuhrmann ist Direktorin der Abteilung Musik am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik. Studium der Musikwissenschaft und Gräzistik in Deutschland und Österreich, Promotion und Habilitation am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Professuren an der Musikhochschule Lübeck und der HU Berlin.

Freitag, 04.10.: Ästhetik I (Orgelsaal)

Paul Elvers (*Frankfurt*)

Ideen zu einer aristotelischen Musikästhetik

In dem Vortrag werden verschiedene aristotelische Konzepte im Hinblick auf die zentralen Fragestellungen der Musikästhetik behandelt.

Bei Aristoteles findet sich der Begriff der ›aesthesis‹ vorrangig in Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung, und im Rahmen des zweiten Buches von *De anima* entwickelt er sogar eine Theorie davon. Aber es findet sich auch eine kritisch reflexive Auseinandersetzung mit der Kunst, vor allem in der *Poetik*. Im Hinblick auf die Grundsatzdebatte um die fachliche Ausrichtung der Musikästhetik, erscheint es lohnenswert, einen Blick auf die aristotelische Konzeption des Verhältnisses von Kunst- und Wahrnehmungstheorie zu werfen.

In der Politik wiederum finden sich Ideen zur ethischen und moralischen Bedeutung von Musik. Interessant ist hierbei, dass gerade aufgrund ihrer unmittelbaren Wirkkraft zur nachhaltigen Bildung des Charakters der richtige Umgang mit Musik eine politische Dimension erhält. Aristoteles eröffnet eine funktionelle Perspektive auf Musik im gesellschaftlichen Kontext, die einen interessanten Anknüpfungspunkt für zeitgenössische Theorien der Musiksoziologie und Sozialpsychologie bietet, im Hinblick auf die Frage, wie Musik auf Gesellschaft und Individuum wirkt.

Anders als die Ethoslehre hat vor allem das aristotelische Konzept der Nachahmung (*mimesis*) Einfluss auf die Formung der modernen Ästhetik gehabt. Oftmals wurde dabei das Konzept mit dem platonischen Begriff der Nachahmung vermischt und es entwickelte sich fälschlicherweise die Überzeugung, es sei hier von einer Nachahmung der Natur die Rede. Da die verschiedenen Themen in dem gebotenen Rahmen nicht eingehend behandelt, sondern nur kurz umrissen werden können, soll der Vortrag als impulsgebend verstanden werden.

Paul Elvers studierte Systematische und Historische Musikwissenschaft, sowie Philosophie an der Universität Hamburg. Sein Forschungsinteresse liegt im Bereich der Philosophie der Musik, Musikpsychologie und Ästhetik. Dabei steht antike Philosophie besonders im Zentrum. In seiner Magisterarbeit befasste er sich mit dem Konzept der tonalen Fusion bei Carl Stumpf, Aristoteles und Franz Brentano. Seit Oktober 2013 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main.

Freitag, 04.10.: Ästhetik I (Orgelsaal)

Friedrich K. Krämer (*Bern*)

Musik als Ausdruck des Unsagbaren? Eine sprachphilosophische Untersuchung

Ein Großteil der Arbeiten, die zur (analytischen) Philosophie der Musik erschienen sind, ist entweder ästhetischen oder ontologischen Fragen gewidmet. In dem geplanten Vortrag soll der Musikbegriff dagegen aus einer sprachphilosophischen Perspektive heraus untersucht werden. Das mag zunächst überraschen - ist Sprache doch gerade etwas, das von Musik unterschieden und ihr gegenübergestellt wird. Andererseits kennen wir aber die Rede von der Sprache der Musik oder von Musik als Sprache. In diesem Fall ist Sprache in einem weiteren Sinne zu verstehen: Sprache als Mittel der Kommunikation, als etwas, mit dem man etwas ausdrücken kann.

Inwiefern also kann man, als Komponist oder Interpret, mit und durch Musik etwas ausdrücken? Für die Beantwortung dieser Frage ist zunächst zu klären: 1. Was heißt es, etwas auszudrücken? 2. Wer oder was kann etwas ausdrücken? 3. Welcher Art ist das, was ausgedrückt werden kann?

Dies kann dann auf den musikalischen Ausdruck im Besonderen angewandt werden: a) Was ist das Besondere an der Weise, in der Musik etwas ausdrückt, im Gegensatz zu Sprechakten, zur Übermittlung von Information usw.? b) Wie fügen sich Melodien, Harmonien, Rhythmen, Klangfarben, musikalische Formen in die Reihe der Entitäten, für die charakteristisch ist, dass sie etwas bzw. dass man mit ihnen etwas ausdrücken kann? c) Was kann Musik ausdrücken? Worin unterscheidet es sich von dem, was etwa durch Sprache ausgedrückt wird? Von allem, was Sprache ausdrücken kann, ist das wenigste auch durch Musik ausdrückbar. Gibt es umgekehrt etwas, das durch Musik, nicht aber durch Sprache ausgedrückt werden kann? In einem trivialen Sinne ist das zu bejahen: So, wie das durch ein Bild Ausgedrückte nur höchst unvollkommen in Worten wiederzugeben ist, lässt sich auch das musikalisch Ausgedrückte nur ansatzweise sprachlich erfassen. Aber lässt sich das auch in einem nicht-trivialen Sinne verstehen? Kann man dem einen Sinn abgewinnen, wenn etwa der Komponist Smetana behauptet, Musik sage das Unsagbare?

Friedrich K. Krämer studierte Philosophie und Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg sowie Chordirigieren an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Er war Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt »Motetten-Datenbank im 14. und 15. Jahrhundert« an der Universität Heidelberg und wurde mit einer Arbeit über Zeit und personale Identität an der Universität Bern promoviert. In seiner Habilitation möchte er die Frage nach Ausdruck und Bedeutung von Musik aus analytisch-sprachphilosophischer Perspektive beleuchten. Neben seiner akademischen Tätigkeit arbeitet er als freischaffender Dirigent und Sänger.

Freitag, 04.10.: Ästhetik I (Orgelsaal)

Benjamin Sprick (*Hamburg*)

Affekt und Affektion. Überlegungen zur Ontologie musikalischer Erfahrung

Wenn in der musiktheoretischen Forschung von ›Affekten‹ die Rede ist, wird in der Regel auf die barocke Affektenlehre rekurriert und nicht auf aktuellere philosophische Theorien des Affekts. Dass diese durchaus in der Lage sind neue Forschungsperspektiven für die Musiktheorie zu eröffnen, versucht der Beitrag am Beispiel von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris gemeinsam ausgearbeiteter Theorie eines transzendentalen Gebrauchs der Affekte zu zeigen. Diese besagt im Kern, dass es eine fundamentale Unterscheidung von Affekten und Affektionen gibt, die ihre Grundlage in der strikten Unterscheidung einer empirischen und einer transzendentalen Form der Vermögen hat.

In einem ersten Schritt soll zunächst die von Deleuze und Guattari ausgeführte These erläutert werden, dass Affekte vollkommen unabhängig vom Zustand derer sind, die sie empfinden (›Der Affekt übersteigt denjenigen, der ihn empfindet.«) Affekte ›affizieren‹ in diesem Verständnis bereits, bevor sie in einem Subjekt oder Objekt vermittelt und repräsentiert werden. In Kunstwerken haben sie Deleuze und Guattari zufolge ein selbstständiges und dauerhaftes ›sinnliches Sein‹. Diese eigenwillige These, die mit der Auflösung des Subjekt-Objekt-Dualismus im ontologischen Konzept des ›Virtuellen‹ einhergeht, soll in einem zweiten Schritt im Rahmen von musikalischen Beispielen konkretisiert werden. Im Mittelpunkt des Interesses steht dabei die Frage, ob Musik eine virtuelle Dimension besitzt, die ihrer Repräsentation in der subjektiven Erfahrung bzw. ›Instantiierung‹ in einem musikalischen Objekt vorausliegt.

Benjamin Sprick studierte in Hamburg Cello, Philosophie und Komposition/Musiktheorie. Als Cellist spielte er im NDR-Sinfonieorchester Hamburg und war Mitglied verschiedener Kammermusikensembles. Momentan ist er Lehrbeauftragter im Fachbereich Theorie und Geschichte der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) und promoviert mit einer Arbeit über Gilles Deleuze und den musikalischen Strukturbegriff. Seine Forschungsschwerpunkte betreffen u. a. Fragen einer poststrukturalistischen Musikästhetik sowie das Zusammenspiel von Musiktheorie und Dekonstruktion.

Freitag, 04.10.: Ästhetik I (Orgelsaal)

Cosima Linke (Freiburg)

Zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion: Zu Ruth Sondereggers »Ästhetik des Spiels«

Ästhetische Objekte changieren aus der Perspektive der ästhetischen Erfahrung zwischen Ding und Zeichen, also zwischen ihren sinnlichen und sinnhaften Elementen, ihrem (musikalischen) Material und ihrem Bezug auf Nicht-ästhetisches. Dieser Doppelcharakter des ästhetisch erfahrenen Objekts verursacht eine virtuell unendliche Prozessualität der ästhetischen Erfahrung. Während hermeneutische Theorien diese Unendlichkeit - zumindest äußerlich - einem gelingenden Verstehen unterzuordnen versuchen, konstatieren dekonstruktive Theorien das Scheitern eines gelingenden Verstehens. Ruth Sonderegger legt mit ihrer »Ästhetik des Spiels« eine zwischen diesen beiden Positionen kritisch vermittelnde Kunsttheorie vor, die den Anspruch stellt, der Autonomie, d. h., dem Eigengesetzlichen des Ästhetischen gerecht zu werden.

Aus der Perspektive der Spielästhetik findet in der ästhetischen Erfahrung ein Spiel der gegenseitigen Depotenzierung und des aufeinander (Rück)Verweisens der als mal sinnlich, mal sinnhaft erfahrenen Elemente statt. Dementsprechend richten sich unterschiedliche Verstehensstrategien (vom »dinghaften« Material, vom formalen Zusammenhang, von der hermeneutischen Sinndimension ausgehend) auf das ästhetische Objekt, irritieren und ergänzen sich gegenseitig in einem prinzipiell unbeendbaren Prozess.

Obwohl Sonderegger ihre Thesen vorrangig am literarischen Kunstwerk entwickelt, lassen sie sich mit etwas Differenzierung auch auf eine Theorie der ästhetischen Erfahrung von Musik sowie auf Grundfragen der musikalische Analyse anwenden und werfen - so eine These des Vortrags - ein neues Licht auf Adorno. Ist der Begriff des musikalischen (Sinn)Zusammenhangs bei Adorno eher im hermeneutischen bzw. nicht-hermeneutischen Sinne zu verstehen oder geht er über diese Alternative hinaus? Inwiefern lässt sich Adornos »konstellatives Denken« im Sinne einer »konfigurativen Diskontinuität« der interpretativen Rede (Christoph Menke) für die musikalische Analyse fruchtbar machen?

Cosima Linke, geboren 1984 in Bonn, studierte Schulmusik und Germanistik sowie Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier in Freiburg. Als Stipendiatin der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg promoviert sie zurzeit in Musikwissenschaften zum Thema »Über Form in der neuen Musik. Theorie, Ästhetik und Kritik«. Seit dem Wintersemester 2012/13 hat sie einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg inne. Veröffentlichungen und Vortragstätigkeiten zu musikphilosophischen und musiktheoretischen Themen (Adorno, Beethovens Spätwerk, Gérard Grisey).

Freitag, 04.10.: Analyse I (Kammermusiksaal)

Kilian Sprau (Augsburg)

Sherlock Holmes und die Löwenmähne -

Zur Frage der Wissenschaftlichkeit musikalischer Analyse

Das Buch *You know my method* von T. und J. Umiker-Sebeok (Indiana 1980) bietet eine ebenso unterhaltsame wie informative Einführung in das Werk des amerikanischen Mathematikers und Philosophen Charles S. Pierce (1839-1914). Pierces Methodologie wissenschaftlichen Arbeitens wird darin als Denkweise geschildert, die akribische Beobachtung mit streng logischem Schlussfolgern verbindet, dabei intersubjektiv nachvollziehbar vorgeht und doch auf subjektiv-spekulative Hypothesenbildung nicht verzichten kann. Im Vergleich zwischen Pierce und der von Arthur C. Doyle (1859-1930) geschaffenen Figur des ›wissenschaftlichen Detektivs‹ Sherlock Holmes veranschaulicht Umiker-Sebeok, dass erfolgreiches wissenschaftliches Arbeiten bei aller rationalen Grundorientierung ebenso ein Moment irrationaler Inspiration voraussetzt.

Dass auch die analytische Erschließung von Kunst nicht nur exakte Beobachtung erfordert, sondern durchaus Momente irrational-spontaner ›Eigenkreativität‹ enthält, wird jeder bestätigen, der sich auf analytischem Weg mit Werken der Literatur, bildenden Kunst oder Musik befasst. Sobald allerdings Werkanalyse in einem wissenschaftlichen Kontext stattfindet, werden der kreativen Eigenleistung des Interpreten strenge Auflagen gemacht: konkrete ästhetische Erfahrung und abstrakte wissenschaftliche Methodik müssen dann zusammengeführt werden, ohne dass dabei der ›Kunstcharakter‹ des Werks aus dem Blick gerät.

Mein Vortrag nutzt die bemerkenswerte (bei Umiker-Sebeok nicht berücksichtigte) Sherlock-Holmes-Erzählung *The Adventure of the Lion's Mane* (1926) zur Demonstration von Chancen, Möglichkeiten und Grenzen der exakten Interpretation von Datenmengen. Die dabei gewonnenen Kriterien werden anschließend auf ausgewählte Texte aus dem Bereich der musikalischen Werkanalyse angewandt. Dabei zeigt sich, dass, so wie Meisterdetektiv und Wissenschaftler verwandten Tätigkeiten nachgehen, auch die Arbeit des Musikanalytikers gelegentlich Züge des ›Detektivischen‹ annehmen kann.

Kilian Sprau, geb. 1978 in München, studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Münchner Hochschule für Musik und Theater sowie am Mozarteum Salzburg. Sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt der Vokalmusik, vor allem dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts; im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache. Er ist Co-Autor von Reclams Liedführer, der 2008 in einer grundlegend überarbeiteten Neuauflage erschien.

Kilian Sprau unterrichtet Musiktheorie am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg und an der Münchener Musikhochschule. Eine Dissertation zu kulturgeschichtlichen Aspekten musikalischer Lyrik des 19. Jahrhunderts befindet sich in Vorbereitung.

Freitag, 04.10.: Analyse I (Kammermusiksaal)

Hans-Ulrich Fuß (*Hamburg*)

Die Crux als »Dubitatio« - Ein Formtopos in Haydns Sonatensatz-Reprisen

Die Verwicklungen, die der Sonatensatz-Reprise vorausgehen, setzen sich in dieser selbst oft in umfangreichen »sekundären Durchführungen« (Charles Rosen) fort. Dabei bildete Joseph Haydn aus Vorbildern bei C.Ph.E. Bach und anderen eine Art Sonderform heraus: das Auslaufen im Unbestimmten, das »Verlieren des roten Fadens«, die Sackgasse, »impasse« (englisch). Johann Adolph Scheibe umschrieb in seiner Definition der »Dubitatio-Figur« diesen Satztypus bereits recht genau: »Sie bemerkt eine Ungewißheit, sich zu entschließen, und ist in der Musik von besonderer Wichtigkeit [...] Wenn die Verbindung und der Zusammenhang der Melodie und der Harmonie die Zuhörer gleichsam ungewiß machen, welchen Fortgang sie nehmen, und in welchen Ton sie zuletzt fallen werden: so ist solches ein Merkmal, dass der Componist den Zweifel geschickt auszudrücken gewusst hat.«

Ratlose Wiederholungen, Abschweifungen in harmonisch entlegene Regionen, Auslaufen, offen enden, lange Pausen - dies sind die Merkmale bei Haydn (ein Locus classicus: Klaviersonate c-Moll Hob XVI:20, 1. Satz, Reprise, T. 73-76). Sie erinnern bisweilen an erzählerische Techniken, an Abschweifen, Sich-Verlieren und plötzliches Wieder-Einmünden. Hepokoski/Darcy verwenden in Anlehnung an Ralph Kirkpatrick den Terminus der »Crux« für jene Stelle der Reprise, an der die Musik – nachdem sie durch die Aufhebung des Tonartgegensatzes vom Gang der Exposition abgewichen ist – in die transponierte, aber ansonsten unveränderte Wiederkehr der Parallelstelle einmündet. Der Ausdruck bekommt angesichts solcher Situationen einen unvermutet ernsten Beiklang: Die »Crux« wird zum »Knacks«, zum Dilemma, aus dem Haydn sich nur durch eine Art »Sprung in den Glauben« (Kierkegaard) in die sichernden Mechanismen der Form rettet. Nach einer Denkpause setzt ein Neubeginn mit der nunmehr »wörtlichen« Reprise ein.

Oft erscheint dieser Moment verstörenden Abbrechens und Neuansetzens, als verschlüge es dem kompositorischen Subjekt plötzlich die Sprache. Schubert radikalisierte den Topos in einigen seiner letzten Instrumentalwerke (z. B. im Andante der Großen C-Dur-Symphonie).

Hans-Ulrich Fuß studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Schulmusik in Hamburg und promovierte 1990 mit einer Arbeit über Dramatisch-musikalische Prozesse in den Opern Alban Bergs. 1991 bis 2001 Wissenschaftlicher Assistent und Vertreter von Professuren an den Pädagogischen Hochschule Flensburg und Freiburg sowie an den Universitäten Siegen und Köln. Seitdem Tätigkeit als freier wissenschaftlicher Autor, Arbeitsgebiete (u. a.): Formprobleme der Wiener Klassik, Literaturoper und Musikdrama, Musikästhetik und Musiktheorie um 1900, angelsächsische Musiktheorie und -wissenschaft.

Freitag, 04.10.: Analyse I (Kammermusiksaal)

Marinus Ruesink (*Rostock*)

»Dialogic form« und »ästhetische Transformation« - zwei Perspektiven auf den Formprozess von Beethovens *Egmont-Ouvertüre*

Das auf James Hepokoski zurückgehende Konzept der »dialogic form« innerhalb des Sonatensatzes, das er bereits anhand der *Egmont-Ouvertüre* exemplifiziert hat, bietet zugleich eine interessante Perspektive auf das Verhältnis von Formprozess und Inhalt. In jenem Beispiel bezieht er sich auf die sich »nicht auflösende Reprise« mit der »falschen« Seitensatztonart. Der Rezipient sieht hier seine Erwartung durchkreuzt und er wird vor dem Hintergrund des »Scheiterns« des Sonatensatzes zu einer - nicht zuletzt inhaltlichen - Interpretation eingeladen. Diese Interpretation wird erst im Dialog mit dem Werk generiert, macht aber gleichzeitig einen Teil von dessen Formgefüge aus.

Carl Dahlhaus betrachtet die *Egmont-Ouvertüre* aus einer anderen Perspektive: Er begreift deren formalen Prozess als »ästhetische Transformation«, bei der der Inhalt fortwährend in der Form »aufgehoben« wird, also die formale Bestimmtheit antiproportional zur inhaltlichen Bestimmtheit zunimmt - bis hin zur »paradoxen« Gestalt (wiederum) des Seitensatzes. Auch Dahlhaus konstatiert letztendlich eine »in Gestalten sich manifestierende Nicht-Lösung«, insbesondere im Zusammenhang mit dem Epilog der Ouvertüre, der »Sieges-Symphonie«.

Nach einer ausführlicheren Darstellung beider Perspektiven werden im Vortrag weitere Schnittmengen und mögliche Schlussfolgerungen aufgezeigt. Außerdem wird zum Vergleich Beethovens *Coriolan-Ouvertüre* herangezogen.

Marinus Ruesink, geb. 1982, studierte Schulmusik, Anglistik und Musiktheorie in Rostock und arbeitet derzeit an einer musikwissenschaftlichen Promotion über die Konzertouvertüre im 19. Jahrhundert. Nach Lehraufträgen in Rostock, Osnabrück und Detmold ist er seit April 2013 als hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock tätig.

Freitag, 04.10.: Analyse I (Kammermusiksaal)

Gabriel Venegas Carro (*San José/Costa Rica*)

Formal Reinterpretation in Schubert's Works for Piano Solo

The paper assesses, from a process-oriented analytical perspective, the role of formal reinterpretation in Schubert's works for piano solo. The paper builds on the work of Janet Schmalfeldt (in turn inspired by the analytical and philosophical processual approaches to form of Theodor W. Adorno and Carl Dahlhaus). It also draws on the form-functional approach of William Caplin; and the dialogical formal perspective of James Hepokoski and Warren Darcy.

The paper starts by considering some typical structural features of form-functional transformations and presenting a threefold categorization of them: intrathematic (e.g., continuation -> cadential), interthematic (e.g., introduction -> P-theme), and multilevel transformations (e.g., transition -> contrasting middle). In addition to providing examples drawn from Schubert's works for piano that illustrate these three types of form-functional transformations, the main part of the paper will discuss instances of theme-type and exposition-space-and-type transformations in these examples. The paper will conclude with a detailed consideration of the Piano Sonata in B-flat, D.960/I, addressing aspects of large-scale formal implications related to a particular formal strategy in Schubert's ternary P-themes: the «double-conversion effect» as a process of form-functional transformation that features the reinterpretation of formal functions not once but twice in a self-contained formal zone.

Gabriel Venegas is currently a graduate student at the University of Arizona where he is pursuing a Ph.D in music theory under the tutelage of Boyd Pomeroy. In Costa Rica, his native country, he earned a bachelor's degree in piano performance (University of Costa Rica) under the guidance of Gerardo Duarte. Before moving to the U.S., Gabriel taught music theory and aural training for two years in the University of Costa Rica and played keyboards in Costa Rican local blues and rock bands. His current researches involve Schenkerian analysis, formal reinterpretation, Sonata Theory, and Anton Bruckner's symphonies.

Freitag, 04.10.: Neue Musik I (Kapitelsaal)

Julia Heimerdinger (*Berlin*)
Sprechen über Neue Musik

In dem Vortrag wird eine computergestützte Untersuchung der deutsch-, englisch- und französischsprachigen Sekundärliteratur und der Komponistenkommentare zu drei der bekanntesten Werke der europäischen Nachkriegsavantgarde vorgestellt: Pierre Boulez' *Le Marteau Sans Maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961). Ziel der Analyse war es, herauszustellen, welche Begriffe - und damit auch ästhetischen Kategorien - in der Sprache über diese Musik eine Rolle spielen und was über verschiedene Themen der Wahrnehmung und Interpretation gesagt wird. Dabei wurde von folgenden Fragen ausgegangen: Worüber wird in der Sekundärliteratur (Werkanalysen, Werkbeschreibungen) und in den Komponistenkommentaren überhaupt und wie viel gesprochen? Inwiefern reicht die Sprache auffällig über ein fachsprachliches bzw. musikterminologisches Besprechen der Musik hinaus und wie verändert sich dies im Laufe der Jahrzehnte? Welche Aussagen finden sich zu Aspekten wie Wirkungen, Emotionen, Bedeutungen, zum Verstehen und Hören, und auf welche Werkteile und musikalischen Sachverhalte beziehen sich diese Aussagen? Inwieweit unterscheiden sich die Komponistenkommentare und die Sekundärliteratur voneinander?

Nach einer kurzen Einführung in die Methode der Analyse, die mit der Software MAXQDA durchgeführt wurde, sollen vor allem die werkübergreifenden Untersuchungsergebnisse diskutiert werden. So konnte beispielsweise festgestellt werden, dass die Begriffe bzw. Wortfelder ›Komplexität‹, ›Extreme‹, ›Gewalt‹ und ›Macht‹ bei allen drei Werken durchgehend eine große Rolle spielen, andere wie ›Welt‹ oder die Kategorie ›Schönheit‹ fallen dadurch auf, dass sie in manchen Jahrzehnten kaum oder gar nicht gebraucht werden. Dieses und weitere Ergebnisse sollen auch in Hinblick auf die Frage diskutiert werden, welchen besonderen Erkenntnisgewinn eine solche qualitative und quantitative Analyse von Texten zu musikalischen Werken erzielen kann.

Julia Heimerdinger, Studium der Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Psychologie an der HU und FU Berlin. Veröffentlichungen zum Thema Filmmusik und Neue Musik. Promotion zum Thema »Sprechen über Neue Musik«. Derzeit Leiterin des Projekts »Repositorium des Konzertlebens« am Staatlichen Institut für Musikforschung - Preußischer Kulturbesitz in Berlin.

Freitag, 04.10.: Neue Musik I (Kapitelsaal)

Martin Kapeller (Wien/Freiburg)

Franz Schrekers *Kleine Suite: Das Unbehagen in der ›Neuen Sachlichkeit‹*

Franz Schrekers *Kleine Suite* (1928 ›für den Rundfunk geschrieben‹) wurde am 17. Januar 1929 an prominenter Stelle und unter dem Dirigat des Komponisten im Radio übertragen. Viele, denen Schrekers Musik durch seine großen Erfolge *Der ferne Klang*, *Die Gezeichneten* und *Der Schatzgräber* vertraut war, lernten hier zum ersten Mal ein Werk Schrekers kennen, bei dem nicht der verführerische, luxurierende Klang die Hörer unmittelbar für sich einnahm.

Die schwierigen Bedingungen im Rundfunk - insbesondere die Tonqualität der Streicher litt sehr durch die Übertragung - erzwangen eine völlig veränderte Instrumentation und Faktur: Schlagwerk, Klavier, Harfe und Bläser treten in den Vordergrund, die Streicher werden ›holzschnittartig‹ eingesetzt, fast so, als wären sie Blasinstrumente. Die einzelnen Klangfarben sind oft deutlich getrennt. Strukturell setzt Schreker vordergründig auf die Errungenschaften der ›Neuen Sachlichkeit‹: rhythmische Festigkeit, einprägsame Melodik, polyphone Satzmodelle, elaborierte Kontrapunktik, scheinbar überschaubare formale Prozesse, ein nahezu sportlicher Elan und kühne, spielerische Virtuosität bestimmen häufig den Charakter des Stückes. Bei eingehenderer Beschäftigung mit dem Stück wird jedoch deutlich, wie wenig ›eigentlich‹ das vermeintlich Affirmative gemeint ist: Schrekers Musik ist viel eher als kritische Dekonstruktion eines modischen, verbreiteten Seinszustandes zu verstehen, der auf massiven Verdrängungsleistungen basiert. Auf merkwürdig erratische Weise dringen in der *Kleinen Suite* Mahlersche Topoi und Klangcharaktere in den Satz ein und evozieren sinistre Gegenmodelle zu den sich munter fortspinnenden Verläufen. Unregelmäßige Phrasenbildungen, ›falsche‹ Einsätze, clusterähnliche Tonkonstellationen, maelstromartige Strudel und das unvermittelte Her einbrechen ›fremder‹ Musikpartikel demaskieren die scheinbar naive Fröhlichkeit der Musik.

Martin Kapeller, geb. 1959 in Graz, studierte dort zunächst Schulmusik. Ab 1984 Studium in Berlin: Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik, Ausbildung zum Feldenkraislehrer. Privater Klavierunterricht ab 1987 und Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Berthold Türcke. Tätigkeit als Klavier- und Feldenkraislehrer, als Musiklehrer an einer Waldorfschule und in der Erwachsenenbildung. 1992 bis 1997 Unterricht bei Sophie Ludwig. Ab 1998 erste Kompositionsversuche, Privatunterricht bei Gösta Neuwirth. 2001 Studium in Wien: Komposition (Furrer, Jarrell, Czernowin) und Musiktheorie (Torkewitz). Ab 2013 Dissertation über Franz Schrekers Der Schmied von Gent an der Musikhochschule Freiburg (Betreuerin: Janina Klassen).

Freitag, 04.10.: Neue Musik I (Kapitelsaal)

Arvid Ong (*Hamburg*)

Zur Theoriebildung im Lichte des ästhetischen Wandels in der Musik des 20. Jahrhunderts am Beispiel Henry Cowells

In seiner im Jahre 1919 verfassten Schrift *New Musical Resources* formulierte der Komponist und Musiktheoretiker Henry Cowell theoretische Überlegungen für das Komponieren mit Tonclustern. Die Bedeutung dieser Überlegungen liegt möglicherweise weniger im Umfang - dieser ist aufgrund des essayistischen Stils der Schrift eher klein -, als vielmehr in seinem musiktheoretischen Ansatz im historischen Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts begründet. Ulrich Dibelius bezeichnete den musikalischen Cluster als »Grenzpunkt zwischen Klang und Geräusch«, womit der Clustertechnik gewissermaßen eine Übergangsfunktion zukommt von einem auf Harmonizität einzelner Tönhöhen basierten klassischen Denken hin zu einer Integration geräuschhafter Klänge in die zeitgenössische Kompositionstechnik. Das Bemerkenswerte an Cowells Theorieansatz ist, dass er zwischen diesen beiden Polen vagiert: einerseits wird er mit den herkömmlichen Theoriemustern begründet, beispielsweise der Legitimation harmonischer Gestalten durch die Partialtonreihe, andererseits weisen Cowells Überlegungen bereits gestalttheoretische Ansätze auf, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beispielsweise bei Lachenmann, Einfluss auf die analytische Betrachtung Neuer Musik haben werden. Der Vortrag möchte unter anderem an dem Beispiel Cowells erörtern, wie insbesondere die Wandlung ästhetischer Positionen im 20. Jahrhundert mit einer traditionellen, musiktheoretischen Konzeption in Konflikt gerät. Dabei zeigt sich einerseits, wie sehr die Musiktheorie, in dem Maße, wie sich die ästhetischen Bedingungen immer wieder wandeln, ihren Universalitätsanspruch verlieren muss. Andererseits setzt Musiktheorie über die Auswahl ihrer intellektuell-wissenschaftlichen Mittel, seien sie musikhistorischer, -psychologisch-empirischer oder naturwissenschaftlicher Natur, selbst den ästhetischen Rahmen für das Musikverständnis, wenn nicht sie gar selbst zum ästhetischen Subjekt wird.

Arvid Ong studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg zunächst Klavier bei Evgenij Koroliov, anschließend Komposition und Musiktheorie bei Günter Friedrichs und Manfred Stahnke. Er ist seit 1997 Lehrer für Komposition und Klavier an der Jugendmusikschule Hamburg. Seit 2004 unterrichtet er an der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einem Lehrauftrag für Musiktheorie, Gehörbildung und Musiktheorie am Klavier und seit 2009 mit einem Lehrauftrag für Gehörbildung und Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Detmold. Als Komponist hat Arvid Ong Werke für Musiktheater, Orchester und Kammermusik geschrieben. Wissenschaftlich beschäftigt er sich derzeit mit der empirischen Erforschung der Hörwahrnehmung von Klängen Neuer Musik.

Freitag, 04.10.: Neue Musik I (Kapitelsaal)

Christian Raff (*Stuttgart/Trossingen/Tübingen*)

Viktor Ullmanns (ästhetisch-)kompositorische Auseinandersetzung mit der Schönbergschule

Viktor Ullmann (1898-1944) gehört zu jenen Komponisten des 20. Jahrhunderts, die sich - bedingt durch ihre Anfeindung und Verfolgung - in besonderer Weise genötigt sahen, ihren künstlerischen Standpunkt zu reflektieren und zu legitimieren. In einer Selbstdarstellung beschrieb Ullmann 1938 die beiden wichtigsten ihn prägenden Einflüsse: »Der Schönbergschule danke ich strenge - will sagen logische - Architektonik und Liebe zu den Abenteuern der Klangwelt, der Habaschule die Verfeinerung des melodischen Empfindens, den Ausblick auf neue formale Werte und die Befreiung von dem Kanon Beethovens und Brahms'.« An Ullmanns Klavierwerken lässt sich seine Auseinandersetzung mit der Schönbergschule, ihrem Werte-Kanon, ihren Formvorstellungen, Konzepten von Tonalität (bzw. Atonalität) wie mit bestimmten dodekaphonen Verfahren studieren. An Beispielen soll dies schlaglichtartig beleuchtet werden.

Christian Raff, geb. 1966, Studium der Schulmusik (Zulassungsarbeit 1992 über die Klavierwerke Viktor Ullmanns), Germanistik, Musiktheorie und Musikwissenschaft. Promotion mit der Arbeit Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs (2005). Lehraufträge für Musiktheorie an den Musikhochschulen in Trossingen und Stuttgart sowie am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Hauptarbeitsfelder sind die Musik und Musiktheorie des 18. und des frühen 20. Jahrhunderts.

Freitag, 04.10.: Ästhetik II (Orgelsaal)

Miriam Roner (Bern)

Zum Verhältnis von »Analyse und Werturteil« im Kontext der Dahlhausschen Musikkritik

Ästhetische Urteilsbildung - im jeweiligen Einzelfall: die Kritik eines musikalischen Werks - setzt die Kritik der möglichen Betrachtungsweisen des Gegenstandes voraus. In über hundert Konzertberichten, die Carl Dahlhaus Anfang der 1960er Jahre als Musikredakteur der *Stuttgarter Zeitung* verfasst hat, wird ästhetische Erfahrung an klingender Musik vollzogen. Diese Textsorte bietet deshalb in ganz besonderer Weise die Möglichkeit, den Prozess musikalischer Urteilsbildung basierend auf folgenden Grundlagen zu studieren: 1. dem Vorgang der Verwandlung eines Werktextes in Klang, 2. den Grenzen und Möglichkeiten musikalischen Hörens, 3. der Auseinandersetzung mit der Partitur. Eine Kritik der musikalischen Ausführung, des musikalischen Hörens und der musikalischen Analyseverfahren auf Textbasis ist hierbei stets implizite und rekonstruierbare Voraussetzung. Inwiefern das Hören auf das Klingende bezogen werden muss, das Klingende nicht ohne Rekurs auf die Partitur reflektiert werden kann und die Kenntnis der Partitur wiederum das musikalische Hören nicht unberührt lässt, erweist sich die Gattung Konzertbericht auch für die Untersuchung der wechselseitigen Beziehungen von Analytiker-, Ausführenden- und Hörerperspektive im Hinblick auf ästhetische Urteilsbildung als fruchtbar. In späteren musikwissenschaftlichen Arbeiten von Dahlhaus - beispielsweise in *Analyse und Werturteil* - wurden Aspekte aus diesem Themenkomplex erstmals in Texten mit theoretischem Anspruch abgehandelt. Dies geschieht allerdings um den Preis, dass die erhöhte Tragweite, die den diskutierten Analyse- und Urteilkriterien im Kontext von Musik als klingendem Phänomen zukommt, fast gänzlich unberücksichtigt bleibt.

Miriam Roner, geb. 1986 in Bozen. Pädagogisches und künstlerisches Diplomstudium mit Hauptfach Akkordeon an den Musikhochschulen Trossingen und München. Studium der Musikwissenschaft bei Thomas Kabisch in Trossingen. 2012 Abschluss des Masterstudiums mit einer Arbeit über die Konzertberichte von Carl Dahlhaus. Seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bern im Rahmen des SNF-Projekts Klingendes Selbstbild und »Schweizer Töne«. Musik als Mittel schweizerischer Identitätsstiftung im 19. Jahrhundert. In Vorbereitung ist eine Dissertation über Hans Georg Nägels Theorie der Musik als absoluter Kunst und gesellschaftlicher Praxis.

Freitag, 04.10.: Ästhetik II (Orgelsaal)

Katja Steinhäuser (Berlin)

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Welcher Musiktheorielehrende kennt dieses Dilemma nicht aus seinem Unterrichtsalltag: Obwohl eine Tonsatzaufgabe alle satztechnischen Regeln erfüllt, klingt der Satz musikalisch unbeholfen beziehungsweise entspricht nicht der Ästhetik der zu imitierenden Gattung oder Epoche. Nicht immer sind ästhetische Urteile rational begründbar und entziehen sich somit objektiven Bewertungskriterien. In erster Linie beruhen sie auf musikalischer Erfahrung und einer individuellen Hörerwartung. Oft sind sie auch beeinflusst durch den persönlichen Geschmack, sind also in der Regel subjektiv begründet. Hinzu kommt eine allgemeine Schwierigkeit ästhetische Werturteile zu verbalisieren.

Kann Ästhetik also überhaupt gelehrt werden? Und bietet der Tonsatzunterricht hierzu den richtigen Rahmen? Leider suchen manche Lehrenden eine Ausflucht aus dieser Problematik, indem sie ästhetische Aspekte nicht in die Bewertung von Tonsätzen einbringen oder eine Thematisierung im Tonsatzunterricht sogar gänzlich vermeiden. Schafft es der Tonsatz- und Analyseunterricht jedoch nicht, ein historisches Bewusstsein für musikalische Ästhetik zu schaffen, wird er auf die einfache Vermittlung von Tonsatzregeln, die für den Alltag praktizierender Musiker nur eine bedingte Relevanz haben, degradiert. Aufgabe des Lehrenden sollte also vielmehr sein, den Studierenden eine historisierende Ästhetik nahezubringen und die dem Gefühlsurteil zugrunde liegenden rationalen Begründungen aufzuzeigen.

Ziel des Vortrags soll es sein, anhand konkreter Fallbeispiele aus dem Unterrichtsalltag ein Bewusstsein für die dargestellte Problematik zu schaffen und dazu anzuregen, Gewohnheiten zu überdenken. Daraus folgend sollen mögliche Wege, musikalische Ästhetik in den Tonsatzunterricht zu integrieren, reflektiert werden.

Katja Steinhäuser studierte Klavier und Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Seit 2010 hat sie Lehraufträge für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin und der Universität Potsdam (bis 2011) übernommen. Außerdem ist sie seit 2011 Lehrerin für Musiktheorie an der Musikschule Berlin-Neukölln.

Freitag, 04.10.: Ästhetik II (Orgelsaal)

Sebastian Wedler (*Oxford*)

On the Axiomatics of Musical Landscape in Adorno's Aesthetics of Music

Although thus far scarcely acknowledged, musical landscape is a key concept of Theodor W. Adorno's music aesthetics. Used as a recurring theme throughout his musical writings, musical landscape in Adorno yields its signification by means of the various contexts in which it is employed: established for the first time in his early essay on Schubert (1928), this metaphor likewise prominently appears in the context of Adorno's interpretation of Beethoven, Debussy, Mascagni, Ravel, and Schönberg, as well as in the section concerning the ›Natureschöne‹ in *Ästhetische Theorie*. While scattered aspects of Adorno's concept of musical landscape were productively developed in Scott Burnham's article on ›The ›Heavenly Length‹ of Schubert's music‹, the full dimension that this concept has in Adorno's music aesthetics nevertheless still remains to be elucidated. It is against this background that I will address the axiomatic notions by which Adorno's concept of musical landscape is tied up: (i) the configuration of the subject-object dialectic of Schubert's landscapes (in relation to Beethoven's late style); (ii) the ethics therein invoked (with reference to Adorno's early philosophical programme of the ›logic of decay‹); (iii) landscape's temporality in the terms of ›Un-mittelbarkeit‹ and the concept of retention (and its coalescence with the concept of ›musical lyricism‹); (iv) the romantic ›pro-jection‹ of subjectivity onto landscapes; and (v) ultimately the utopian quality of landscape as a ›place‹ of negative dialectics albeit actually this makes any ›placehood‹ impossible. In addressing the axiomatic notions that inform Adorno's concept of musical landscape, I hope to develop the aesthetic potentials of this concept for a hermeneutic music-analytical practice.

Sebastian Wedler is a doctoral student at Merton College, Oxford University, with a thesis on musical form and time in Anton Webern's tonal and early post-tonal works (1899-1914) under the supervision of Jonathan Cross. He holds scholarships from the Arts and Humanities Research Council (AHRC) and Merton College, as well as a fellowship from the Paul Sacher Foundation (Basel). One of his articles won the »Link 2 Future Award« from the Institute of Psychoanalysis Zurich (PSZ). He teaches, among others, tutorials on Richard Wagner, Viennese modernism, and music analysis at various Oxford colleges, and he serves as the convenor of the Adorno Reading Group at the Oxford Music Faculty.

Freitag, 04.10.: Ästhetik II (Orgelsaal)

Nikolaus Urbanek (*Wien*)

Wieviel wiegt das musiktheoretische Argument in der musikästhetischen Waagschale? Oder: Vom Gespräch zwischen Ästhetik, Theorie und Historie

Dass Ästhetik, Theorie und Historie stets aufeinander verweisend ineinandergreifen, ist nicht erst seit Dahlhaus' *Analyse und Werturteil* ein selbstverständlich gewordener Gemeinplatz, welchem widersprechen zu wollen dem Vorwurf vergeblicher Liebesmüh' sich ausgesetzt sehen dürfte. Will man nun aber wissen, wie dieses Ineinandergreifen der einzelnen Diskurse denn eigentlich funktioniert, dann müsste man über das je ›Eigene‹ der einzelnen Disziplinen, also über diejenigen Fragen, als deren Beantwortungen Musiktheorie, Musikhistorie und Musikästhetik verstanden werden können, ein wenig genauer Bescheid wissen.

In einem ersten Schritt möchte ich dies anhand einiger Argumentationsfiguren aus der musikästhetischen Debatte der letzten Jahrzehnte versuchen auszuloten. Denn, was Musikästhetik sei, steht heute ebensowenig fest, wie auch kaum allzu schnell Übereinkunft darüber zu erzielen sein dürfte, was denn ihren eigentlichen Gegenstand darstelle: Aspekte der Performativität, der Theatralität, der Klanglichkeit, der Körperlichkeit, der ästhetischen Präsenz stellen die Musikästhetik zum einen vor beträchtliche Herausforderungen, wie sie zum anderen wichtige Anstöße für eine disziplinäre Selbstreflexion liefern könnten. So dürfte die traditionsreiche Grenzziehung der Ästhetik in eine philosophische Theorie des Kunstwerks einerseits und eine ästhetische Theorie der sinnlichen Erfahrung andererseits nicht erst nach den vielfältigen *turns*, die die Hamsterrädchen der Geistes- und Kulturwissenschaften in perennierender Kreisbewegung halten und auch die philosophisch-ästhetische Diskussion mitnichten unbeeinflusst lassen, zusehends problematisch geworden sein.

Erst in einem zweiten Schritt wäre dann in Reaktion auf die gegenwärtigen Herausforderungen zu überlegen, wie ein zeitgemäßes Gespräch über musikästhetische Fragen denn eigentlich zu führen sei, ohne dass dabei stets nur einer der beteiligten Gesprächsteilnehmer zu Wort käme oder permanent aneinander vorbeigeredet würde.

Nikolaus Urbanek, geb. 1976, Studium der Musikwissenschaft und Philosophie; seit Oktober 2010 Universitätsassistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Derzeitige Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Musikästhetik und Musikphilosophie; Musikgeschichte des 18., 19. und 20. Jahrhunderts; Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung. Buchpublikationen in Auswahl: Spiegel des Neuen. Musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas (Bern 2005); Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente (Bielefeld 2010); Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven (Stuttgart 2013, hg. gem. mit Michele Calella).

Freitag, 04.10.: Analyse II (Kammermusiksaal)

Sebastian Urmoneit (*Berlin*)

»Geträumte Diatonik«. Zu einem fast unbekanntem Phänomen der Romantischen Harmonik

Dahlhaus charakterisierte eigentümliche Elemente der Meistersinger-Harmonik als gleichsam »geträumte Diatonik«, die um 1860 nicht ganz real sei, sondern sich in dem Sinne, wie Hegel von zweiter Natur oder zweiter Unmittelbarkeit sprach, dem Hörer als halbvergessene mitteile (*Richard Wagners Musikdramen*). Bis heute ist diese keinesfalls auf Wagner beschränkte Eigenart der Romantischen Harmonik, Akkordfortschreitungen zu generieren, weitgehend unerforscht. Um diese Lücke zu schließen, lässt sich nicht immanent musiktheoretisch vorgehen. Stattdessen sollen Spuren einer derartigen Diatonik in früheren Werken verfolgt werden. Eine solche Spurensuche führt z. B. in den Kopfsatz von Schuberts G-Dur-Quartett, dessen beide Themen frühe Beispiele für Dreiklangsfolgen sind, deren Verbindungen durch den Kontrapunkt geregelt sind bzw. vorbachsche Satzmodelle gleichsam romantisieren. In Anlehnung an Dahlhaus, der zwei Arten musikalischer Analyse voneinander unterschieden hat, diejenige in theoretischer von derjenigen in ästhetischer Absicht (»Analyse und Werturteil«), will ich nicht die Triftigkeit einer Musiktheorie demonstrieren, sondern die harmonische Deutung aus der Ideengeschichte entwickeln. Die hier diskutierte, zwischen den Zeiten stehende Diatonik ähnelt der von einem »doppeleinstimmigen ›Einst« umschlossenen Gegenwart der Frühromantik, einem »weder im Perfekt noch im Futur wirklich anzutreffenden ›Nirgends««, dem für die Romantik so »eigentümlichen Wiederfinden eines nie wirklich Besessenen« (vgl. dazu: Manfred Koch, *Mnemotechnik des Schönen*). Darum war für Novalis nichts poetischer als Erinnerung und Ahnung: »Es gibt aber eine geistige Gegenwart, die beide durch Auflösung identifiziert, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters« (*Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*, Nr. 109). Eine solche Theorie der Mischung ist vermutlich die ästhetische Grundlage mancher eigenartiger diatonischer Dreiklangsfolgen Schuberts, Wagners, Bruckners oder Wolfs.

Sebastian Urmoneit, geb. 1962, Studium der Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin (u. a. bei Carl Dahlhaus und Christoph Hubig). Ergänzendes Studium an der HdK Berlin: Tonsetz, Gehörbildung, Harmonielehre Kontrapunkt (u. a. bei Heinrich Poos und Frank-Michael Beyer). Dissertation: Tristan und Isolde - Eros und Thanatos. 2002 bis 2004 Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der TU Berlin. 2003/04 Mitarbeit bei der Heinse-Nachlass-Edition (Markus Bernauer). 2007 künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Andreas Dorschel). Aufsätze über Schubert, Wagner, Wolf und Brahms. Herausgeberschaft: Joseph Haydn (1732-1809) (= Memoria Bd. 11), Berlin 2009.

Freitag, 04.10.: Analyse II (Kammermusiksaal)

Martin Edin (Örebro)

Ars Combinatoria and/or Romanticism: Carl Czerny and the Free Fantasia

In eighteenth-century musical treatises, there are methods for generating a wealth of musical ideas through arbitrary combination of elementary building blocks. Procedures related to the same kind of thinking are to be found in piano improvisation manuals from the nineteenth century. This is taken as a point of departure in the present paper. It is shown how Carl Czerny's approach to the teaching of piano improvisation of the free fantasia type in *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* can be understood through the theory about musical topics that was developed by, among others, Leonard Ratner, Kofi Agawu and Raymond Monelle. From this basis, a discussion will be pursued concerning aesthetic relationships and tensions between nineteenth-century piano improvisation, romanticism and artistic creation of the *Ars Combinatoria* type.

Martin Edin is a Doctoral student in Musicology (Örebro University, Sweden) and a lecturer at the Royal College of Music (Stockholm). During 2012 he was research coordinator for the music edition project Swedish Musical Heritage at the Royal Swedish Academy of Music. An article about cadenza improvisation was published in Beyond Notes (ed. by Rudolf Rasch), Brepols. He has presented papers at musicological conferences in several countries, has published essays in the Swedish journal Artes and reviews in Swedish Journal of Musicology. During 2005 he was on the editorial board of Artes. Currently, he is working on a thesis on nineteenth-century piano improvisation.

Freitag, 04.10.: Analyse II (Kammermusiksaal)

Robert Snarrenberg (*St. Louis*)

On the Use of Poetic Structure and Phonological Structure as Interpretive Norms: Meter, Phrasing, and Distinctive Stress

Prosodic phonology studies how the flow of speech is organized into units (e.g., syllable, foot, word, phrase, intonation unit) and how stress is positioned and expressed. This paper explores three ways in which phonology can account for compositional design in 19th-century German artsongs.

Meter. To interpret Schumann's rhythmic practice, Harald Krebs posits a neutral rhythmic norm: a simple one-to-one correspondence between the metric stresses of verse and the isochronous stresses of German speech. Krebs then uses this basic poetic rhythm to account for Schumann's distortions of poetic rhythm. I argue that Schumann's distortions are in fact phonologically normal readings and that Krebs's simple model of poetic rhythm must be replaced by a complex theory of speech rhythm derived from phonology.

Phrasing. According to Rudolf Gerber, the form of a Brahms song is motivated by some aspect of the poetic text, such as the experiential dynamic of the poem, the poetic superstructure, or its structure of meaning. To this list I would add the prosodic structure of a reading of the poem, particularly the articulation and organization of phonological phrases. The influence of prosody on melodic design is particularly clear in Brahms's reading of the third strophe of »Verzagen«, where phonological phrasing is clearly at odds with the poetic superstructure.

Stress. Brahms has often been faulted for errors of declamation. The operative norm in such critiques is typically a strict correlation of word and verse stresses with musical meter. I argue instead that the placement of stress, whether normal or abnormal, is something that must be interpreted, first by determining whether the placement is phonologically plausible and then, if so, by asking what information is thereby communicated. Four cases of unusual stress in Brahms songs will be briefly examined and explained in light of phonology: »In der Fremde«, »Wir wandelten«, »Der Tod«, and »Wie bist du, meine Königin«.

Robert Snarrenberg is Associate Professor of Music and Comparative Literature at Washington University in St. Louis.

Freitag, 04.10.: Analyse II (Kammermusiksaal)

Konstantin Bodamer (*Düsseldorf*)

Ein Rezeptionsproblem? Überlegungen zu einigen romantischen Violoncellosonaten

Die romantische Sonate für Klavier und Violoncello nimmt im Vergleich mit anderen Gattungen dieser Epoche in mancherlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. So fällt beispielsweise auf, dass bei einem insgesamt recht kleinen Werkbestand bestimmte Kompositionen von ihrer Entstehung bis heute eine weitgehend einhellige Ablehnung erfahren. Explizit zu nennen sind hier die Violoncellosonaten von Frédéric Chopin, Edvard Grieg und Sergej Rachmaninow. Die eingehendere Beschäftigung mit der Gattungsgeschichte der romantischen Violoncellosonate offenbart zudem eine erstaunlich schmale Literaturbasis und insbesondere das weitgehende Fehlen von Überblicksdarstellungen zu diesem Thema.

Es wäre stark vereinfachend, diese Beobachtungen lediglich auf die allgemeine Problematik der Gattung Sonate in der Romantik zurückzuführen. Ebenso wenig können die ästhetischen Bedenken, die von einigen zeitgenössischen Autoren in Bezug auf die Duosonate für Klavier und ein Melodieinstrument geäußert werden, als erschöpfende Erklärung gelten. Interessant ist allerdings die Tatsache, dass die drei oben genannten Werke aus unterschiedlichen Gründen bereits innerhalb des Œuvres des jeweiligen Komponisten problematisch sind.

Im Zentrum des Vortrags stehen Analysen der Kopfsätze aus den genannten Violoncellosonaten von Chopin, Grieg und Rachmaninow. Ziel der Analyse soll dabei nicht die ästhetische »Rehabilitierung« der genannten Werke sein - eine solche Herangehensweise wäre entweder naiv oder verengend. Vielmehr soll versucht werden, bestimmte Details des Tonsatzes zu zeigen, die als Ursache für das beschriebene ästhetische Unbehagen gelten können. Davon ausgehend wäre die Frage zu klären, ob die negative Beurteilung der drei Sonaten tatsächlich primär in den Werken selbst oder aber in den historischen Umständen ihrer Rezeption begründet ist.

Konstantin Bodamer studierte Schulmusik an der Musikhochschule Stuttgart, sowie Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Mannheim. Zur Zeit ist er als Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an den Musikhochschulen Düsseldorf, Hannover und Mannheim tätig. Außerdem ist er Mitglied im Vorstand der GMTH und Leiter der AG zur Situation der Lehrbeauftragten. Seine wissenschaftliche Tätigkeit umfasst u. a. Arbeiten zu Franz Liszt und zur Tonfeldtheorie.

Freitag, 04.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. I (KPS)

Bella Brover-Lubovsky (*Jerusalem*)

Concepts of Modal Dualism in North Italian Musical Thought from Zarlino to Tartini

The concept of modal dualism treats the systematic unity of major and minor thirds, triads and modes as derived from the same principle. Its main challenge is to explore their elements as two equivalent facets of the same system, although differing in their mathematical representation, physical source, acoustical perfection, musical usage and aesthetic implications. Hugo Riemann claimed that Zarlino was the founder of harmonic dualism, who »gave to the world the conception of the consonant chord in its double form of major and minor triad and contrasted two modes of dividing a string, which he called the harmonic and the arithmetical«. Riemann asserted that Zarlino's »splendid idea remained whether unnoticed or misunderstood for a full two hundred years«, until it was revised by Tartini.

My paper explores the theories of modal dualism generated by North Italian musicians in the age spanning Zarlino to Tartini. I aim to prove that various methods of major-minor pairing co-existed in the *musica teorica* and *musica pratica* traditions in northern Italy throughout the sixteenth and eighteenth centuries. I examine the epistemological roots of the major-minor dichotomy, starting from the exegesis of the Pythagorean and Peripathetic traditions in Renaissance and Baroque Italy, including writings by Pietro Aron, Lodovico Fogliano, Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, Ludovico Zacconi and Francesco Gasparini. My main concern is the mid-Settecento theories promulgated by musicians concentrated around Basilica Antoniana in Padua-Francescantonio Calegari, Francescantonio Vallotti, Giuseppe Tartini, Giordano Riccati and Alessandro Barca.

Special attention will be given to the conceptualization of different ways of their pairing and binary oppositions in light of the dualistic theories in contemporary philosophy and natural sciences.

Bella Brover-Lubovsky is an Associate Professor at the Jerusalem Academy of Music and Dance and a Senior Research Associate at the Musicology Department, Hebrew University. Her principal research interests include eighteenth-century music; the epistemology of tonality and history of theory.

She is an author of Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi and of numerous articles in international scholarly journals and volumes. She is a recipient of the Thurnau Award, research grants from the Israel Science Foundation, Italian Academy (Columbia University), Vittore Branca Center (Venice). Her recent project on Giuseppe Sarti (in collaboration with Christine Siegert and Dörte Schmidt) is sponsored by the Einstein Foundation.

Freitag, 04.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. I (KPS)

Christophe Guillotel-Nothmann (*Paris*)

Ästhetische Prämissen, Theoriebildung und Legitimationsstrategien. Subjektiver Ausdruck als Ursprung der harmonischen Tonalität?

Dass satztechnische Entwicklungen in der Musik zu allen Zeiten - und insbesondere auf der Schwelle zum 17. Jahrhundert - vom Wandel des Ausdruckswollens bestimmt sind, steht seit Karl Gustav Fellerer außer Frage. Wie aber lassen sich die ästhetischen Kunstströmungen der Renaissance, die die Theoriebildung im wechselseitigen Verhältnis zur Praxis beeinflusst haben, nachvollziehbar auf die syntaktischen Neuerungen beziehen, die zur Kristallisierung der harmonischen Tonalität beitrugen?

Forschungen der vergangenen Jahre haben die Auswirkung des Dissonanzgebrauchs auf eines der bedeutendsten Merkmale der tonalen Syntax belegt: die bevorzugte Richtung der Akkordsukzessionen. Der Beitrag soll die syntaktischen Implikationen der Dissonanz verdeutlichen und hervorheben, wie das irrationale Phänomen der Dissonanz in den theoretischen Diskurs durch verschiedene Legitimationsprozesse - u. a. Klausellehre, Varietas-Prinzip, Textbezug, Affektgehalt - seit Ende des 15. Jahrhunderts bis hin zum 17. Jahrhundert mehr und mehr integriert wurde.

Der Fragestellung wird anhand der italienischen Musiktheorie nachgegangen, die einen Einblick ermöglicht in die Spannungen zwischen den philosophischen und ästhetischen Konzeptionen des florentinischen Neuplatonismus, den musikästhetischen Implikationen und den indirekten Verbindungen zu den satztechnischen Entwicklungen zwischen 1530 und 1640.

Die Wechselwirkung zwischen ästhetischen Prämissen, Theoriebildung und harmonischer Syntax soll anhand von Analysen des Madrigalschaffens Verdelots bis hin zu Monteverdi gezeigt werden. An diesen Beispielen soll zum Einen die Entwicklung der harmonischen Syntax in Verbindung zum manieristischen Gebrauch der Dissonanz exemplifiziert werden. Zum Anderen werden die Analysen mit der Theoriebildung in Verbindung gebracht und geben Aufschluss darüber, wie die noch nicht erfassten satztechnischen Neuerungen durch ästhetische Argumentationsstrategien im theoretischen Diskurs integriert bzw. ausgegrenzt wurden.

Christophe Guillotel-Nothmann, geb. 1981, studierte am Conservatoire National de Rueil-Malmaison, an der Universität de Paris-Sorbonne und an der Humboldt-Universität zu Berlin Orgel, Improvisation und Musikwissenschaft. Seit 2007 ist er als Dozent für Analyse, Tonsetz und Geschichte der Musiktheorie an der Universität de Paris-Sorbonne tätig. Seine Forschungsinteressen gelten der Auseinandersetzung mit Musik als Sprache und der Geschichte der Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ab Januar 2014 ist er für ein neunmonatiges musikwissenschaftliches Projekt Stipendiat der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Freitag, 04.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. I (KPS)

Ekaterina Bergen (Basel)

Nikolaj Diletskys Die Idee der musikalischen Grammatik von 1679 - Zur Ost-westlichen Symbiose im ersten Traktat zur russischen Mehrstimmigkeit

Die *Idee der musikalischen Grammatik* von Nikolaj Diletsky ist die erste Musiktheorie- und Kompositionsschrift in Russland, die eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der russischen Mehrstimmigkeit gespielt hat. Die alten byzantisch-slawischen Gesänge wurden in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts durch eine neue, aus dem westlichen Teil des Landes kommende Art des Singens verdrängt. Um den Sängern in Moskau diese neue Art des Komponierens und Singens nahe zu bringen, beauftragte ein Freund des Zaren den Komponisten Nikolaj Diletsky, sein in Polen entstandenes Theorietraktat zu erweitern und in die russische Sprache zu übersetzen. Diletsky war einer der wenigen Theoretiker dieser Zeit, die umfassendes Wissen über die westliche Musik vorweisen konnten. Sicherlich war der lange Studienaufenthalt in Vilno der Grund dafür. Diletsky lässt das Tonsystem, die Notenschrift und die harmonischen Regeln der westlichen Mehrstimmigkeit in die östlichen orthodoxen Kirchengesänge einfließen und verknüpft beides miteinander auf eine singuläre und faszinierende Weise. Unter anderem finden sich Beispiele für drei Tonarten (trauriger, fröhlicher und gemischter Ton) und ihre Entstehung aus dem Hexachord, sowie die Transpositionsmöglichkeiten von Melodien nach dem Prinzip des ›Endlosen Rades‹, welches den späteren Quintenzirkel der westlichen Musik antizipiert. So kommt es zu einer Symbiose der aus dem Westen übernommenen Regeln und der russischen Gesangstradition, die zu einem neuem, für ostslawische Musik prägenden mehrstimmigen Concerto-Stil führt, der von Diletsky selbst als Partesgesang benannt wird.

Ekaterina Bergen, geb. 1986, studierte zuerst an dem College für Kunst und Musik in Miass (Russland) in der Fachrichtung Instrumentalpädagogik mit dem Klavier als Hauptfach. 2004 kam sie nach Deutschland und begann ihr Diplomstudium an der Folkwang Universität der Künste in Essen mit Hauptfächern Musiktheorie bei Wolfgang Grandjean und Klavier bei W. Klein-Richter. Danach folgte ein Masterstudium bei Matthias Schlothfeldt im Fach Integrierte Musiktheorie mit dem Schwerpunkt Didaktik und Orgel als instrumentales Begleitfach. Ab 2011 absolvierte sie ein Masterstudium Theorie der Alten Musik bei Johannes Menke und Cembalo als Wahlfach bei A. Scherer an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel.

Freitag, 04.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. I (KPS)

Torsten Mario Augenstein (*Münster/Karlsruhe*)

Anachronismus als musikästhetisches Prinzip? - Die Introitus-Kompositionen der Zwiefalter Codices WLB cod. mus. fol. I 51 und 52 aus dem 17. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stellt der Zwiefalter Kaligraph und Musiker P. Conradus Mayr (†1644) fünf Sammelbände mit mehrstimmigen Kompositionen für den gottesdienstlichen Gebrauch im Chor der Abtei her. Zwei der Bände enthalten anonyme, größtenteils fünfstimmige Introitus-Kompositionen für alle Feste des Kirchenjahres. Der größte Teil der Introiten stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit von P. Mayr selbst. In ihrer Faktur folgen die Kompositionen einem »Cantus firmus«-Kompositionsprinzip, das die gregorianische Melodie in überdimensionierten Werten den restlichen oftmals sehr bewegten Stimmen gegenüberstellt.

Dieses ungewöhnliche Vorgehen führt zu zwei Fragen: Warum hielt sich P. Mayr in der Zeit des aufkommenden »Stile concertato« weniger an diesen, sondern an die Muster der Vergangenheit? Und: Handelt es sich bei dieser anachronistischen Erscheinung um ein bewusst konservatives Modell?

Der Vortrag greift beide Fragen auf, indem er Mayrs Komposition sowohl aus musiktheoretischer als auch aus musikästhetischer Perspektive beleuchtet. An ausgewählten Beispielen wird dargestellt, wie drei Ebenen musikalischer Erscheinungen und Theorien - streng »Cantus firmus«-gebundene Kompositionsweise, »Stile antico« und »Stile concertato« - aufeinandertreffen und sich durchmischen. Dadurch wird insbesondere der in der Folgezeit zu einer Norm erhobene »Stile antico« auf neue Weise kontextualisiert und seine musikästhetische Bedeutung anders abschätzbar.

Torsten Mario Augenstein, geb. 1965. Studium der Musikwissenschaft (Ludwig Finscher, Herbert Schneider) und der Romanistik (Italianistik, Lusitanistik) in Heidelberg. Auslandsstudien an der Università di Palermo (Musikgeschichte, Linguistik des Sizilianischen). Assistenz bei Rudolf Walter. 2004 musikwissenschaftliche Promotion an der Universität Heidelberg bei Silke Leopold.

Seit 2004 Forschung und Lehre in Musikwissenschaft, -theorie und Librettologie (Universität Münster, HfM Karlsruhe, wiss. Angestellter an der Universität Karlsruhe KIT). Forschungsschwerpunkte: Kirchenmusik des 15. bis 18. Jahrhunderts, Oper des 17.-19. Jahrhunderts, Gesangstechnik und -ästhetik besonders im 18. Jahrhundert, sowie Librettologie.

Samstag, 05.10.: Ästhetik III (Orgelsaal)

Konstantin Zenkin (*Moskau*)

Artistic Form's Pre-image as an Aesthetical Notion in the Conception of Music

Music theory views the artistic form of a musical piece as the unity of different systems of compositional techniques. Aesthetics studies artistic form in terms of its relation to something else, such as its intention, idea, image and content. Both kinds of knowledge concur to locate the initial principles of form-making.

Alexey Losev gave an answer to this question in his work *Dialektika khudozhestvennoy formy* (*The Dialectics of the Artistic Form*, 1927). According to Losev, the artistic form expresses its own pre-image (prototype), provided that the prototype of the artistic form is evolving together with the latter. Then the following question arises: what could be reckoned as the prototype of form in music? The answer shall depend on one or another way of understanding ›the image‹ as a category of aesthetics, theory of literature, theory of fine arts, - anything but theory of music. What might one benefit from the prototype of artistic form as a specific notion for the purpose of theoretical music studies? Firstly, this notion may become a crucial tool in studying the creative process. Secondly, through a combination of sense (an idea) and material (provided that both may act as an impulse for the idea), this notion adequately reflects the spontaneity and alogism of the creative process, thus overcoming the habitual classical thought of a duality of the idea and the material. Thirdly, being the process and the evolvment rather than some kind of an immovable essence, this notion reflects the very nature of music in a generally better way, especially in terms of such phenomena of avant-garde music like open form, happening, etc.

Konstantin Zenkin is a pianist and musicologist. Doctor of science (1996). His dissertation Piano short pieces and ways of musical Romanticism was published in 1997. He is author of many articles on different subjects of the history of music of the 19th and 20th centuries and on philosophy of art. The main articles were published in Music in space of culture (4 vol., with Konstantin Zhabinsky, Rostov-on-Don 2001-2010).

Since 1990 he is professor for music history at the Moscow Conservatory, since 2009 vice rector for research, and since 2010 editor-in-chief of Nauchny vestnik Moskovskoy Konservatorii. He participated in many international conferences.

Samstag, 05.10.: Ästhetik III (Orgelsaal)

Richard Kurth (*Vancouver*)

Musical Imagination and Aesthetic Experience: Implications for Music Theory and Analysis

Within the heterogeneous scope of aesthetics (general theories of art, hermeneutics, social function, etc.), this paper focuses on sensory perception and related mental processes. Musical artworks present extremely rich and constantly changing sensory phenomena, and music theorists and analysts work with components abstracted from this dynamically complex acoustical signal. We engage in real and imagined perception of selected musical elements, isolated, abridged, or abstracted in some manner from the acoustical signal (e.g. by considering melody apart from harmony, or vice versa; reducing or simplifying the rhythms or texture; altering the timbre, e.g. in a piano reduction; etc.). This paper will define concepts of ›aesthetic awareness‹, ›aesthetic attention‹, and ›aesthetic experience‹ in connection with sensory perception of music, and also the imagination of musical sounds. These concepts will be formulated in terms relevant for music theory, and also for the sensory and mental processes engaged by performers and listeners. Distinguishing between what I will call ›elementary‹, ›secondary‹, and ›tertiary‹ aesthetic experience, I will argue that listening is an ›aesthetic experience‹ in the fullest sense only when the faculty of imagination plays an active role, creating and evaluating a virtual signal concurrent with the actual acoustical signal. This virtual signal may be, for instance, a selective hearing, an alternative hearing, an enlarged context with additional imaginary sounds, etc.; it will differ from the actual acoustical signal in variable but meaningful ways, and potentially at any scale, ranging from fine details to deeper levels of longer-range coherence. This virtual signal characterizes not only music theoretical and analytical contemplation, but also music performance and rehearsal.

The paper will explore these ideas and their implications for music theory and analysis, to ask whether new questions and territories may be open to our discipline, including more active engagement with performance considerations.

Richard Kurth is Professor of music theory at the University of British Columbia, where he also serves as Director of the School of Music. His publications and conference presentations range over a variety of topics, including the music of Arnold Schönberg, listening strategies for twelve-tone music, and the relation of music and poetry in romantic and modernist song and opera.

Samstag, 05.10.: Ästhetik III (Orgelsaal)

Ariane Jeßulat (Würzburg)

Ungenaues Unisono und dissonanter Einklang - Unschärfe als ästhetische Kategorie und musiktheoretische Problemstellung

Schon in Adornos Metapher »ungenaueres Unisono« sind heterogene Vorstellungen von musiktheoretischem Regelwerk und ästhetischer Wahrnehmung eingegangen. Indem Reinhold Brinkmann die Metapher aus dem Kontext der Webern-Analyse auf Schumanns Liederkreis Op. 39 übertrug, lancierte er eine Fragestellung, die um die ästhetische Relevanz vom Regelwerk unabhängiger Bereiche und ihrer gezielten Instrumentalisierung im Kunstwerk kreist. Mit »ungenauem Unisono« wäre im weiteren Sinne dann nicht nur intentional unkontrolliertes Zusammengehen von Singstimme und Klavier als ästhetische Verklärung einer lebenspraktischen Kontingenz (Koppe) in der Tradition des Klavierlieds gemeint, sondern jeder Gebrauch von Oktav- und Einklangsunisono, der als Zusammenklang sowie - auch kanonisch verschoben - auf der Ebene der übergeordneten Struktur einen Raum öffnet, der sich regulären kontrapunktischen Gerüstsätzen entzieht. In diesem Sinne wäre lizenziöse Unschärfe im »leeren Kanon« einer Oktavimitation ebenso wie in Oktavparallelen wirksam, wobei der als »Redictum« etikettierte Regelverstoß den notwendigen Gedankengang, dass hier scheinbar das Paradox »unterbietender« ästhetischer Rede stattfindet, kaum zulässt.

Da allerdings Oktav-Gerüste, leere Kanons und heterophone Doppelungen in einer Grauzone zwischen Imitation, räumlichem Echo, orchestrierender Erweiterung und irritierend-befreiender Lizenz nicht nur Aspekte einer romantischen Musikästhetik in der Wahrnehmung konkretisieren, sondern auch die phänomenologische Stimmigkeit des Konsonanz-Begriffs betreffen, liegt die Chance eines musiktheoretisch-musikästhetischen Korrektivs in der analytischen Untersuchung, auf welche Weise die Verwendung des Unisono die Phänomene Konsonanz/Dissonanz und Schärfe/Unschärfe in den fiktionalen Horizont des Kunstwerks integrieren kann. Im Zentrum stehen Beispiele von Schumann, Schubert und Brahms.

Nach dem Studium der Altphilologie, der Schulmusik und der Musiktheorie bei Hartmut Fladt 1999 Promotion bei Elmar Budde an der UdK Berlin. Bis 2004 Lehrkraft für Musiktheorie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2004 Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Habilitation 2011 bei Hermann Danuser an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Samstag, 05.10.: Analyse III (Kammermusiksaal)

Michael Spors (*Stuttgart*)

Grundsätzliche Möglichkeiten nicht angezeigter Taktartwechsel in Werken der Wiener Klassik

Die drastische Reduzierung der Anzahl der Taktarten in der Frühklassik führt zu Mehrdeutigkeiten auf diesem Gebiet. Heinrich Christoph Koch handelt in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* die Systematik der Taktarten sehr ausführlich ab. Nur am Rande erwähnt er, ebenso wie auch Joseph Riepel, die Möglichkeit, dass die Taktart innerhalb eines Stückes für einen oder mehrere Sätze wechseln kann, ohne dass dies angezeigt werden müsste (z. B. einfacher 6/8-Takt zu zusammengesetztem 6/8-Takt). Überdies können auf diese Weise Taktarten entstehen, die als »Generaltaktart« nicht mehr denkbar wären, wie etwa der 6/4-Takt.

Hier bedarf es einer aktualisierten Systematik, die sich explizit mit den Wechseloptionen aller durch Koch gegebenen »Generaltaktarten« befasst. Mit einzubeziehen ist dabei das Phänomen der Takterstickung, welches mit einem Taktartwechsel gekoppelt auftreten kann und die Möglichkeiten zur Gestaltung der Schnittstelle vervielfacht.

Auch wenn im Vortrag nicht alle theoretisch machbaren Kombinationen sinnfällig gemacht werden können, wird die grundsätzliche Richtigkeit und das Auftreten der Taktwechsel an Hand von Beispielen aus dem Mozartschen Werk belegt.

Michael Spors, geboren 1980 in Hamburg, studierte Kirchenmusik, Orgel (Ludger Lohmann) und Musiktheorie (Matthias Hermann) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart. Ein Grundstudium Philosophie sowie ein Studium der Musikwissenschaft an in Tübingen schlossen sich an. Momentan ist eine Promotion über die Sinfonien W. A. Mozarts, betreut von Manfred Hermann Schmid, in Arbeit. Spors ist seit 2008 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart, seit 2011 auch an der Hochschule für Musik Trossingen. Ebenfalls seit 2011 unterrichtet er Musiktheorie und -geschichte an der Macromedia Hochschule für Medien und Kommunikation in Stuttgart.

Samstag, 05.10.: Analyse III (Kammermusiksaal)

Ulrich Kaiser (München)

Motivanalyse im Hardrock?

»Highway Star« (Deep Purple), »Back In Black« (AC/DC) und »The Future Never Dies« (The Scorpions) im Blickfeld einer analytischen Perspektive

In einem Motiv die Keimzelle für die Entwicklung größerer Formteile oder sogar ganzer Sätze zu sehen, ist ein etabliertes Verfahren der musikalischen Analyse. Es wurde an Musik von Beethoven und Brahms entwickelt, war für Musikstile des 20. Jahrhunderts bedeutsam und dominiert noch heute einige Bereiche, in denen Kunstwerke analysiert werden. Im Gegensatz dazu sind motivisch-thematische Betrachtungen im Bereich der Populären Musik unüblich. Darüber hinaus besteht im deutschsprachigen wissenschaftlichen Diskurs kein Konsens darüber, ob Strukturanalysen, die auf horizontale oder vertikale Tonhöhenorganisationen zielen, dem Gegenstand Pop/Rock überhaupt angemessen sind. In diesem Beitrag wird die motivische Analyse für Hardrock-Songs nutzbar gemacht. Die Untersuchungen werden flankiert von wissenschaftstheoretischen Überlegungen zu den ästhetischen Prämissen sowie zur Vergleichbarkeit von Analyseergebnissen, die sich am Repertoire der Musik des 19. Jahrhunderts auf der einen und Rock-/Popmusik auf der anderen Seite gewinnen lassen.

Ulrich Kaiser ist Professor für Musiktheorie und Lehrbeauftragter für Medienkunde an der Hochschule für Musik und Theater München. Er wurde mit einer Arbeit über W.A. Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert, schrieb zahlreiche Bücher und Unterrichtshefte für namhafte Verlage (Bärenreiter, Klett) und publiziert seit 2009 OpenBooks zur Musik (www.musik-openbooks.de). Schwerpunkte seiner Arbeit liegen in der Mozartforschung (www.mozartforschung.de), im methodisch/didaktischen Bereich sowie im Einsatz neuer Medien und der Entwicklung von Software für die Musikausbildung (www.anavis.de).

Samstag, 05.10.: Analyse III (Kammermusiksaal)

Wendelin Bitzan (*Berlin*)

Die Vokalise im Schaffen russischer Komponisten. Zur Melodik des textlosen Gesangs bei Medtner, Rachmaninow und Glière

Das Prinzip der Vokalise entwickelt sich aus der Tradition des Solfège als Übungstechnik für die Pflege des Koloraturgesangs und wird in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts reichhaltig mit Studienliteratur bedacht. Als Konzertstücke gelangen Vokalisen erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer gewissen Bedeutung. Doch auch dann noch verbinden sich in der Musik artifizielle und studienhafte Züge - dies zeigt sich vor allem in der Sammlung der *Vocalises-Études*, die Beiträge von Gabriel Fauré, Maurice Ravel und anderen französischen Komponisten enthält. Schließlich ist es der russische Komponist Nikolaj Medtner, der die Vokalise als Gattung der Kunstmusik etabliert und mit seinem op. 41, der *Sonate-Vocalise* (1922) und *Suite-Vocalise* (1927), zwei gewichtige Werke für die textlos geführte Singstimme mit Klavier hinterlässt.

Bereits in den früheren Liedern Medtners findet man vereinzelt untextierte Gesangsphrasen, die den befreundeten Sergej Rachmaninow motiviert haben könnten, als Schlussstück seines Liederzyklus op. 34 (1912) eine Vokalise zu konzipieren. Diese berühmt gewordene Romanze bleibt Rachmaninows einziger Beitrag zur Gattung, während sich Sergej Prokofiew in seinen *Fünf Melodien* op. 35 (1920) ausführlicher der vokalisierenden Singstimme widmet. Eine Sonderrolle nimmt Reinhold Glières zweisätziges *Konzert für Koloratursopran und Orchester* op. 82 (1943) ein, das die Gattungen des Orchesterlieds und des Solokonzerts verschmelzen lässt.

In diesem Vortrag soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit in den genannten Musikbeispielen eine spezifische Vokalisen-Melodik nachweisbar ist und ob in der Führung der Singstimme, deren Artikulation durch den Wegfall textbedingter Konsonantenbildung ein Höchstmaß an Glätte erreicht, Parallelen zur Behandlung eines Instruments festzustellen sind. Es werden Passagen aus den genannten Werken Medtners, Rachmaninows und Glières gegenübergestellt, die in ihrem melodischen Gestus verwandt erscheinen.

*Musiktheoretiker, Musikpädagoge, Komponist und Pianist. Studium an der Hochschule für Musik Detmold, an der UdK Berlin sowie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Abschlüsse in den Fächern Musiktheorie, Instrumentalpädagogik und Tonmeister. Seit 2010 Lehraufträge in Detmold und Rostock. Seit 2011 Gastdozent für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Konzerttätigkeit als Kammermusiker und Liedbegleiter sowie als Interpret eigener Kompositionen. Veröffentlichung von musiktheoretischen und musikpädagogischen Aufsätzen sowie der Arbeit *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (2010).*

Samstag, 05.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. II (KPS)

Angelika Moths (Hamburg/Basel)

ROSTOCHII, Anno M. DC. VI - Joachim Burmeisters Verständnis musikalischer

›Analyse‹

Rostock 1581. Die spekulative Musiktheorie wird aus dem Curriculum der Universität gestrichen. In Skripten bleiben jedoch die Vorträge Heinrich Brucaeus' erhalten und werden im Jahre 1609 stark kommentiert von Joachim Burmeister herausgegeben. Dessen wissenschaftliches Interesse schlug sich bereits 1606 in seiner *Musica poetica* nieder. Somit ist diese nicht nur eine der bekanntesten deutschen Schriften zur Musiktheorie des frühen 17. Jahrhunderts, sondern auch eine der am häufigsten missverstandenen. Denn hier ist weder die erste Analyse im heutigen Sinne entstanden (trotz des Kapitels »Exemplum Analyseos«), noch ein Lehrwerk zur musikalischen Rhetorik (obwohl der Rhetorik entlehnte Begriffe auf musikalische Figuren übertragen werden). Vielmehr handelt es sich einerseits um den Versuch, Musik wieder als universitäres Fach zu rehabilitieren, weshalb die Figurenlehre nicht als eine rhetorische Praxis zu verstehen ist, sondern als eine wissenschaftliche Untersuchung ihrer affektiven Wirkung. Andererseits fließen aus früheren Schriften übernommene Ergebnisse einer langjährigen Unterrichtstätigkeit ein, weshalb *Musica poetica* auch als eine Art ›Reader‹ angesehen werden kann. Wird die ›Analyse‹ der Motette von Lasso heute als »nicht erschöpfend« kritisiert, so fasst Burmeister lediglich die wichtigsten Aspekte zusammen, die wohlgemerkt nur über das Singen und Hören wahrgenommen werden konnten. Partituren hat es ja nicht gegeben: Die Schüler lernten aus Stimmbüchern singend.

Die Problematik der Anwendung der Figurenlehre auf das, was wir heute unter Analyse verstehen, wurde bereits vielfach diskutiert. Dagegen soll die Wichtigkeit der Kontextualisierung von *Musica poetica* und ihre notwendige Abgrenzung von anderen ›Figurenlehren‹ im Vortrag noch einmal verdeutlicht werden. Im Mittelpunkt steht dabei Burmeisters anhand von Beispielen veranschaulichtes Verständnis musikalischer Wissenschaftlichkeit und deren Vermittlung in Rostock Anno M. DC. VI.

Angelika Moths studierte Cembalo in Den Haag bei Tini Mathot/Ton Koopman, Generalbaß bei Jesper Christensen und Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum in Basel, sowie Musik-, Kunst- und Islamwissenschaft an der dortigen Universität.

Von 2002 bis 2007 war sie als wissenschaftliche Assistentin an der Schola Cantorum tätig, wo sie noch das Fach »Notation Barock/Klassik« unterrichtet. Von 2007 bis 2012 hatte sie eine fünfjährige Vertretungsprofessur für Theorie der Alten Musik in Bremen inne, sowie Lehraufträge in Zürich, Rostock und Osnabrück.

Sie schreibt ihre Dissertation bei Birgit Lodes (Universität Wien) und ist als Musikerin mit verschiedenen Ensembles im Bereich der historischen Aufführungspraxis und der orientalischen Musik tätig.

Judith Winter (Dresden)

Campions neue Kompositionsregeln in Bezug zur elisabethanischen Musiktheorie und -praxis am Beispiel von John Dowlands vierstimmigen Ayres

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen John Dowland und Thomas Morley ist Thomas Campion heutzutage relativ unbekannt. Dowland und Morley sind wohl die meistgespielten Komponisten ihrer Epoche und Morleys berühmtes Traktat *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* von 1597 gilt als äußerst fortschrittlich. Doch obwohl Campion im Gegensatz zu diesen beiden kein reiner Berufsmusiker war, hat er eigenen Angaben zufolge allein mit dem Vorwort seiner Kompositionsanleitung *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* mehr geleistet als je ein Theoretiker zuvor. Im weiteren Verlauf des Traktats räumt er mit althergebrachten Kontrapunktregeln und den aus seiner Sicht überholten Kirchentönen auf. Zusätzlich stellt er eine Frühform der Oktavregel sowie einen Algorithmus zur fehlerfreien Erzeugung eines vierstimmigen Satzes vor.

Woher kommen diese radikalen Ideen? Ist Campions Traktat eine ›neue Art‹ des Herangehens an Musik oder ist es eine Kompositionsanleitung einer ›neuen Art‹ von Musik? Handelt es sich hier um individuelle Ideen oder lassen sich diese Ideen auch in der Musik seiner Zeitgenossen, wie beispielsweise John Dowlands wiederfinden? Auf jeden Fall reiht sich das Werk in eine Folge von Schriften ein, die alle den Anspruch haben, möglichst einfach und verständlich zu sein und damit den speziell englischen Stellenwert der Musiktheorie als Dienerin der Musikpraxis verdeutlichen.

Judith Winter, geb. 1986, studierte Schulmusik mit den Hauptfächern Klarinette und Musiktheorie (Martin Messmer, Castor Landvogt) an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, sowie Mathematik an der Leibniz Universität Hannover. An der Musik- und Kunstschule »Ottmar Gerster« im Landkreis Leipzig erteilte sie zwischenzeitlich Musiktheorieunterricht. Seit dem Wintersemester 2011 studiert sie an der Hochschule für Musik Dresden Musiktheorie bei John Leigh und Komposition bei Günter Schwarze. Als studentische Hilfskraft unterrichtete sie eine blinde Pianistin in Musiktheorie und leitet den Aufnahmeprüfungs-Vorbereitungskurs für die Lehramtsstudiengänge.

Nathan John Martin (*Leuven*)

Die ›phrase harmonique‹ bei Rameau

Bei einer Lektüre von Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) oder seiner späteren, eher spekulativen Schriften kann leicht der Eindruck entstehen, dass Rameau sich in erster Linie mit den Prinzipien beschäftigt hat, die die Aufeinanderfolge einzelner Akkorde regulieren: Eine Akkordfortschreitung ist zulässig, wenn (1) die Grundtöne beider Akkorde im Verhältnis einer Terz oder einer Quinte zueinander stehen; (2) der Anfangsakkord mit dem nachfolgenden Akkord wenigstens einen Ton gemeinsam hat; und (3) der erste Klang eine charakteristische Dissonanz - entweder eine Septime oder eine hinzugefügte Sexte - enthält, die sich mit Eintritt des zweiten Akkords auflöst. Allerdings bietet Rameau dem ambitionierten Kompositionsstudenten keine Hilfestellung für die harmonische Organisation ausgedehnter musikalischer Phrasen.

Tatsächlich findet sich bei Rameau eine Auseinandersetzung mit musikalischer Phrasenstruktur, jedoch nicht in seinen spekulativen Schriften, sondern vielmehr in den praktisch orientierten Traktaten zur Begleitung (*accompagnement*) und Komposition. Die zentrale Kategorie ist dabei die ›phrase harmonique‹. Rameau verwendete diesen Begriff erstmals in seinem *Nouveau système* (1726), wo er kurz in seiner vielzitierten Analyse des Monologs »Enfin il est en ma puissance« aus Lullys *Armide* (1686) auftaucht. Doch erst in seiner *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732) untersuchte er die Organisation solcher Phrasen im Detail. In der unveröffentlichten Schrift *Art de la basse fondamentale* (c. 1737-42) und noch in seiner späten *Code de musique pratique* (1760) erfährt das Konzept eine weitere Präzisierung. Das Konzept der ›phrase harmonique‹ dient also in meinem Vortrag als Leitfaden für eine Reinterpretation von Rameaus Harmonielehre.

Durch ein Stipendium des FWO lehrt Nathan John Martin seit 2012 Musikwissenschaft und Musiktheorie an der Katholieke Universiteit Leuven. Er wurde 2009 an der McGill University mit einer Dissertation über Jean-Jacques Rousseaus Rezeption der Musiktheoretischen Schriften Jean-Philippe Rameaus promoviert. 2009 bis 2011 war er Mellon Postdoctoral Fellow an der Columbia University und 2011 bis 2012 mit einem SSHRC Stipendium an der Harvard University. Er ist seit 2013 Rezensionenredakteur der Tijdschrift voor Muziektheorie und Redaktionsassistent des Leuven Cadence Compendiums. Sein Artikel Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension erschien 2012 im Journal of Music Theory.

Samstag, 05.10.: Ästhetik IV (Orgelsaal)

Johanna Rohlf (Berlin)

»Dem Uneingeweihten kommt es nicht mal wie Musik vor«. Musikästhetische Prämissen und Differenzen im frühen Jazzdiskurs

»Da wir, liebe Leser, Besseres zu tun haben, als auf irgend eine Art von ›Würde‹ bedacht zu sein, sprechen wir hier vom Jazz.« (Paul Stefan, »Jazz?...«, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), S. 187). Die Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch* publizierte 1925 eine gesamte Ausgabe zum Thema Jazz und lieferte im Vorwort eine deutliche Stellungnahme zugunsten dieser neuen Musik; andere Kritiker der Zeit waren von dem »Gequäle und Gequieke« (P., »»Chocolate Kiddies« - Die Negertruppe. Theater im Admiralspalast«, in: *Lokal-Anzeiger* 43 (1925), Nr. 245, o.S.) weit weniger begeistert.

Der Jazz gelangte Anfang des 20. Jahrhunderts aus den USA nach Europa und beeinflusste dort durch seinen Charakter insbesondere in den Großstädten das gesamte von Aufbruch und Neuanfang gefärbte Lebensgefühl. Die ersten musiktheoretischen Annäherungen an Jazzmusik wurden verfasst, ›Jazzbands‹ schossen aus dem Boden und verschiedene europäische Komponisten verwischten durch Jazzelemente die Grenze zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik. Gleichzeitig eröffneten einerseits euphorische und andererseits entsetzte Reaktionen unmittelbar eine Debatte um musiktheoretische und -ästhetische Fragestellungen, um musikalische Traditionen, kulturelle Normen und nationale Identitäten. Während viele Kritiker den künstlerischen Wert von Jazzmusik radikal in Frage stellten und andere große Hoffnungen damit assoziierten, zeigt sich durch die ersten Jazzkonzerte afroamerikanischer Musiker in Europa, dass letztere musikästhetische Normen völlig anders bewerteten.

Die Analyse der verschiedenen Positionen zum Jazz in den Zwanziger Jahren wirft nicht nur ein interessantes Licht auf die Geschichte der Musikästhetik, es zeigt auch, dass Differenzen in Bezug auf ästhetische und theoretische Prämissen nicht nur von musikalischen Traditionen geprägt sind, sondern dass auch global-politische und gesamt-kulturelle Entwicklungen Einfluss auf musiktheoretisches Denken und Handeln nehmen können.

Johanna Rohlf, geb. 1983, studierte Schulmusik, Germanistik, Französisch und Deutsch als Fremdsprache an der Universität Potsdam und der FU Berlin und ist als Musikerin im Bereich Pop/Jazz tätig. Seit Mai 2012 ist sie Doktorandin am Center for Metropolitan Studies der TU Berlin und Mitglied im DFG geförderten internationalen Graduiertenkolleg Berlin - New York - Toronto »The World in the City«. Sie arbeitet in diesem Rahmen an einem Thema mit dem Arbeitstitel »Jazz and the City«; es wird am Beispiel von Berlin und Paris in den 20er Jahren der Einfluss von Musik auf urbane Globalisierungsprozesse im frühen 20. Jahrhundert untersucht.

Samstag, 05.10.: Ästhetik IV (Orgelsaal)

Krystoffer Dreps (*Berlin*)

Zwischen Singular und Plural - Kompositionsästhetiken im Jazz der 1940er Jahre

Die erste Assoziation mit Jazz zwischen 1940 und 1950 lautet gemeinhin ›Bebop‹. Dazu zählen in der Regel die Protagonisten Parker, Gillespie, Powell und Monk. Dass darüber hinaus auch andere Jazzmusiker an eigenen musikalischen Konzeptionen arbeiteten - u. a. Lennie Tristano und Gil Evans -, und auch die unter dem Begriff ›Bebop‹ zusammen gefassten Namen für teilweise sehr unterschiedliche ästhetische Ansätze und Kompositionstechniken stehen, soll inhaltlicher Schwerpunkt dieses Vortrags sein. Obwohl die fixierte (aber nicht immer notierte) Idee besonders in dieser Phase der Jazzgeschichte nicht von primärer Bedeutung für Ausübende und Rezipierende der Musik war, gibt sie als Vorlage für die Improvisation wichtige Aufschlüsse über die Verschiedenheit der Personalstile in einer vermeintlich leicht zusammenfassbaren Dekade.

Die Analyse verschiedener Kompositionen der wichtigsten Vertreter zeigt neben Gemeinsamkeiten vor allem die Unterschiede zwischen diesen und versucht deutlich zu machen, dass nicht nur im Bebop klarere Differenzierungen vonnöten sind, sondern darüber hinaus weitere ästhetische Impulse in dieser Zeit auch von anderen Musikern ausgingen.

Krystoffer Dreps, geboren 1982 in Paderborn, studierte von 2003 bis 2006 an der UDK Berlin und an der FU Berlin Politikwissenschaft, ehe er nach einem Studienaufenthalt in Kolumbien 2007 an die Hochschule für Musik und Theater nach Leipzig wechselte. Dort studierte er Jazztrompete, Tonsatz und Komposition. Seit 2013 promoviert Dreps bei Christoph Wünsch in Würzburg zum Thema »Kompositionskonzepte im Jazz«. Neben zahlreichen künstlerischen Aktivitäten unterrichtet er ab dem WiSe 2013/14 an den Hochschulen in Osnabrück und Leipzig Tonsatz und Gehörbildung. Vorträge hielt er u. a. in Leeds, Antwerpen, Leipzig und Weimar, Meisterkurse besuchte er bei Malte Burba, Markus Stockhausen, Konradin Groth und Steven Kazuo Takasugi.

Samstag, 05.10.: Analyse IV (Kammermusiksaal)

Christian Thorau (*Potsdam*)

Wotans Ende, Chéreaus Symbole - Wagner-Analyse zwischen Musik, Theater und Video

Die wachsende Zahl von DVD-Editionen des *Ring des Nibelungen* ist ein Zeichen für die ungebrochene Kreativität des Wagnerschen Werkes und seiner Interpreten. Das Videoformat ist zugleich eine reiche Quelle für die musikdramatische Analyse von Rhythmus, Tempo und Proportion ebenso wie für die Beobachtung von symbolischen Akzenten, die Regie und Videoschnitt durch ihre interpretatorischen Entscheidungen hinzufügen. Der Vortrag diskutiert am Beispiel des Wotan-Monologs aus der Walküre, wie die audiovisuellen Formate, in denen Wagners Werke verfügbar sind, die formalen und semantischen Strukturen der Musik verändern können und welche Chancen sich für die formanalytische Tradition der Wagner-Forschung bieten.

Christian Thorau ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Potsdam. 2008/09 Fellow am National Humanities Center, North Carolina und am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft Wien; 2004 bis 2010 Professor für Musiktheorie an der HfMT Frankfurt. Forschungsschwerpunkte: Geschichte des Musikhörens, Theorie und Praxis der musikalischen Analyse, Popularisierung musikalischen Wissens. Publikationen: Semantisierte Sinnlichkeit. Zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners (Stuttgart 2003); (Hg.) Musik - Bürger - Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel (2011); Vom Klang zur Metapher - Perspektiven der musikalischen Analyse (Hildesheim 2012).

Samstag, 05.10.: Analyse IV (Kammermusiksaal)

Andreas Winkler (Köln)

»Mi fai dimenticare Iddio« - »Du machst, dass ich Gott ganz vergesse« - Zur Vertonung von Leidenschaft und Religiosität in Puccinis *Tosca*

Tosca ist seit ihrer Uraufführung im Januar 1900 ein Klassiker der italienischen Oper. Interessanterweise stößt ihr Komponist hierzulande bei Theoretikern und Analytikern auf notorisch geringes Interesse, was in Anbetracht der dramaturgischen und musikalischen Qualität seiner Bühnenwerke äußerst verwunderlich ist. Ausgerechnet im Wagner- und Verdi-Jahr 2013 scheint es mir richtig und angemessen, diesen in Deutschland unterschätztesten aller großen Opernkomponisten in den Fokus zu rücken.

Auf Hörbeispiele und eigene Ansätze gestützt, stellt der Vortrag Harmonik und (Leit-)Motivarbeit in *Tosca* in den Mittelpunkt der Betrachtung; beide stehen bei Puccini im Dienste einer feinen und sorgfältigen psychologischen Durchleuchtung aller Figuren. Auch soll analysiert werden, wie diese Oper Bigotterie thematisiert und vertont, u. a. an Hand einiger ausgewählter Szenen des ersten Aktes.

Besonderes Augenmerk verdienen hierbei die Zusammenhänge und Gegensätze zwischen den wesentlichen Motiv-Hauptgruppen und dem isolierten, aber herausragenden Motiv des Schurken Scarpia. Dabei spielen Aspekte der kontrastierenden Beleuchtung (hell-dunkel, diatonisch-chromatisch, vordergründig-hintergründig) ebenso eine Rolle wie Makrokadenz, Ganztönigkeit und Konstruktharmonik.

Andreas J. Winkler, geb. 1974 in Koblenz, begann seinen musikalischen Werdegang auf dem Klavier. Zur klassischen Musik gesellten sich bald Jazz und Rock, was in eine elfjährige kreative Mitgliedschaft bei der Indie-Band The Fluids (1997 bis 2008) inklusive Touren in England und Spanien mündete.

2007 bis 2012 studierte er Komposition (Künstlerischer Tonsatz) bei Johannes Schild, 2008 bis 2011 außerdem Musiktheorie (Pädagogischer Tonsatz) und Hörerziehung bei Friedrich Jaecker und Burkhard Wepner an der HfMT Köln. Neben Unterricht (Klavier, Theorie, Improvisation) und Komposition (Kammermusik, Lieder, Opern) bildet die Analyse, insbesondere von Werken der frühen Moderne, einen Schwerpunkt seiner Arbeit.

Samstag, 05.10.: Analyse IV (Kammermusiksaal)

Johannes Korndörfer (*Dresden/Berlin*)
Wagner im Fahrstuhl?

»Musik am Point of Sale« - so ein Fachbegriff für eine ganz bestimmte Art von Musik, die zwar zu hören, aber nicht zum Zuhören sein soll. Ob auf öffentlichen Toiletten, am Bahnhof oder im Fahrstuhl, diese Musik dient sowohl der Überlagerung störender Geräusche als auch der Vermeidung von Stille. Und natürlich, Kaufanreize bei den »Hörern« zu stimulieren. Auch Stichworte wie *Muzak*, *Easy Listening* oder *Ambient* fallen einem hier ein. Ob das ein Thema für Musiker bzw. Musiktheoretiker sein kann?

Ich versuche in dem Vortrag, die musikalischen Parameter, die eine solche Musik ausmachen, zu fixieren. Dazu gehören natürlich Fragen des Tempos, der Tonalität und der Harmonik, aber auch zur Instrumentierung und zum Text. Einer möglichen Entstehungslinie dieser Musik möchte ich gezielt nachgehen: Erik Satie.

Erik Satie war wohl der erste Komponist, der dieses Problem musikalisch anging, und zwar in seinen fünf Orchesterstücken *Musique d'ameublement* aus den Jahren 1917 bis 1923 mit so vielsagenden Titeln wie »Carrelage phonique« (Akustische Fliesen) oder »Tapisserie en fer forgé« (Tapete aus Schmiedeeisen). Sein provokantes musikalisches Konzept, die kurzen Sätze beständig zu wiederholen, hatte große Wirkung auf die *Minimal Music* in den 1960er Jahren. Aber auch schon in einem seiner frühen Werke, *Vexation* für Klavier solo von 1893, ist das repetitive Element (840mal ist die kurze Phrase zu wiederholen) prägend. Eine adäquate Aufführung dürfte wohl nicht unter 20 Stunden dauern!

Dass Richard Wagner gewaltigen Einfluss auf die französische Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatte, soll nicht (zumal im Wagner-Jahr) unterschlagen werden: Seine Formkonzepte haben ganz besonders Debussy geprägt, aber auch Erik Saties kompromisslose Haltung beeinflusst. In meinem Referat soll gleichermaßen musiktheoretischen wie ästhetischen Fragestellungen in diesem Zusammenhang nachgegangen werden.

Johannes Korndörfer studierte bis 2006 in Dresden Komposition, Musiktheorie und Klavier. Ein ergänzendes Musikwissenschaftsstudium schloss sich an. Er ist angestellt an der Hochschule für Musik Dresden; dort und am angeschlossenen Landesgymnasium unterrichtet er seit 2006, seit 2010 an der TU Dresden und seit 2011 an der Berliner Universität der Künste Musiktheorie, Gehörbildung und Analyse. Außerdem leitet er in der Komponistenklasse Dresden Kinder und Jugendliche beim Komponieren an.

Johannes Korndörfer ist Mitentwickler des multimedialen Gehörbildungsprogramms Orlando, dessen zweiter Band kürzlich auf dem Markt erschienen ist.

Samstag, 05.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. III (KPS)

Martin Küster (*Berlin*)

Ausdrucksästhetik und musikalische Prosodik im 18. Jahrhundert

Musiktheorie und Musikästhetik nahmen im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts eine parallele Entwicklung, in der sich einerseits die Musik theoretisch der Poesie annäherte und andererseits die Melodie, als Träger des individuellen Gefühlsausdrucks, zunehmend als Wesenskern von Musik und Sprache erschien.

Diese Wende kann man am Werk von Philosophen wie G. Vico, E.B. de Condillac und J.-J. Rousseau studieren. Diese leiteten die Musik aus (phylo- und ontogenetisch) primitiven Laut- und Körpergebärden her, die keinen arbiträren Zeichencharakter hatten, sondern menschliche Affekte unwillkürlich ausdrückten und übertrugen; demnach sind Rede, Tanz, Gesang und Musik als Verzweigungen dieses gemeinsamen Stammes zu betrachten. Mit dieser Ursprungserzählung verbanden sie weiterhin die Neigung, in den ›ursprünglichen‹ Elementen jeder Kunst- oder Ausdrucksform deren ›Wesen‹ oder ›Natur‹ zu suchen und die übrigen Elemente als sekundäre ›Verbesserungen‹, als ›Kunst‹ zu verbuchen. Auch das Wesen der Sprache wurde weniger im Verbalen gesucht als in der Prosodie, d. h. den musikalischen Parametern des Sprechvorgangs. Damit wurde auch das musikalische Gegenstück zur Sprachprosodie - die homophone Melodie - zur herrschenden Kategorie der Musikästhetik zulasten der »Harmonie« (d. h. vor allem des polyphonen Kontrapunkts).

Solche Spekulationen finden sich auch bei deutschen Musiktheoretikern, allen voran Johann Adolph Scheibe, der damit Lehren seiner Vorbilder Gottsched und Mattheson bündelte. Aus seiner eigenen Urerzählung leitet er eine Ästhetik des »natürlichen Gesangs« und eine Kritik der Polyphonie her. Über diese Aufwertung der Prosodie bildet sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine neue, melodisch geprägte Teildisziplin der Musiktheorie heraus, die zwar nicht den Inhalt, aber doch die Struktur des Ausdrucks, seine Gliederung und zeitliche Entfaltung erforschte. Diese musikalische Prosodik, zu der die Kodifizierung von Akzent, Takt, Interpunktion und Versstruktur gehören, kann heute als der originäre Beitrag der Aufklärungszeit zur westlichen Musiktheorie verstanden werden.

Martin Küster ist Kirchenmusiker und Musiktheoretiker in Berlin. Er studierte Musiktheorie und Kirchenmusik in Lübeck sowie Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Cornell University (USA). Zu seinen Interessen gehören Generalbass, historische Aufführungs- und Analysepraxis (besonders im Bereich der Rhythmus- und Phrasenlehre). Seine Dissertation über das ›singende Denken‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts ist derzeit in Revision für die spätere Buchpublikation.

Samstag, 05.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. III (KPS)

Jürgen Blume (Mainz)

Eugenio Marquis de Lignivilles *Stabat mater* oder die »Kunst des Kanons«

Auf ihrer ersten Italienreise treffen Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart 1770 in Florenz Eugenio Marquis de Ligniville, den Hofmusikdirektor des Großherzogs der Toskana. Mozarts Vater schreibt an seine Frau, dass Ligniville »der stärkste Contrapunctist in ganz Italien« sei. Ligniville hatte die 20 Strophen des *Stabat mater* und das abschließende *Amen* als dreistimmige Kanons in verschiedenen Gestalten komponiert, von denen der junge Mozart einige abschrieb und als Vorbild für eigene Kompositionen nahm.

Die 1767 veröffentlichte Komposition kann analog zu Bachs Kunst der Fuge als »Kunst des Kanons« bezeichnet werden. Auch wenn der künstlerische Anspruch nicht an Bachs Kompositionen heranreicht, ist das Kanon-Kompendium von Ligniville klangschön und vor allem sehr lehrreich. Die 21 - oder, wenn man die mehrfachen Lösungsmöglichkeiten einzeln zählt, - 30 Kanons können die Vielfalt der Kanon-Technik in ihrer Anschaulichkeit besser vermitteln als die meisten Lehrbücher. Lignivilles *Stabat mater* umfasst Kanons im Einklang, in der Oktave, Quarte, Quinte, Septime, None und Duodezime - häufig auch in Kombination -, Kanons in Umkehrung, in Gegenbewegung, in Vergrößerung, einen Krebskanon, einen Kanon durch die Tonarten sowie zwei polymorphe Kanons.

Das 132 Seiten umfassende *Stabat mater*-Manuskript in Bologna enthält neben der einstimmigen Notation der Kanons auch jeweils die vollständige Resolutio, also die mehrstimmige Auflösung. Von besonderem Wert ist weiterhin, dass Padre Giovanni Batista Martini, das legendäre Haupt der Accademia dei Filarmonici Bologna, die den Kontrapunkt hoch hielt, ein Vorwort für diese Ausgabe verfasste, in dem er Ligniville seine Hochachtung ausspricht und einen historischen Überblick über die Kanon-Komposition vom 15. bis zum 18. Jahrhundert gibt sowie die Vorbilder für Lignivilles Kanons benennt.

An ausgewählten Beispielen soll die Vielfalt und Kunstfertigkeit sowie der pädagogische Wert der Kanons für den Kontrapunktunterricht gezeigt werden.

Jürgen Blume studierte in Frankfurt Schulmusik, Chorleitung, Latein und Musikwissenschaft u. a. bei Kurt Hessenberg (Komposition), Helmuth Rilling (Chorleitung) und Helmut Huckle (Musikwissenschaft). 1979 wurde er Professor für Musiktheorie an der Frankfurter, 1993 an der Mainzer Musikhochschule, wo er von 2001 bis 2005 Dekan und von 2005 von 2011 Rektor war. Weiterhin ist er Kirchenmusiker in Offenbach (seit 1962) sowie Chorleiter des Jugendchores des hr (1976 bis 1999) und der Rhein Main Vokalisten (seit 2000). Neben seiner Dissertation Die Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen veröffentlichte er Kompositionen, Schulbücher und Beiträge zur Musikwissenschaft und Musiktheorie.

Florian Edler (*Osnabrück*)

Stil und Ethos als Wertungskriterien in der Kontrapunktlehre um 1850

Seit der Beethoven-Zeit betrachteten viele Fortschritts-Protagonisten den Kontrapunkt als Paradigma einer reaktionären musiktheoretischen Disziplin, die einen überkommenen Regelkanon als verbindlich ausgab und sich Bestrebungen der Moderne widersetzte. Apologeten der ›alten Lehre‹ hingegen brandmarkten regelverachtende Attitüden einerseits als dilettantisch und andererseits als symptomatisch für einen Dekadenprozess, in dessen Verlauf die Musik von ihren Naturgrundlagen abgeführt werde. Die Wiederentdeckung der Vokalpolyphonie zog im deutschsprachigen Raum erst mit Heinrich Bellermann (1862) eine entschieden historische Ausrichtung der Kontrapunktlehre nach sich. Die Unumgänglichkeit dieses Schritts wird deutlich anhand der Problematik früherer Versuche, an Johann Joseph Fux nicht nur mit der Übernahme von dessen Gattungslehre anzuknüpfen, sondern zugleich mit dem Anspruch, eine Einführung in das Komponieren zu bieten. Schwierigkeiten, unter diesen Voraussetzungen Satzregeln zu begründen und den Ansatz methodisch zu legitimieren, werden im geplanten Referat exemplarisch demonstriert anhand der Kontrapunkt-Lehrwerke von Luigi Cherubini (1835) und Siegfried Wilhelm Dehn (1859). Mit Blick auf das Stilproblem ist zu klären, wie sich das, was die Autoren unter altem Stil verstanden, zur *Prima prattica* verhält, und welche Konsequenzen jeweils die Fokussierung auf moderne Tonarten nach sich zog. Hinsichtlich der Anpassung der Lehre an zeitgenössische Musik ist zum einen zu fragen, wie weit diese reichte, zum anderen, wie sich Kritik an der Moderne - der Neudeutschen Schule (Dehn) resp. dem »galanten« Opernstil (Cherubini) - auf die Lehre auswirkte. Darüber hinaus werden auf Ansichten über die Sittlichkeit und Reinheit der Tonkunst gründende Argumentationen (wie Mahnungen zur Mäßigung genialischer Kreativität oder Warnungen vor Lizenzgebrauch) unter dem Aspekt der ästhetischen Positionierung untersucht.

Florian Edler studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Künste Bremen sowie - zwischenzeitlich auch als Gastdozent - an der Universität der Künste Berlin. 2013 übernahm er eine Stelle als Verwalter einer Professur am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück. Mit dem Thema Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis, 1834-47 beschäftigt sich die 2013 publizierte Dissertation. Bisher veröffentlichte Aufsätze behandeln Musik des 17. bis 20. Jahrhunderts im Hinblick auf Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie. Schwerpunkte der Tätigkeiten als Arrangeur und Pianist liegen in der Salon- und frühen Jazzmusik.

Samstag, 05.10.: Thematische Sektionen

Thematische Sektion I: Musiktheorie und Ästhetik nach Moritz Hauptmann

Die Sektion widmet sich dem Versuch, die Bedeutung der Arbeiten Moritz Hauptmanns als ästhetische und musiktheoretische Grundlage für die musiktheoretische Diskussion im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts herauszuarbeiten und versteht sich als Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie in der Interferenz mit ästhetischen Grundüberlegungen und ihrer Bedeutung für die musiktheoretische Unterrichtspraxis.

Die Positionen ästhetischer wie handwerklicher Art der Protagonisten Peter Cornelius und Josef Gabriel Rheinberger, von 1867 bis zum Tod Cornelius' gleichzeitig Lehrer für Musiktheorie an der selben Münchner Institution, können gegensätzlicher nicht sein: Während Cornelius in engem Kontakt zur musikalischen Avantgarde des 19. Jahrhunderts, vor allem zu Liszt und Wagner stand, orientiert sich Rheinberger als Komponist wie auch als Musiktheoretiker deutlich stärker an der Vergangenheit. Dennoch berufen sich beide ausdrücklich auf *Die Natur der Harmonik und der Metrik* Moritz Hauptmanns (1853). Das im Streit immer wieder artikulierte »Lehrsystem nach Hauptmann« und seine Rezeption an der Münchner Musikschule steht im Mittelpunkt der Betrachtung: Wodurch ist ein Lehrsystem gekennzeichnet, wenn es sich an Moritz Hauptmanns Theorie orientiert, und welche ästhetischen Implikationen trägt es?

Ein Beitrag zu August Halm weitet den Blick auf Fragen der Hauptmann-Rezeption in der Generation nach Cornelius und Rheinberger - als Ausblick für die Bedeutung der Theorie Moritz Hauptmanns für das 20. Jahrhundert.

Michael Polth (*Mannheim*)

Die Logik des tonalen Zusammenhangs bei Moritz Hauptmann

Nach Hauptmann konstituiert sich der tonale Zusammenhang nicht in den allgemeinen Stufenverhältnissen, sondern in der Art und Weise, wie die Stufen in ein zeitliches Nacheinander treten. Diese an sich bemerkenswerte Einsicht wurde weniger im 19. als im 20. Jahrhundert rezipiert. Die Gründe dafür dürften aufschlussreich sein.

Michael Polth, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie, klassische Philologie und Musiktheorie in Bonn und Berlin (TU und UdK), Promotion 1997 über Sinfonieexpositionen im 18. Jahrhundert, zahlreiche andere Veröffentlichungen vor allem zu musiktheoretischen Fragestellungen, 2000-2004 Präsident der GMTH, seit 2008 Mitherausgeber der ZGMTH.

Samstag, 05.10.: Thematische Sektionen

Stephan Zirwes (Bern)

Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns

Peter Cornelius (1824-1874) war nicht nur als Komponist, Dichter, Übersetzer und Musikkritiker tätig, sondern arbeitete ab 1867 bis zu seinem Tod auch als Lehrer für Harmonielehre und Rhetorik an der Königlich-Bayerischen Musikschule in München. Die handschriftlichen Aufzeichnungen zum musiktheoretischen Unterricht in seinem Nachlass bieten nicht nur einen Einblick in die Organisation seines Unterrichtes, den Aufbau des Faches und der gesamten Schule, sondern ermöglichen auch eine recht genaue Rekonstruktion der Unterrichtsinhalte und -methoden. Daraus wird ersichtlich, dass Moritz Hauptmanns Lehrbuch eine wesentliche Grundlage für den Harmonielehre-unterricht bildete. Dies erstaunt besonders deshalb, da Cornelius im Gegensatz zu seinem Kollegen Josef Rheinberger an der Musikschule ausschließlich die Grundlagen-ausbildung und den Pflichtfachunterricht übernahm und somit die spekulativen musiktheoretischen Vorstellungen Hauptmanns einem meist noch sehr jungen und unbedarften Publikum vermittelte. Der Beitrag möchte diese ambitionierte Herausforderung genauer beleuchten und darüber hinaus aufzeigen, welche zusätzlichen und vor allem praktischen Unterrichtsinhalte Cornelius als Ergänzung verwendete.

Stephan Zirwes studierte Klavier und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe und absolvierte im Anschluss ein Fortbildungsstudium »Theorie der Alten Musik« an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 2008 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Bern (CH). Neben der Mitarbeit in Forschungsprojekten des Forschungsschwerpunktes Interpretation (»Die Schule der Romantik«, »Peter Cornelius als Musiktheoretiker«, »Beethovens ‚Fantasie‘«) arbeitet er an einem Dissertationsprojekt zu den Ausweichungslehren im 18. Jahrhundert.

Birger Petersen (Mainz)

Hauptmann-Rezeption bei Josef Gabriel Rheinberger

An der Königlich-Bayerischen Musikschule München ist Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901) als Inspektor federführend für die Inhalte der Klavier- und der Musiktheorieklassen verantwortlich; er selbst sichert sich »die höheren Zweige der Theorie« als Unterrichtsgegenstand, nämlich Kontrapunktlehre, Formenlehre und Instrumentation. Dabei sah sich Rheinberger als Enkelschüler Moritz Hauptmanns ausdrücklich in der Pflicht, neben der Lasso-Tradition der bayerischen Hauptstadt auch eine Bach-Tradition zu erhalten und zu bewahren; zu einer Zeit, die ohnehin die Elemente musiktheoretischer Reflexion neu definiert und den Handwerksbegriff für die kompositorische Tätigkeit mehr und mehr in Frage stellt, erscheint die Personalunion von Kompositionslehrer und Komponist hohen Ranges in der Person Rheinbergers anachronistisch. Der Beitrag möchte herausarbeiten, welche Spuren

Samstag, 05.10.: Thematische Sektionen

der Theorie Hauptmanns in den umfangreichen Unterrichtsmaterialien Rheinbergers nachweisbar sind bzw. inwiefern diese neben der Abbildung musiktheoretischer Lehrtraditionen des 18. Jahrhunderts auch als Belege für einen zeitgemäßen Zugang zur Musiktheorie gelten können.

Birger Petersen ist Universitätsprofessor für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson. Zahlreiche Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Wechsel nach Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musiktheorie bei Adorno, Musik des 20. Jahrhunderts (Neue Musik. Analysen, Berlin 2013). Gegenwärtig Forschungsprojekte zur deutschen Rameau-Rezeption sowie zur Musiktheorie bei Rheinberger. Zahlreiche Kompositionspreise.

Patrick Boenke (Wien)

Form als Prozess - Zu August Halms Rezeption der Dialektik Moritz Hauptmanns
»Die Form«, schreibt August Halm (1869-1929) im Jahr 1913 mit Blick auf Beethovens Sonatenkompositionen, ist »eine grossartige Synthese, vergleichbar der in der harmonischen Kadenz geschehenden, als in welcher das einheitliche Bewusstsein der Tonart als des herrschenden Inhalts, der Absicht und des Erfolgs eines harmonischen Vorgangs entsteht« (*Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913, S. 36). Ein Jahrzehnt zuvor hatte Halm in seiner ersten größeren Publikation, der Harmonielehre von 1900, die Grundzüge einer harmonischen Logik erörtert und qua Hugo Riemanns Forschungen zu dieser Frage auch Moritz Hauptmanns Überlegungen zu einer Dialektik von Teil und Ganzem rezipiert. Die später veröffentlichten analytischen Schriften Halms (vor allem zu Werken Bachs, Beethovens und Bruckners) dokumentieren den Versuch, die von Hauptmann beschriebene und von Riemann in den konkreten Anschauungsfall der tonalen Kadenz überführte Dialektik zur Grundlage eines prozessual gedachten Formbegriffs zu nehmen. Der Vortrag möchte dieser Entwicklung im musikalischen Denken August Halms nachgehen, die rezeptionsgeschichtlichen Verbindungen zur Theorie Hauptmanns aufdecken sowie am Beispiel ausgewählter Analysen die ästhetischen Ansichten beleuchten, die hinter Halms dynamischer Formauffassung stehen.

Patrick Boenke studierte Musiktheorie und Musikwissenschaft in Wien und Berlin und promovierte an der Universität Wien mit einer Arbeit über die späten Werke Franz Liszts. Er unterrichtet am Institut für Theorie, Analyse und Geschichte der Musik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien sowie an der Hochschule für Künste Bremen. Der Schwerpunkt seiner Lehre liegt im Bereich Musiktheorie, Analyse und Geschichte der Musiktheorie.

Thematische Sektion II: Schema/Satzmodell

In der thematischen Sektion Schema/Satzmodell stehen zwei verwandte musiktheoretische Diskurse im Mittelpunkt, die sich jeweils - relativ unabhängig voneinander - in der angloamerikanischen und der deutschen Musiktheorie entwickeln. Ausgehend von einem Beitrag zu grundlegenden terminologischen Fragen wird in zwei weiteren Beiträgen konkret nach dem Verhältnis von ›Schema Theory‹ und Strukturanalyse sowie den damit zusammenhängenden musiktheoretischen und ästhetischen Prämissen gefragt. Den drei Vorträgen soll nach einer kurzen Pause eine Diskussion folgen.

Jan Philipp Sprick (*Rostock*)

Schema - Satzmodell - Topos: Überlegungen zur Terminologie

Die Bezeichnungen ›Schema Theory‹ und ›Modelldiskurs‹ stehen programmatisch für zwei musiktheoretische Diskurse die in der angloamerikanischen und der deutschsprachigen Musiktheorie gegenwärtig eine große Konjunktur haben. Beide Diskurse verlaufen relativ unabhängig voneinander und sind durch eine unzureichende Abgrenzung ihrer zentralen analytischen Termini gekennzeichnet. Ein Anliegen des Vortrags ist es, anhand konkreter musikalischer Beispiele Vorschläge für eine genauere terminologische Bestimmung zu machen.

In Analysen, die auf der Identifizierung von Schemata oder Modellen beruhen wird häufig auf die Begriffe ›topics‹ oder ›Topoi‹ Bezug genommen. Damit verbindet sich in der Regel der Versuch, eine Brücke von den musikimmanent-strukturellen Aspekten der Schema Theory oder des Modelldiskurses, hin zur musikalischen Semantik zu schlagen. Vasili Byros etwa definiert »musical topics« als »extramusical contexts and situation-defining frames that ›semanticized‹ a particular figure for the attention« (2013). Über den Umweg der Darstellung der Unterschiede zwischen angloamerikanischer ›Topic Theory‹ und deutschsprachiger ›Toposforschung‹ - beide Diskurse weisen ebenfalls keine großen Überschneidungen auf - sollen die Begriffe ›Schema‹ und ›Modell‹ vor dem Hintergrund ihrer je unterschiedlichen methodischen und konzeptionellen Voraussetzungen konturiert werden.

Jan Philipp Sprick, geb. 1975, studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg, Harvard und Berlin. 2010 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2006 Dozent für Musiktheorie an der hmt Rostock. Von 2007 bis 2013 Lehrbeauftragter an der UdK Berlin. 2012 Visiting Assistant Professor am Music Department der University of Chicago. Von 2010 bis 2013 Mitherausgeber der ZGMTH.

Samstag, 05.10.: - Thematische Sektionen

Oliver Schwab-Felisch (Berlin)

Schmetterling und Artillerie. Über Hörermodelle bei Schenker und Gjerdingen

Der vorgeschlagene Vortrag untersucht den Zusammenhang von 1. Strukturbegriff, 2. Hörermodell und 3. wissenschaftstheoretischen bzw. musikästhetischen Prämissen in den Theorien Heinrich Schenkers und Robert Gjerdingens.

Ad 1: Schenker modelliert die komplexen Konstellationen individueller Kunstwerke, indem er maximal einfache Strukturen in Subordinationsbeziehungen bringt. Etliche der Schemata Gjerdingens beschrieb Schenker als hierarchisch differenzierte Konstellationen einfacher Strukturen. Gjerdingen aber fasst sie als gestalthafte Gebilde. Als eben solche sollen sie auch wahrgenommen werden: Ihre Instanzen fallen überwiegend in die psychische Präsenzzeit.

Ad 2: Schenkers Hörer zielt auf ein intimes Verständnis des musikalischen Werks in toto. Gjerdingens Hörer dagegen ist das rezeptionsästhetische Gegenstück des musikalischen Schemabegriffs: ein über statistische Lernerfahrungen enkulturiertes Subjekt, dessen Hörerfahrung von der spontanen Aktivierung kognitiver Schemata ausgeht.

Ad 3: Die theoretischen und ästhetischen Prämissen der Schichtenlehre Schenkers sind ausgiebig diskutiert worden - im Vortrag wird nur an einige Stichpunkte zu erinnern sein. Gjerdingen folgt der wesentlich durch den Wissenschaftsbegriff der empirischen Psychologie geprägten Pennsylvania School Leonard B. Meyers. Und seine Zurückweisung der großen Theorien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dient nicht allein der historischen Adäquanz seines Procederes, sondern aktualisiert zugleich auch Motive der Ideologiekritik, welche die New Musicology an ›totalisierenden‹ und ›essentialistischen‹ Ansätzen übte. Die Reichweite des schematheoretischen Ansatzes ist freilich kritisch zu reflektieren - insbesondere angesichts der methodologischen Schwierigkeiten, die mit jüngst unternommenen Versuchen einhergehen, ihn auf zeitgleich mit Autonomieästhetik und Organismusmodell entstandene musikalische Gegenstände anzuwenden.

Oliver Schwab-Felisch, geb. 1959 in Frankfurt a. M., studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheorie in München (LMU) und Berlin (TU, HdK). Seit 1998 Studienrat im Hochschuldienst am FG Musikwissenschaft, seit 2010 am FG Audiokommunikation der TU Berlin. Bis 2009 diverse Funktionen in der GMTH. Veröffentlichungen zu Kompositionen des 18. bis 20. Jahrhunderts und Themen der Musiktheorie.

Samstag, 05.10.: - Thematische Sektionen

Folker Froebe (Bremen/Detmold)

Schema und Funktion

Die aus der ›Meyer school‹ hervorgegangene und von Robert O. Gjerdingen popularisierte Schema Theory wird ins Verhältnis zum deutschsprachigen Modelldiskurs gesetzt und auf systematische Potentiale und Anschlussmöglichkeiten hin befragt, die im anglo-amerikanischen Diskurs aufgrund ideologischer und fachpolitischer Frontstellungen bislang nicht realisiert worden sind.

Unter Rückgriff auf schenkerianische und formfunktionale Begriffe wird am Beispiel von Sätzen Haydns und Mozarts gezeigt, dass der Gestaltähnlichkeit, die für gewöhnlich als Kriterium der ›Identifikation‹ von Schemata gilt, vielfach ähnliche funktionale (Teil-)Beziehungen sowohl zwischen ›schema events‹ als auch zwischen Schemata und ihrem tonalen und formalen Kontext entsprechen: Funktionszuschreibungen, die im Zuge musikalischen Verstehens erfolgen, werden durch Implikationen typischer Gestalten motiviert, während umgekehrt die Auswahl der Töne bzw. Satzmodelle, die Schema-Ereignisse ausprägen, von einem übergeordneten Funktionszusammenhang abhängig sein kann. Es wird daher vorgeschlagen, funktionale Bestimmungen als Teil des Schema-Netzwerks zu begreifen. Der von Gjerdingen nur rudimentär ausgeführte Gedanke, Schemata könnten ihrerseits andere Schemata inkorporieren, führt darüber hinaus zu der Überlegung, Abfolgen bzw. Komplexe von Schemata ließen sich als Schemata höherer Ordnung oder Auskomponierungen übergeordneter Schemata verstehen.

Von hier aus werden verschiedene Prämissen hinterfragt (positivistischer Ereignisbegriff, Beschränkung auf Gestalten mittlerer Ausdehnung etc.), hinsichtlich derer Gjerdingen tendenziell hinter dem Stand konstruktivistischer Schema-Theorien zurückbleibt. Schließlich wird diskutiert, inwieweit Schema Theory und Schenkerian Analysis sich in ein komplementäres Verhältnis setzen lassen, dem zufolge die Schema-Theory hierarchisch differenzierte Konfigurationen elementarer Strukturen als variable, kognitiv verankerte ›Fälle‹ zeigt, die Schenker-Analytik dagegen die ihnen und ihrem Gebrauch zu Grunde liegenden ›rules of the game‹.

Folker Froebe, geb. 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie, derzeit an den Musikhochschulen in Bremen und Detmold. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. 2007 bis 2013 Mitherausgeber der ZGMTH.

Sonntag, 06.10.: Ästhetik V (Orgelsaal)

Hubertus Dreyer (*Düsseldorf*)

Über den Zusammenhang von ästhetischen Äpfeln und musiktheoretischen Orangen. Was beweist ein Experiment?

Die ›Einheit‹ oder auch ›organische Einheit‹ des Kunstwerkes ist eine wichtige ästhetische Forderung, auf die sich viele musiktheoretische Methoden - etwa Schenkeranalysen oder motivische Analysen nach Réti - emphatisch berufen. Um so schockierender muss es da wirken, wenn Zohar Eitan und Roni Y. Granot in einem 2008 erschienenen Artikel vorführen, dass ein aus den Kopfsätzen zweier Klaviersonaten Mozarts (KV 280 und KV 332) hergestellter »hybrider« Sonatensatz sowohl bei Laien als auch bei musikalisch gebildeten Hörern im Schnitt ebenso gut bewertet wird wie das Original!

In diesem Vortrag sollen zunächst einige Probleme des Experimentes von Eitan und Granot analysiert werden - funktioniert die Hybridisierung der beiden Kopfsätze vielleicht nur deshalb, weil ihnen gewisse strukturelle Züge gemeinsam sind? Und welche Züge wären das - bestätigen sich bei genauerem Hinsehen vielleicht auf einer tieferen Ebene doch musiktheoretische Ansätze, die den Begriff ›Einheit‹ technisch dingfest zu machen versuchen? Könnte man hier einen Hinweis auf ein Phänomen sehen, dass schon öfters behauptet wurde (zwei Beispiele für viele - Christoph Hohlfeld, Uri Rom): Manche Komponisten verbinden Tonarten mit gewissen strukturellen Bauplänen und/oder Thementypen, so dass sich bei diesen Komponisten zwei Stücke der gleichen Tonart relativ widerstandslos miteinander verschneiden lassen? Derartige Überlegungen führen zum Design neuer Experimente, wobei deutlich zum Vorschein kommt, dass eine experimentelle Überprüfung von ästhetischen Grundsätzen eine intensive Zusammenarbeit von Musiktheoretikern und Kognitionsforschern erfordert. Einige mögliche Experimente sollen abschließend vorgeschlagen werden.

Hubertus Dreyer, geb. 1963 in Goslar. Kompositionsstudium an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater bei György Ligeti (Diplom 1995). Seit 1988 internationale Konzerttätigkeit als Pianist, schwerpunktmäßig im Bereich neuer Musik und als Komponist (verschiedene Auftragskompositionen). 1994 Übersiedlung nach Japan, dort Musikwissenschaftsstudium an der Tokyo University of Fine Arts (Magister 1997) und Doktor (2005) über Jiuta/Sankyoku. Bis 2012 Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft und Deutsch an japanischen Universitäten. Im August 2012 Rückkehr nach Deutschland, seither u. a. Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf.

Sonntag, 06.10.: Ästhetik V (Orgelsaal)

Martin Ebeling (*Dortmund*)

Eine Ästhetik der Tonkunst von Carl Stumpf

Am 15. Januar 1911 schrieb Carl Stumpf an Franz Brentano: »Dann möchte ich die Summe meiner musikpsychologischen Studien in einer Ästhetik der Tonkunst zusammenfassen und damit zugleich von diesen Studien Abschied nehmen«. Eine solche Arbeit ist jedoch nie erschienen.

Carl Stumpf hatte seine zweibändige *Tonpsychologie* (1883/1890) als vierbändiges Werk geplant. Teile des beabsichtigten dritten und vierten Bandes sind als Einzelveröffentlichungen erschienen (*Konsonanz und Dissonanz* 1898, *Konsonanz und Konkordanz* 1910, *Die Anfänge der Musik* 1911), aus denen sich das ästhetische Gesamtkonzept, das zur Darstellung kommen sollte, ablesen lässt. Grundlegend sind die bereits in der *Tonpsychologie* dargestellte Verhältnislehre, insbesondere das Verhältnis der Tonverschmelzung, die auf der Verhältnislehre gründende Theorie der Gestalt, die Stumpf in seiner posthum erschienenen *Erkenntnislehre* (1939/1940) darstellt und die Gefühlslehre (*Über Gemütsbewegungen* 1899, *Über Gefühlsempfindungen* 1907, insbesondere Vorwort zum Neudruck 1928) in der er die Verbindung von emotionalen Funktionen mit den höheren intellektuellen Funktionen als Grundlage der Gefühlswirkung von Musik beschreibt. Ausgangspunkt ist dabei aber stets die Wahrnehmung - insbesondere der Hörsinn - und ihre Gesetzmäßigkeiten. Auch im ursprünglichen Sinne des Wortes sind daher Stumpfs Ausführungen zur Wirkung von Musik ästhetisch fundiert.

In meinem Vortrag werde ich die zahlreichen Ausführungen Stumpfs zur Wirkung von Musik in einem Zusammenhang darstellen, aus dem die ästhetischen Grundpositionen von Carl Stumpf vor dem Hintergrund seines sowohl erkenntnistheoretisch als auch empirisch fundierten Konzepts des Psychischen deutlich werden sollen.

Martin Ebeling studierte Schulmusik und Mathematik an der Musikhochschule Köln und den Universitäten Köln und Bochum (Staatsexamen), Musikwissenschaften an der Universität Köln (Promotion in mathematischer Musiktheorie) sowie Orchester- und Chorleitung an der Folkwang-Hochschule Essen (künstlerische Reifeprüfung). Nach zehnjähriger Tätigkeit als Kapellmeister und Solorepetitor an der Oper wurde er 1996 Dozent in der Studienabteilung des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz. Er habilitierte sich mit einer Arbeit zur Neuroakustik des Konsonanzempfindens an der TU Dortmund, wo er als Privatdozent das Fach Systematische Musikwissenschaften lehrt.

Sonntag, 06.10.: Ästhetik V (Orgelsaal)

Margret Kaiser-el-Safti & Alexandra Lavinia Zepter (Köln)

Über die Vieldeutigkeit des Terminus ›Ausdruck‹ und seine Verballhornung in Ästhetik und Emotionspsychologie nebst Konsequenzen für Musik- und Sprachpsychologie

Dass verworrene Vorstellungen bezüglich ›Ausdruck‹ in der Kunsttheorie Schaden angerichtet haben, moniert der amerikanische Philosoph Nelson Goodman (1995, S. 53f.) und untersucht die logisch-semantischen Prämissen einer falschen terminologischen Verwendung von ›Ausdruck‹.

Wir befassen uns in unserem Beitrag mit dem historischen Hintergrund einer ehemals stark an ästhetisch-musikalischen Grundlagen ausgerichteten deutschen Gefühlspsychologie im 19. Jahrhundert (vertreten u. a. durch Hermann Lotze 1852 und Carl Stumpf 1899) und deren Fundierung in erkenntnistheoretischen Grundlagen.

Mit Aufkommen der vor-experimentellen evolutionistisch geprägten amerikanischen Emotionspsychologie (Charles Darwin 1872, William James 1884) wurde die deutsche Innen-Ausrichtung des Emotionserlebens mitsamt ihrem ästhetischen Fokus abrupt abgeschnitten und durch die amerikanische prä-behavioristische Außen-Perspektive des Gefühlsausdrucks (als Körperausdruck) ersetzt.

An die Stelle der deutschen Wahrnehmungsanalyse trat eine erkenntnistheoretisch nicht reflektierte Abbild- und Zeichentheorie, die Emotionales und Ästhetisches auf ihre Kommunikationsfunktionen reduzierte. In diesem reduktionistischen Licht ist auch die wissenschaftstheoretische Prosperität der Zeichentheorie und die Gegenüberstellung von Kompetenzwissenschaft und Performanzwissenschaft (Wissen versus unbewusster Ausdruck von Wissen) innerhalb der Sprachwissenschaft für eine funktionierende Sprachpsychologie und -didaktik, Musikpsychologie und -pädagogik kritisch zu ventilieren.

Margret Kaiser-el-Safti, Ausbildung zur Schauspielerin an der Münchener Otto-Falckenberg-Schule. Zehn Jahre Theater-, Rundfunk- und Fernseharbeit. Anschließend psychoanalytische Ausbildung in der Gesellschaft für Psychiatrie. Studium der Pädagogik, Psychologie, Philosophie an der Kölner Universität, Promotion (mit Universitätspreis) und Habilitation im Bereich Psychologie; apl-Professorin am Institut für Psychologie in Köln; Mitautorin des Historischen Wörterbuchs der Philosophie.

Alexandra Lavinia Zepter studierte zunächst Bühnentanz und Choreographie an der Folkwang Universität der Künste in Essen; sie studierte dann an der Universität zu Köln Linguistik und erwarb nach einem USA-Aufenthalt ihren P. D. in Linguistik an der Rutgers University (USA). Sie ist Habilitandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kölner Philosophischen Fakultät, Sprachwissenschaft II und vertritt dort eine Professur für deutsche Sprache und ihre Didaktik. An der Universität Siegen hatte sie 2011/2012 bereits eine Vertretungsprofessur inne.

Sonntag, 06.10.: Ästhetik V (Orgelsaal)

Andreas Moraitis (*Berlin*)

Spektraltonhöhe, Periodizitätstonhöhe und perzeptueller Grundton: Zur musiktheoretischen Relevanz psycho- und neuroakustischer Modelle

Das Merkmal ›Tonhöhe‹ ist ein komplexes Phänomen, als dessen Hauptkomponenten die ›Tonhelligkeit‹ auf der einen und die ›Tonigkeit‹ auf der anderen Seite gelten können. Theorien der Tonhöhenwahrnehmung thematisieren für gewöhnlich den zuerst genannten Aspekt. Typischerweise lassen sie sich in Bezug auf die Bewertung zweier Faktoren klassifizieren: der spektralen Zusammensetzung von Signalen und ihrer Periodizität. Die Beziehung beider Faktoren zum musiktheoretischen Kategoriensystem gestaltet sich ihrerseits komplex. Während die spektrale Komponente mit Helligkeit und Klangfarbe korrespondiert, stehen Periodizitäten in erster Linie für Grund- bzw. Fundamenttöne. Jedoch stimmen diese nicht zwangsläufig mit den Grundtönen überein, wie sie von der Harmonielehre oder der Allgemeinen Musiklehre beschrieben worden sind. In den letzten Jahrzehnten vorgelegte theoretische Ansätze neigen entweder dazu, dieses Problem gar nicht erst zu thematisieren, oder sie nehmen weitreichende Vereinfachungen vor, womit wesentliche Fragen freilich nicht gelöst, sondern nur ausgeblendet werden.

Der Beitrag versucht die Voraussetzungen zu rekonstruieren, unter denen sich rezente Ergebnisse neuroakustischer Forschung zur Klanganalyse mit den entsprechenden Paradigmen der Musiktheorie in Einklang bringen ließen. Dafür wurden mittels einer Software (SAMS) simulierte neuronale Korrelate akustischer Stimuli im Hinblick auf ihren Informationsgehalt untersucht. Auch wenn solche Analysen im Moment noch wenig über den tatsächlichen Wirkungszusammenhang auditiver Wahrnehmungsprozesse aussagen, lassen sich mit ihrer Hilfe doch Perspektiven und Grenzen der betrachteten Modelle ausloten. Für die musiktheoretische Diskussion ergeben sich darüber hinaus Denkanstöße verschiedener Art, etwa bezüglich des Status von Simultan- und Sukzessivintervallen, der musikalischen Intonation oder der Klassifikation von Dissonanzfiguren.

Andreas Moraitis studierte an der UdK Berlin und der FU Berlin. Promotion mit einer Arbeit über die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Forschungsschwerpunkte: Methodologie, historische Stile und Satztechniken, Hörtheorien, Neuroakustik, computerbasierte Musikanalyse.

Sonntag, 06.10.: Neue Musik II (KMS)

Dimitri Kerdiles (*Rennes*)

The Musical Idea, a Paradigm of Contemporary Composition

While today the boundless freedom shown by the musical material doesn't admit mistakes in composition, the possibility for a unified music theory seems compromised. Indeed, the scattering of compositional currents into a constellation of singularities contrasts with the view of methods and practical experiences gathered as a whole under a common set of rules. However, it would be very unsatisfying to assert that »everything is allowed« now, and not to see that beyond a diversity of styles, composers act more than ever according to some requirements, especially in terms of logic and musical coherence, which correspond to aesthetics and ideological premises likely to combine or to oppose them.

In his essay *Structure of scientific revolutions*, Thomas Kuhn uses the concept of »paradigm« as a set of philosophical and theoretical conceptions shared by a scientific community, which guides research and points out methods by which it proceeds. That same idea is found in the work of the French sociologist L. Goldmann concerning humanities, with the expression of »work-view«: »an attempt to answer the basic human problems as they arose at one time in a given society«.

By applying these concepts to contemporary composition, we would like to show that it falls to the musicologist to reveal the underlying unity of some musical paradigms, in order to clarify compositional processes and musical thoughts. In order to do this, we will point out a paradigm bringing together Helmut Lachenmann and Brian Ferneyhough, Arnold Schoenberg and Theodor W. Adorno, in a dialectical materialist thought of the musical idea.

Dimitri Kerdiles is composer, doctoral student of musicology at Rennes University and at the music conservatory of Paris (aesthetics). Mainly interested in contemporary music and philosophy, he tries to develop an epistemological reflection about musical thought. Actually, his thesis focuses on a modern conception of musical idea. He has recently written about Schoenberg and Boulez's musical writings, and spoken about the function of repetition in the creative process.

Sonntag, 06.10.: Neue Musik II (KMS)

Sonja Huber (Wien)

Harmonik der Musik nach 1950: Zur Problematik der Begriffsfindung

Bei der Beschreibung von Musik, die nach ca. 1950 entstanden ist, stößt man im Bereich der Harmonik immer wieder auf sprachliche Grenzen. Das Begriffspaar ›tonal - atonal‹, erweitert durch Bezeichnungen wie ›polytonal‹ und dergleichen, reicht in vielen Fällen nicht aus, um die tatsächlich verwendeten Klänge adäquat zu benennen. Gängige Harmonielehren erfassen zudem meistens nur die Musik bis etwa 1950, bieten also in diesem Zusammenhang auch keine Lösungsvorschläge.

In meinem Beitrag sollen einige konkrete Beispiele aus der Musik der vergangenen Jahrzehnte herangezogen werden, die sich mit dem bisher verfügbaren musiktheoretischen Vokabular nur unzureichend beschreiben lassen. Diese Beispiele und einige eigene Lösungsansätze zur vorliegenden Problematik sollen im Anschluss zur Diskussion gebracht werden.

Sonja Huber, geb. 1980, studierte von 1998 bis 2006 an der Universität für Musik Wien: Komposition bei Michel Jarrell und Detlev Müller-Siemens (2004 Diplom mit Auszeichnung); Musiktheorie bei Dieter Torkewitz (2006 Diplom mit Auszeichnung); Konzertfach Klavier (2006 Diplom). Sie wurde mit einer Dissertation zum Thema »Klavierkonzerte an der Schwelle zum 21. Jahrhundert« (Druck i. V. im Böhlau-Verlag) im Jahr 2011 promoviert (Rigorosum mit Auszeichnung). Ihr Forschungsschwerpunkt ist die Musik des 20. Jahrhunderts. Rezensions-, Herausgeber- und Publikationstätigkeit. Seit 2008 Lehrtätigkeit an der Universität für Musik Wien und der Universität Wien (Institut für Musikwissenschaft). Zahlreiche Auszeichnungen als Komponistin und Wissenschaftlerin.

Sonntag, 06.10.: Neue Musik II (KMS)

Hans Peter Reutter (*Düsseldorf*)

»Entfernung der Zeit«: Positionen Stockhausens und Griseys zu Klang, Zeit und Form - Rück- und Ausblick. Musiktheoretische Betrachtungen als Grundlage interdisziplinärer künstlerischer Betätigung

Die musiktheoretische Betrachtung und Einordnung zweier zentraler Texte der musikalischen Avantgarde, die bewusst oder teilbewusst als ästhetische Positionspapiere ihrer jeweiligen Zeit entstanden, bildet einen Schwerpunkt des Vortrages: »... wie die Zeit vergeht ...« (Stockhausen 1956) und »Tempus ex Machina« (Grisey 1982/83). Beide Artikel ziehen radikale Konsequenzen aus der (nicht unproblematischen) Gleichsetzung von Klanggestalt und Zeitverlauf durch Übertragung des Klangspektrums auf Rhythmus, Tempo und Form. Grisey steht Stockhausens Position zwar kritisch gegenüber, baut dennoch auf dessen Grundidee auf und erweitert sie um Gedanken, die zwischen Philosophie und Kognition mäandern. Obgleich die Texte und die damit in Zusammenhang stehenden Kompositionen ästhetisch typische Vertreter ihrer jeweiligen Entstehungszeit sind (also der klassischen Avantgarde und der Postmoderne), erscheint das Potential ihrer Gedanken heute noch nicht ausgeschöpft und ist in idealer Weise geeignet, Künstler verschiedener Sparten zu neuen Ideen anzuregen. Dabei soll die musiktheoretische Betrachtung den Anstoß für Überlegungen in anderen Künsten geben, was den zweiten Schwerpunkt des Vortrages bildet. Den Anlass dafür bietet ein Projekt nordrhein-westfälischer Kunsthochschulen: ca. 50 Studierende der bildenden und darstellenden Künste sowie Tänzer und Musiker treffen sich beim 3. Jahresprojekt des Kollegs *Musik und Kunst* in Montepulciano 2013 unter dem Thema »Entfernung der Zeit«. Texte und Werke werden in einem Impulsvortrag vorgestellt, eine sich dann zusammenfindende interdisziplinäre Arbeitsgruppe wird anschließend die Texte analysieren und auf Entwicklungsmöglichkeiten abklopfen. Am Ende des Prozesses soll eine künstlerische Präsentation stehen. Der Vortrag ist zumindest im zweiten Punkt ergebnisoffen, da das Jahresprojekt erst kurz vor dem Kongress stattfindet. Erfolg oder Scheitern erlauben hierbei ggf. Rückschlüsse auf die Aussagekraft musiktheoretischer Überlegungen.

Hans Peter Reutter, geb. 1966, in Ludwigshafen/Rhein; Komponist, Kabarettist und Musiktheoretiker. 1985-93 Studium Komposition/Musiktheorie in Hamburg u. a. bei György Ligeti und W.A. Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Seit 1985 Kompositionspreise und internationale Aufführungen seiner meist mikrotonalen Musik. Gründungsmitglied von Chaosma (Ensemble für Jetzt-Musik).

Nach Lehraufträgen u. a. an der Hamburger Musikhochschule, seit 2005 Professor für Musiktheorie an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.

Online-Publikationen unter www.satzlehre.de.

Sonntag, 06.10.: Neue Musik II (KMS)

Sven Daigger (*Rostock/Karlsruhe*)

Virtuosität als ästhetische Kategorie bei Adriana Hölszky

Virtuosität als ästhetische Kategorie spielt in der Musik von Adriana Hölszky eine besondere Rolle. Wie diese Virtuosität auf kompositionstechnischer Ebene erzeugt und vom Rezipienten erlebt wird soll anhand von Hölszkys Komposition *Highway for One* für Akkordeon solo gezeigt werden. Ferner gebe ich, ausgehend von der gleichen Fragestellung, einen Ausblick auf Hölszkys Kammer- und Vokalmusik sowie auf Ihr Orchesterschaffen.

Im Verlauf der Musikgeschichte etabliert sich Virtuosität - parallel zur Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens - als zunehmend wichtigeres Element. Einen Höhepunkt erreicht sie im 19. Jahrhundert als Komponisten wie Liszt oder Paganini Werke verfassen, deren Anlass die Präsentation technischer Virtuosität zu sein scheint. Die Wirkung dieser Stücke ist bis heute ungebrochen und stößt in der Regel auf großen Zuspruch und Bewunderung seitens des Publikums.

Im 20. und 21. Jahrhundert wandelt sich der Virtuositätsbegriff und entwickelt Ausformungen, deren Ziel nicht mehr in erster Linie das Erstaunen und die Überwältigung des Publikums darstellt, sondern sich - wenn auch individuell sehr verschieden - häufig als Komplexitätszunahme verschiedener Parameter äußert. Durch die Individualisierung der jeweiligen kompositorischen Mittel, so etwa in Kompositionen von Pierre Boulez, Brian Ferneyhough oder Adriana Hölszky, entwickelten sich unterschiedliche Strömungen in denen die Virtuosität eine jeweils eigenständige Rolle spielt.

In *Highway for One* wird jeder musikalische Parameter auf seine Grenzen hin ausgelotet, erweitert und im Hinblick auf sein virtuoses Potenzial in den Blick genommen. Im Gesamteindruck entsteht auf diese Weise eine extrem dichte Struktur, die den Spieler nicht nur an seine technischen Grenzen bringt, sondern in vielen Fällen regelrecht »überfordert«. Das Ergebnis ist eine ästhetische Erfahrung, angesichts derer sich die Frage, was Virtuosität sei, auf eine neue Weise stellt.

Sven Daigger wurde 1984 in Eberbach am Neckar geboren. Kompositionsstudium an der hmt Rostock bei Prof. Peter Manfred Wolf, in Salzburg bei Prof. Adriana Hölszky und in Karlsruhe bei Prof. Wolfgang Rihm. Musiktheoriestudium bei Prof. Dr. Birger Petersen und Dr. Jan Philipp Sprick. Aufführungen u. a. mit dem ensemble recherche, earplay ensemble, Susan u. Sarah Wang, Badische Staatskapelle, Staatstheater Cottbus, bei Salzburg Biennale, San Francisco International Arts Festival, ARD Wettbewerb, Festspiele Mecklenburg Vorpommern, Bayerischer Rundfunk u. ORF. Stipendiat u. a. der »Akademie Musiktheater Heute« und der »Studienstiftung des Deutschen Volkes«. Erste Preise u. a. beim »Earplay Donald Aird Memorial Composer Competition«, und »recherche«.

Sonntag, 06.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. IV (KPS)

Carmel Raz (*New Haven*)

Hector Berlioz und die musikästhetischen Auswirkungen romantischer Neurowissenschaft

Im frühen 19. Jahrhundert wurde das menschliche Nervensystem häufig mit vibrierenden Resonanzsaiten verglichen. Diese Theorie ist in der Physiologie der Aufklärung verwurzelt, und wurde durch Philosophen, Dichter und Ästhetiker etwa ein Jahrhundert später verbreitet. Ähnliche Ideen prägten romantische Musik sowie verwandte Bereiche wie Musiktheorie, Instrumentenbau und ästhetische Kritik.

Das Schaffen von Hector Berlioz stellt eine bemerkenswerte Fallstudie der Wechselwirkung zwischen romantischer Ästhetik, musikalischen Techniken und zeitgenössischen Vorstellungen über die Funktion des Nervensystems dar. Berlioz, Sohn eines Arztes und selbst ehemaliger Medizinstudent, ist heute nicht nur für seine Innovationen als Komponist und Orchestrator bekannt, sondern auch für seine zahlreichen Schriften über diverse musikalische Themen, von denen sich viele auf spezifische wissenschaftliche Theorien seiner Zeit berufen.

Der Vortrag geht aus von der These, dass Berlioz' Verständnis der Funktionsweise von Geist und Nervensystem seinen Umgang mit Hörerinnerung und sensorischer Stimulation in seiner Musik geprägt hat. In Analysen von Auszügen seiner Symphonischen Dichtung *Lélio, ou le Retour à la Vie* werde ich Berlioz' Strategien zur Inszenierung von Erinnerung als verkörperter Erfahrung untersuchen.

Carmel Raz studierte Violine und Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, und Komposition an der University of Chicago. Zur Zeit ist sie Doktorandin für Musiktheorie an Yale University (Betreuer: Patrick McCreless). Neben ihrem Studium ist sie freiberuflich als Geigerin und Komponistin tätig. Website: www.carmelraz.com

Martin Anton Schmid (*Graz*)

Die Bedeutung unterschiedlicher harmonischer Kontexte in den Theorien Voglers und Schönbergs

Akkordgrundtöne gelten in zahlreichen Modellen der Musikanalyse als repräsentative Elemente von Akkorden. Dieses Prinzip lässt sich etwa in Georg Joseph Voglers Schriften nachweisen, in dessen Tradition die Theorien von Weber, Sechter und in weiterer Folge auch Schönberg stehen. Gemäß Rameaus *basse fondamentale* und des *basso fondamentale* der Paduanischen Schule ging Vogler davon aus, dass unterschiedliche Akkordumkehrungen dieselben Wahrnehmungsqualitäten besitzen. In Bezug auf die Modulationstheorie brach er jedoch mit diesem scheinbar eindeutigen Prinzip, indem er die harmonische Umdeutung von klangidenten Akkorden und damit die Änderung des Akkordgrundtons postulierte: Beispiele für diese kontextuelle Akkordgrundtonambivalenz bietet z. B. die erhöhte VII. Stufe in Moll. Den Grundgedanken der kontextuellen Ambivalenz von Akkorden verankerte auch Schönberg in der Theorie der vagierenden Akkorde, deren Grundton sich oftmals erst im harmonischen Kontext erschließt. Im Vortrag wird Voglers Konzept der Mehrdeutigkeit Schönbergs Begriff der vagierenden Akkorde gegenübergestellt und gezeigt, dass die Idee eines repräsentativen und eindeutigen Akkordgrundtons, dessen Bestimmung nach dem Prinzip der Terzschichtung erfolgt, bereits bei Vogler ins Wanken gerät und bei Schönberg (in Zusammenhang mit dem Konzept der vagierenden Akkorde) zum Teil in Frage gestellt wird. Dabei zeigt Voglers Konzept der Mehrdeutigkeit im Rahmen harmonischer Progressionen zahlreiche Übereinstimmungen mit Schönbergs Deutung harmonisch ambivalenter äquidistanter Akkorde (wie z. B. des verminderten Septakkords). Die Problematik der harmonischen Deutung dieser Akkorde stellt in letzter Konsequenz das System der westlichen Tonalität im Sinne von Tonikalität von Grund auf in Frage und rückt damit die Bedeutung von harmonischen Kontexten für die Musikanalyse ins Zentrum der Diskussion.

Martin Anton Schmid, geb. 1987, studierte Komposition und Musiktheorie am Tiroler Landeskonservatorium sowie Vergleichende Literaturwissenschaft an der Leopold-Franzens Universität Innsbruck. Zurzeit schreibt er an seiner Dissertation mit dem Titel »Die Bestimmung von Akkordgrundtönen in unterschiedlichen harmonischen Kontexten« an der Kunstuniversität Graz, studiert Musikpädagogik und belegt ein Meisterjahr für Komposition und Musiktheorie. Sein Œuvre umfasst Werke für Chor, Streicher, Klavier, symphonisches Blasorchester und Symphonieorchester. Seine erste Symphonie wurde im Mai 2013 in Freiburg im Breisgau vom Universitätsorchester Innsbruck uraufgeführt.

Sonntag, 06.10.: Gesch. d. Mth. u. Ästh. IV (KPS)

Tobias Tschiedl (Wien)

Parallele Quinten bei Schönberg, Schenker und Brahms

Der Vortrag thematisiert die unterschiedlichen Herangehensweisen an das Thema paralleler Quinten vorwiegend bei Brahms, Schenker und Schönberg. Dabei zeigt sich, dass der Zugang Schönbergs (*Harmonielehre*, 1911) eher als historisierend, derjenige Schenkers (*Kontrapunkt*, Bd. I, 1910) eher als in engem Sinne musiktheoretisch aufzufassen ist, wobei beide Ansätze (ein ›unmusikalischer‹ historischer und ein ›musikalischer‹ ahistorischer) jeweils ihre blinden Flecken haben. Während Schönbergs Sichtweise durch die Kopplung an die Frage der »Emanzipation der Dissonanz« bedingt zu sein scheint, ist für Schenker das Paradigma des Fuxschen Kontrapunkts prägend.

In diesem Spannungsfeld wird nun Brahms' Sammlung von (parallelen) *Octaven u. Quinten u. a.* betrachtet, zuletzt auch ein Beispiel einer Quinten-Lizenz aus seinem Klarinettenquintett op. 115. Anhand dieses Beispiels kann mit dem Instrumentarium der Schenker-Analyse gezeigt werden, wie tonale Mehrdeutigkeit (sozusagen die Möglichkeitsbedingung von Modulation) bei Brahms in den Bereich satztechnischer Normen und Lizenzen eingreift. Dadurch wird wiederum eine Brücke zurück zu einer Fußnote aus Schönbergs *Harmonielehre* gebaut: »Als was« hören wir parallele Quinten?

Tobias Tschiedl, geb. 1988 in Wien, 2008 bis 2012 Musikwissenschaftsstudium an der Universität Wien, seit 2011 Kompositionsstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Dietmar Schermann), ab Herbst 2013 Studienzweige elektroakustische Komposition (Karlheinz Essl) und Musiktheorie (Gesine Schröder).

Anfahrt zur hmt Rostock



Internetzugang in der HMT

Vom 04.10., 09:00 Uhr bis zum 06.10., 14:00 Uhr können Sie in der HMT über das WLAN *Studentennetz* mit Passwort *Studenten2010* im Internet arbeiten.

Redaktion:

Satz und Gestaltung:

Dr. Jan Philipp Sprick

Pascal Zurek (pzurek@gmx.net)

