

Jörn Arnecke (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)
**Spektrales Denken in Gérard Griseys *Prologue* und Richard Wagners
Rheingold-Vorspiel**

Die französische »musique spectrale« hat nicht nur neue Kompositionstechniken, sondern auch neue Analysemethoden hervorgebracht: Die reinen, gestreckten, gestauchten Spektren, niedrige oder hohe Obertonbereiche machen eine neue Art von harmonischer Analyse notwendig, die mit Begriffen wie Periodizität, Reinheit oder Geräuschhaftigkeit operiert. Darauf aufbauend, werden zwei Werke gegenübergestellt: Gérard Griseys *Prologue* für Viola solo (1976), der erste Teil des Zyklus *Les espaces acoustiques*, sowie Richard Wagners Vorspiel zu *Das Rheingold* (1853).

Die Analogien der beiden Werke sind offensichtlich: Beide heben an zu einem großen mehrteiligen Opus, beide entwickeln sich über einem Fundamentaltone. Die Analyse-Ergebnisse für den *Prologue* werden in bewusster historischer Umkehrung auf das *Rheingold*-Vorspiel angewendet:

- Wie geht Wagner mit den Abweichungen zwischen Obertonreihe und temperierter Skala um, speziell mit den Obertönen 7, 11, 13?
- Wie organisiert Wagner die Steigerung – rhythmisch, instrumentatorisch und von den zeitlichen Proportionen?
- Lassen sich bei Wagner unterschiedliche Grade der Reinheit feststellen – so wie Grisey hohe Obertonbereiche dazu nutzt, Übergänge ins Geräusch und in die Unordnung herzustellen?

Die weitergehende Frage lautet damit: Können Analysetechniken, die sich erst mit der zeitgenössischen Musik entwickelt haben, einen neuen Blick auch auf Werke der Vergangenheit liefern? Immer wieder arbeitet Musiktheorie damit, Werke der Gegenwart mit Erwartungen und Methoden der Musiktradition zu konfrontieren. Der umgekehrte Weg wird interessante Überlegungen und Diskussionen auslösen.

Reinhard Bahr (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)
**Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart –
Schumanns Kadenzharmonik und Moritz Hauptmanns harmonische Dialektik**

Theoretische Reflexion als Auslöser einer Kompositionsidee offen zu legen, steht für Robert Schumann in Widerspruch zur romantischen Ästhetik und zum Geniebegriff der Zeit. Dennoch besteht genügend Anlass anzunehmen, dass Schumann genuin musiktheoretische Problemstellungen mit einer poetischen Werkidee verbunden hat. Denn wie kann eine Musik, die den Anspruch erhebt, phantastisch und originell zu sein und ihre Botschaft musikalisch zu verschlüsseln, ihr thematisches Material mit Reihungen schlichtester Kadenzharmonik ausstatten, was noch zur Zeit der Wiener Klassik als Inbegriff teleologischer Formentwicklung galt.

Seit 1842 steht Schumann in Leipzig mit dem Theoretiker Moritz Hauptmann (1792 – 1868) in engerem Kontakt. Auch wenn ein unmittelbarer Austausch der beiden (nicht nur altersmäßig) sehr unterschiedlichen Musiker über musiktheoretische Fragen schwer nachzuweisen sein dürfte, sind bei aller Verschiedenheit des Ansatzes, deutliche Parallelen erkennbar. Hauptmann versteht in seinem Hauptwerk *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853) unter Anwendung von Hegels dialektischer Methode die Kadenz als Prozess. Hinter Schumanns an der Oberfläche einfacher Kadenzharmonik verbirgt sich nicht selten ein doppelbödiges Spiel, das die Ambivalenz von Kadenzfunktionen ebenso nutzt, wie harmonische Kadenzen als Ganze die Tonart mehr destabilisieren als festigen. Schumanns Tagebuchnotiz eines doppelten Quintfalls C F. G C (1832) bildet den Ausgangspunkt, um

Parallelen zwischen Hauptmanns Theorie und Schumanns Variationen Op. 5 und dem Klavierquintett Op.44 zu ziehen.

Jochen Bartel (Universität Saarbrücken)
Alternative Kriterien zur Modusbestimmung

In der Frage, wie man den Modus eines mehrstimmigen Werkes bestimmen kann, gehen die Meinungen der Theoretiker im 15. und 16. Jahrhundert auseinander, weil die von Ihnen beschriebenen Kriterien ursprünglich allein der Klassifikation einstimmiger Gesänge dienten. Wir verfügen daher nicht über gesicherte Erkenntnisse, ob das modale System nur in der Theorie Geltung besaß oder ob es auch für die kompositorische Praxis von Relevanz war. Am Beispiel verschiedener Motetten Palestrinas möchte ich zeigen, dass man mit den herkömmlichen Kriterien den Modus eines Werkes nicht immer zweifelsfrei bestimmen kann. Daher möchte ich das melodische Element einer Komposition stärker als Kriterium der Modusbestimmung in den Mittelpunkt rücken. Denn ähnlich wie bei den Gesängen des gregorianischen Repertoires verlaufen die einzelnen Stimmen keineswegs immer in einem Gesamtmodus, sondern es lassen sich einzelne, aufeinander bezogene Felder nachweisen, die modal sehr unterschiedlich gefärbt sind. Es lässt sich zeigen, dass hier immer noch die archetypischen Modelle des einstimmigen Gesanges nachwirken, wie sie sich exemplarisch in den Psalmformeln manifestieren. In Werken mit imitatorischer Struktur sind die Stimmen darüber hinaus miteinander durch kongruente Tonräume verbunden, deren Zusammensetzung mit den verschiedenen Quint- und Quartspezies in Verbindung gebracht werden kann.

Tobias Bleek (Humboldt-Universität Berlin)
Abschrift – Erfinderische Analyse - Komposition
Überlegungen zu György Kurtágs Webern-Rezeption

Für die musikalische Sprachfindung György Kurtágs (geb. 1926) war die Begegnung mit der Musik Anton Weberns ein entscheidendes Ereignis. Im Rahmen eines knapp einjährigen Studienaufenthaltes in Paris (1957/58) setzte sich der ungarische Komponist auf Anregung György Ligetis erstmals intensiv mit dem Webernschen Œuvre auseinander, indem er zahlreiche Werke kopierte und analysierte. Wichtige Bezugspunkte seines Webern-Studiums waren dabei neben Ligeti Hanns Jelineks *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (Wien 1952ff.) sowie die Webern-Analysen aus dem Umfeld der jungen Darmstädter Komponistengeneration.

Der Einfluss, den diese Beschäftigung mit Webern auf Kurtágs eigenes Komponieren ausübte, zeigt sich in seinen Werken der späten 1950er und frühen 1960er Jahren (Streichquartett op. 1, unveröffentlichte Klavierstücke etc.). Fast drei Jahrzehnte später hat Kurtág seine Webern-Rezeption dann explizit zum Thema seines Streichquartetts *Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28 (1988/89) gemacht – einer Doppelhommage an Webern und den im Werktitel genannten ungarischen Komponisten.

Der vorliegende Beitrag möchte ausgewählte Stufen von Kurtágs schöpferischer Webern-Rezeption untersuchen. Einerseits wird er darum gehen, die Aktivitäten kopieren, analysieren und komponieren in ihrem produktiven Wechselspiel zu beleuchten. Andererseits soll diskutiert werden, durch welche Vermittlungsinstanzen Kurtágs Webern-Verständnis geprägt worden ist.

Astrid Bolay (Staatliche Hochschule für Musik Trossingen)

Was ist eine musikalische Analyse? Gedanken zu August Halms Bach-Untersuchungen

Wenn man unter einer Analyse die Bemühung versteht, »die Logik der Aufeinanderfolge von Tonarten und Themen plausibel zu machen«, den Versuch also, zu zeigen, »warum ein bestimmter musikalischer Charakter eine bestimmte – und nicht irgendeine andere – Stelle im Verlauf einnimmt und ausfüllt« (Dahlhaus/Zimmermann: Musik zur Sprache gebracht, München 1984, S. 432.), so sind die meisten Bach-Untersuchungen August Halms keine Analysen. Denn eine Analyse, die im Dahlhaus'schen Sinn auf den Nachweis des logisch-notwendigen Zusammenhangs einer Komposition abzielt, sieht Halm nur bei »dem Vielfältigen der [Beethovenschen] Sonate [...] geboten, als welche selbst eine Art von Analyse musikalischer Kräfte ist.« (Halm: Von zwei Kulturen der Musik, München 1913, S. 38.) Im Gegensatz dazu verwirklichen Bachs Kompositionen für Halm die Idee einer Musik, die einheitlich und organisch aus der Entfaltung eines Themas erwächst – die also nicht zusammengesetzt, »analytisch«, und daher auch nicht im gleichen Sinne »analysierbar« ist wie Musik von Beethoven.

Halm sympathisiert als Komponist – und als solcher verstand er sich in erster Linie – mit der Bach'schen Kompositionsweise. Sinn und Zweck von Halms Bach-Untersuchungen erschließen sich deswegen in vollem Umfang erst, wenn man sie im Zusammenhang mit seinen Eigenkompositionen betrachtet. Denn die Bach-Untersuchungen des Theoretikers Halm bilden zu der Bach-Affinität des Komponisten Halm das theoretische Korrelat: An Bach interessieren ihn die Aspekte, die für ihn selbst als Komponisten, der vom Thema aus komponiert, relevant sind.

Kristof Boucquet (Université Catholique de Louvain)

»Instinct« versus »System« in the *Harmonielehren* of Schenker and Schönberg

This lecture focuses on two central theoretical sources, the *Harmonielehren* of Schenker (1906) and Schönberg (1911/1922). First, the role of Schenker's *Harmonielehre* as a model of emulation for Schönberg will be briefly discussed. The main part of this investigation addresses the tension between »musical instinct« and »systematic reasoning« in these sources. Both theorists appealed to »Instinkt« or »Formgefühl« to restore the experience of the artwork as an organic unity. Nevertheless, this intuitional approach could only exert its critical function if supported by a »methodical« foundation, on which Schenker and Schönberg held completely different views.

Annette und Guido Brink (Hochschule für Musik Köln)

»Der kompetente Hörer« - Ein Versuch, Grzesiks Konzeption der operativen Teilfähigkeiten des Textverstehens auf den Hörprozess zu übertragen

Vor dem Hintergrund der Entwicklungspsychologie Jean Piagets hat Jürgen Grzesik ein Konzept zur Schulung der Lesekompetenz auf der Grundlage der Kognitionspsychologie entwickelt.

Auf den ersten Blick scheint es, dass Textverstehen und Hören zwei völlig verschiedene Vorgänge sind. Hören ist jedoch genauso wie der Leseprozess das Ergebnis einer subjektiven Konstruktion, daher müssen Grundzüge der Konzeption Grzesiks auf die Gehörbildung übertragbar sein. Wie für das Lesen muss auch für das Hören angenommen werden, dass es sich um eine »ganzheitliche Kompetenz, die in sich reich gegliedert und in außerordentlichem Maße hoch beweglich ist«, handelt. Daraus folgt, dass textverstehende wie musikverstehende

Operationen nicht nur nacheinander (=sequentiell), sondern auch (bis zu einem gewissen Grade) gleichzeitig (simultan) vollzogen und in Bruchteilen von Sekunden umgruppiert werden können. Welche Operation konkret vollzogen wird, ist dann abhängig von der jeweiligen »Hörintention«, die das Hören begleitet (vgl. die unterschiedlichsten Kategorien von »Hörertypen und –typologien«). Ein kompetenter Hörer (die höchste Stufe des durch Hörerziehung Erreichbaren) vermag nun seine Hörintention bewusst zu steuern und bei Bedarf zu wechseln. Er reflektiert seinen Hörprozess kritisch und verfügt außerdem über ein Methodenwissen, das ihn zur Metakognition befähigt.

Hermann Danuser (Humboldt-Universität zu Berlin)

Spiegelungen von Autorschaft - Musikalische Poetik als künstlerische Selbstreflexion

Musikalische Poetik, die zwischen Komposition und Theorie zumal bei Neuer Musik vermittelt, soll in Fortsetzung früherer Studien zu dieser Kategorie hier unter dem Aspekt der Frage thematisiert werden, in welcher Weise sich in ihr Autorschaft selbstreflexiv ausformt. Voraussichtlich an fünf Komponisten werden unterschiedliche Modi in Grundzügen skizziert: Biographie (Kurtág); Mythos (Varèse); Theorie (Stockhausen); Kunstentwurf (Boulez); Hohlspiegel (Ligeti).

Marie-Agnes Dittrich (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Kannes Mozart (Wien 1821): historische Kompositions- und spätere Hörgrammatik

Friedrich August Kannes Verwendung des Begriffs »Synonym« in seinen Analysen von Mozarts Klaviersonaten (1821) steht teils, wie die »Tautologie«, für fast identisches Material, teils aber auch für Formteile, die wir eher als kontrastierend empfinden; so z.B. in seiner Analyse der Sonate in D, KV 284 (205b). Wie konsequent Kannes Wortwahl ist, wird angesichts der völlig unterschiedlichen Deutung anderer Passagen seiner Analysen (etwa bei Nissen, 1828 bzw. bei Bonds, 1999) vielleicht nicht eindeutig zu klären sein. Ob Schillers »Schöne Rede« oder Leopold Mozarts oft zitierte Forderung nach einem »filò« in den Kompositionen seines Sohnes weiterhelfen, scheint nicht sicher - aber sie können, wie Kanne, Belege für die These liefern, dass unsere von der Beethoven-Rezeption geprägte Hörgrammatik mit der Kompositionsgrammatik des 18. und frühen 19. Jh.s. nicht identisch und die ästhetische Wahrnehmung keine historische Konstante sein muss. Und dies wäre ein Anlass, nicht nur die Mozart-Analyse mit den Fragen der aktuellen Historiographie zu konfrontieren. Denn wenn Geschichte nicht das ist, was war, sondern das, was die Gegenwart aus ihr konstruiert, sollten wir musikalische Relikte vielleicht nicht nur als ästhetische Gegenwart rezipieren. Anders gefragt: mit welchem Recht erwarten wir von der Analyse, uns die Musik der Vergangenheit *näher* zu bringen?

Florian Edler (Universität für Künste Bremen)

Libérale Programmatik in Adolf Bernhard Marx' Musiklehre

Im frühen 19. Jahrhundert repräsentierte der Berliner Musikgelehrte Adolf Bernhard Marx (1795-1866) einen Theoretiker neuen Typs. Stand er als Späteinsteiger und Autodidakt bei konservativen Gegnern latent im Verdacht des »Dilettantismus« (bereits im pejorativen Wortsinn), so war er selbst überzeugt von der eigenen »inneren Berufung«, die er als eine entscheidende Voraussetzung des Künstlertums betrachtete.

Untersuchungen über Marx gelten meist entweder dem Theoretiker oder dem Redakteur und Publizisten, ganz selten dem Komponisten. In dem Referat wird versucht, Einflüsse der ästhetischen und kulturpolitischen Überzeugungen des Autors auf seine theoretischen Konzeptionen aufzuzeigen. Im Einzelnen werden folgende Aspekte berücksichtigt:

- Marx' Überlegungen zur Stellung der Kunst im »Leben«
- Die Reform der Musiktheorie, die auf eine Verbindung von ästhetischer und handwerklich-satztechnischer Musikbetrachtung zielt.
- Das Projekt einer für breite Kreise bestimmten »Allgemeinen Musiklehre«
- Marx' Opposition gegen die »alte Musiklehre« als Ausdruck einer liberalen Gesinnung
- Das System einer »Genealogie« der musikalischen Formen. Die Entwicklung gipfelt mit der »Sonatenform« in einem Typus des Kunstwerks, der ein Höchstmaß an Geschlossenheit und Einheitlichkeit aufweist. Ein solches Kunstideal postuliert Marx nicht zuletzt auch als ein Korrelat zur – in der ersten Jahrhunderthälfte noch utopischen – Idee der nationalen Einigung Deutschlands.

Philip Ewell (University of Tennessee)
»Stravinsky's Harmony in Context«

»Having reached this point beyond classical tonality, it is no less indispensable to obey, not new idols, but the eternal necessity of affirming the axis of our music and to recognize the existence of certain poles of attraction. Diatonic tonality is only one means of orienting music toward these poles. The function of tonality is completely subordinated to the force of attraction of the pole of sonority. All music is nothing more than a succession of impulses that converge toward a definite point of repose.«

This quotation from Stravinsky has puzzled music analysts for decades. Since his death in 1971, much has been written about his music and, in particular, his compositional process. Numerous articles discuss this process, and several purport to solve the mysteries of Stravinsky's harmony. In this paper I will discuss the work of four theorists on Stravinsky – Arthur Berger (1963), Pieter van den Toorn (1983), Yuri Kholopov (1997), and Dmitri Tymoczko (2002) – in order to place their varied views in the context of the larger theoretical trends surrounding them. Further, because both American and Russian views are represented, I will be able to contrast the differences in their understandings of this most important 20th-century figure.

Markus Fahlbusch (Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main)
Die »ästhetische Erfahrung« der Davidsbündler

Robert Schumanns Davidsbündlertänze können als paradigmatische Verwirklichung der Auffassung des Ästhetischen in der Epoche der Romantik genommen werden. Musiktheorie auf diese Auffassung zu beziehen heißt, die Analyse in ihren Beschreibungen auf den reichhaltigen Bestimmungen eines philosophischen Begriffs der »ästhetischen Erfahrung« basieren zu lassen, die für die Kunst als konstitutiv angesehen wird. »Ästhetische Erfahrung« bezieht sich zum einen auf lebensweltliche und soziokulturelle Zusammenhänge, zum anderen will sie die kontemplativ monologische Wahrnehmung von Kunst verwandeln in die Prozessualität und Subjektivität von Erfahrung und Erlebnis, in der das Machen von Erfahrungen die Veränderungen widerspiegelt, die ein rezipierendes oder produzierendes Subjekt im Umgang mit »ästhetischen« Phänomenen durchläuft.

Um diesen Ansatz zu erproben, möchte ich die Momente des Ästhetischen und der ästhetischen Erfahrung aufgreifen, die H. R. Jaub u. a. hinsichtlich Poesis, Aisthesis und Katharsis formuliert hat, um sie der musiktheoretischen Analyse von Robert Schumanns Davidsbündlertänzen systematisch zugrunde zu legen.

So bestimmt die musikalische Erlebnislyrik bei Schumann die Beschreibung und Deutung der Monorhythmik, der Standardisierung der Periodik, der Äußerlichkeit und Entdynamisierung der Formen, der zeitlichen Ausdehnung und Einheitlichkeit der »Affekte«. Das Rollenspiel der ästhetischen Identifikation mit literarischen Figuren, das Schumann auf die Musik überträgt und das romantische Verständnis des Künstlerischen als Gebrochenheit und »Ironie«, verwirklichen sich in dem Momenthaften und Fragmentarischen von »Szenen«. Dieses Rollenspiel soll die technische Explikation des inneren Zusammenhangs einer Musik anleiten, die sich von Bewältigungsstrategien lebensweltlicher Auseinandersetzung entlastet sieht und ihre Einzelcharaktere in eine konfliktfreie Koexistenz entlässt.

Folker Froebe (Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim)
**»Ur«-Linie und thematischer Prozess – das »Pars-pro-toto«-Prinzip in Beethovens
op. 95 im Verhältnis zur Schichtenlehre Schenkers**

Motiv-thematische Ereignisse spielen in Reduktionsverfahren der Schenker-Nachfolge eine untergeordnete Rolle. Es ist daher ein verbreitetes Urteil, die Ergebnisse linearer Analysen lägen jenseits der ästhetischen Erfahrbarkeit oder seien irrelevant für eine individualisierende Werkbetrachtung. Zu fragen wäre demgegenüber, inwieweit motivisch-thematische Formbeschreibungen und lineare Reduktionsverfahren sich dennoch nicht allein komplementär zu ergänzen vermögen, sondern auch miteinander integrationsfähig sind.

Beim späten Beethoven lässt sich, was in einem Satz thematische Einheit konstituiert, in feststehenden Gestalten kaum greifen. Wesentliche Momente der thematischen Entwicklung finden etwa im Kopfsatz von Beethovens f-Moll-Streichquartett op. 95 »hinter« der Satzoberfläche statt. So wird der im »Motto« latente Konflikt »des-d« zum »thematischen Substrat« (Dahlhaus) entfaltet, das im Sinne eines »pars-pro-toto« den Satz vom figurativen Detail bis zur Großform beherrscht. Formbildend wirkt das thematische Substrat in Gestalt der chromatischen Auskomponierung melodischer »Schwellen« und syntaktischer Penultima; das vermeintlich neutrale Material der Linienzüge wird auf jeder Ebene thematisch aufgeladen, so dass auch weit gespannte melodische Progressionen rezeptionsästhetisch unmittelbar greifbar werden.

Die fraktale (selbstähnliche) Struktur der Thematik und die fraktale Struktur der linearen Schichten korrelieren dabei so weitgehend, dass die Schenkersche Schichtenlehre einen eigenen Zugang zur formal-funktionalen Einordnung thematischer Ereignisse eröffnet, ja, den thematisch-formbildenden Prozess erst transparent zu machen vermag.

Hans-Ulrich Fuss (Hamburg)
**Vitalismus im Musikdenken um 1900 – Lebensphilosophische Einflüsse in der
Musiktheorie zwischen 1870 und 1930, am Beispiel der Rhythmustheorie**

Das »Leben« war ein Zentralbegriff der Epoche um 1900. Ursprünglich geprägt in der Frühromantik und durch Schopenhauer, entfaltete er sich bei Nietzsche, Dilthey, Simmel und Bergson zu einem ideengeschichtlichen Kraftzentrum. Die Idee des Lebens stand dabei ein für die Verherrlichung vitaler Kräfte und Vorgänge vor dem Hintergrund einer Zeitsituation, in der man den Verlust von Ursprünglichkeit, Freiheit und Humanität immer mehr als bedrückend empfand. Die Musiktheorie griff seit ca. 1880 Elemente des »vitalistischen«

Zeitgeistes mehr und mehr auf. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts hatte das Bestreben, aus akustischen Naturgesetzen zeitlos gültige musikalische Normen und Systeme abzuleiten, teilweise zur Erstarrung geführt. Die Reformbestrebungen, die sich seit ca. 1880 dagegen richteten, knüpften an bestimmte Theoreme des Vitalismus an: 1. Aktualismus (Leben ist Bewegung, ständiges Werden, es kommt zur Auflösung des statischen Seins im flüssigen Element der Seele), 2. »Aktionismus« oder »Aktivismus« (die handelnd-lebendige Auseinandersetzung wird höher geschätzt als die wesentlich passive, quietistische Verneinung des Willens, die noch Schopenhauer predigte), 3. Irrationalismus (das Gefühl geht über den Verstand, die lebendige Anschauung über den toten Begriff), 4. Einheit alles Lebendigen (der aus Zuständen (statisch) konstruierenden Wissenschaft wird die ursprüngliche Kontinuität des Lebens gegenübergestellt). Auf den letzten Aspekt konzentriert sich der Vortrag. Er möchte anhand der Entwicklung der Theorie rhythmisch-syntaktischer Strukturen aufzeigen, wie sich das Augenmerk von diskreten Einheiten (Zählzeiten, formale Sektionen, Einschnitte) immer mehr auf Kontinua verlagerte. Ausgehend von Moritz Hauptmann, wird der Weg über Riemann bis zu Ernst Kurth und seinen Zeitgenossen verfolgt.

Aaron Girard (Harvard University)

Musiktheorie als intellektuelle Disziplin in den USA

Wird bei der Betrachtung des kulturellen Kontextes von Musiktheorie bisher meistens ältere Musiktheorie thematisiert, bietet gerade die neuere und weltweit sehr einflussreiche Entwicklung der amerikanischen Musiktheorie als intellektuelle Disziplin im 20. Jahrhundert eine Reihe interessanter Perspektiven. In meinem Vortrag möchte ich die Entwicklung der amerikanischen akademischen Musiktheorie vor dem Hintergrund ihrer speziellen amerikanischen kulturellen und geistesgeschichtlichen Kontexte thematisieren.

Beeinflusst durch den Unterricht bei Exilanten aus Europa versuchte die erste Generation der »academic music theorists« noch, die Traditionen europäischer Musikpädagogik im Auge zu behalten, entwickelte jedoch gleichzeitig – am in der Anfangszeit waren Milton Babbitt, Allen Forte und David Lewin – eine neue Musiktheorie, in der sie Aspekte ihrer Musikausbildung mit philosophischen Einflüssen kombinierten.

Als Forschungsdisziplin wurde das Fach gemeinsam mit der Musikwissenschaft in den Music Departments der Universitäten angesiedelt, wo man einen Doktorgrad in Musiktheorie erwerben konnte. Da die Musiktheorie nun innerhalb der Geisteswissenschaften verortet war, musste sie sich mit Sozial- und Kulturtheorien wie Multikulturalismus und Post-Kolonialismus auseinandersetzen, die innerhalb des amerikanischen Wissenschaftsbetriebes zunehmend an Bedeutung gewannen. Gleichzeitig bot Musiktheorie die Möglichkeit sich mit Musik außerhalb des historischen Paradigmas der Musikwissenschaft zu beschäftigen. Verschiedene neue Ansätze – beispielsweise *Jazz Analysis* oder *Gender Studies* – wurden zunehmend Bestandteile des musiktheoretischen Forschungsprogramms.

Karl Traugott Goldbach (Braunschweig)

Akusmatisches und mimetisches Hören in Luc Ferraris *Presque rien avec filles*

Nach dem zweiten Weltkrieg ermöglichten neue technische Möglichkeiten nicht nur die Erzeugung synthetischer Klänge; die Komponisten der *musique concrète* verwendeten Aufnahmen von Umweltklängen oder Musikinstrumenten als Material ihrer Werke. Dabei ergeben sich – in Anlehnung an Simon Emmerson – für die Verwendung aufgenommener Klänge die beiden grundlegenden Strategien des »akusmatischen« und des »mimetischen«. Die akusmatische Strategie war das Paradigma der frühen *musique concrète*: Pierre Schaeffer

forderte, Klänge so einzusetzen, dass der Hörer keinen Bezug zur Klangquelle herstellen kann und damit auf den Klang selbst verwiesen ist. Jüngere Komponisten spielten dagegen ausdrücklich mit den Möglichkeiten der mimetischen Strategie; indem der Hörer die Quellen der Klänge erkennt, bekommt er Informationen, die über rein musikalische Aspekte hinausgehen.

Nach einem Überblick über Klangmaterial und Formteile von Luc Ferraris *Presque rien avec fille*, zeige ich, wie der Komponist im akusmatischen Diskurs seiner Komposition mit den traditionellen musikalischen Parametern rhythmische Struktur und Klangfarbe Zusammenhang stiftet. Der nächste Teil des Referats betrachtet Klänge, die musikalisch keine Beziehungen haben, die der Hörer aber aufgrund seines Wissens über die Klangquellen miteinander assoziiert. Der letzte Abschnitt fragt daher, welche Informationen der mimetische Diskurs über den rein musikalischen Zusammenhang hinaus gibt.

Lukas Haselböck (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien):

An der Schwelle der Wahrnehmung: die »musique spectrale« im Kontext des gegenwärtigen musiktheoretischen und -philosophischen Diskurses

Zu Beginn der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts traten die Komponisten Gérard Grisey und Tristan Murail mit Werken in Erscheinung, die bewusst als Gegenreaktion auf die serielle Musik der 50er Jahre konzipiert waren, in der ein problematischer Konnex zwischen den strukturellen Konzepten und der Wahrnehmung geortet wurde. Im Mittelpunkt der neuen Ästhetik stand das »timbre«, die jeweils spezifische Konstellation der Teiltöne eines Spektrums und ihre Konsequenzen in Bezug auf die Zeitlichkeit von Musik. Und die neue Richtung erhielt schon bald ein, wenn auch häufig kritisiertes, Etikett: »musique spectrale«.

In diesem Zusammenhang sollen vor allem zwei musiktheoretische und musikphilosophische Fragestellungen diskutiert werden. Zum einen: Wie verhält sich das ursprüngliche Postulat der Spektralmusik (die Strukturierung der Form eines Werkes durch zeitliche Vergrößerung eines Klanges) zur Überformung dieses musiktheoretischen Ausgangspunktes durch die musikalische Praxis, die in den 80er und 90er Jahren zu Dramaturgie und Nicht-Vorhersehbarkeit von Prozessen tendiert? Und zum anderen: Wie kann der heutige musikphilosophische Diskurs einer Musik gerecht werden, die nicht im Rahmen von raumzeitlich begrenzten Entitäten fassbar scheint, sondern deren Wesen offenbar in einer – paradoxerweise durch die Begrifflichkeit moderner Technik gestützten – begriffslos erfahrbaren, ganzheitlichen Präsenz liegt?

Robert S. Hatten (Indiana University)

**Four Semiotic Approaches to Musical Meaning:
Markedness, Topics, Tropes, and Gesture**

After a brief mention of early work by Coker (1972), Ruwet (1972, 1975), Nattiez (1975), Karbusicky (1986), and Lidov (1987), this survey will examine four interrelated approaches as developed by Hatten (1994, 2004). Hatten (1994) illustrates a new approach to understanding the systematic nature of correlation between sound and meaning, based on a concept of *musical style* drawn from Rosen and Meyer. *Markedness* is shown to be a useful tool for explaining the asymmetrical valuation of musical oppositions and their mapping onto cultural oppositions. This process of *correlation* as encoded in the style is further developed, along Peircean lines, by *interpretation*, as hermeneutically revealed in the work. *Topics*, first elaborated by Ratner and developed by Allanbrook, Agawu, and Monelle, are larger style types with stable correlations and flexible interpretive ranges. I expand topical analysis to the level of *expressive genres*, coordinated by marked oppositions. I also illustrate how topics

may be combined to produce striking new meanings akin to metaphor in language, a process I call musical *troping*. With respect to musical *gesture*, I examine the semiotic bases for perhaps the most immediate source of musical meaning: significant energetic shaping through time (Hatten 2004). The lecture will incorporate practical application of these approaches to the music of Beethoven and Schubert.

Sigrun B. Heinzelmann (University of Massachusetts Amherst)
Struktur und Narrativ in Chopins Mazurka op. 59.3

In Chopins Mazurka op. 59.3 verwandeln Elemente der Motivik, Metrik, des Registers und Mazurkatypus ein statisches Formprinzip in ein dynamisches und komplexes Narrativ. Dieses Narrativ wird auf der Basis detaillierter Analyse und unter Berücksichtigung neuerer Chopinforschung dargestellt und diskutiert. Damit hofft der Beitrag Wege zur Interpretation und hörenden Apperzeption des Werkes zu weisen und eine Brücke zwischen Musikwissenschaft, Musiktheorie und ästhetischer Erfahrung zu schlagen.

Eine Schenkersche Interpretation der Mazurka verdeutlicht die komplexen Zusammenhänge zwischen Form, Inhalt und resultierendem Narrativ. In op. 59.3 prägen Vorhaltsbildungen den motivischen Inhalt aller Schichten – vom kleinsten Detail des Vordergrundes bis zum strukturellen Vorhaltsquartsextakkord der Rückleitung – und beeinflussen die Wahrnehmung formaler Strukturen. So verunschärft Chopin formale Grenzen durch Stimmführung, harmonischen Verlauf und Textur.

Im Umfeld einer normativen viertaktigen Phrasenstruktur signalisieren Abweichungen Nahtstellen und Brüche im musikalischen Narrativ, die vom Wechsel des Mazurkatypus gekennzeichnet sind und durch Chopins bewusste Manipulation registraler Zusammenhänge verdeutlicht werden. Musikalische Parenthesen im Sinne von W. Rothsteins Phrasenerweiterungen, das Hinauszögern angestrebter Ziele durch Unterbrechungen und Umwege, die Verlangsamung des harmonischen Rhythmus, die Verunschärfung formaler Grenzen und eine reminiszierende Coda sind musikalische Phänomene mit enormer rhetorischer Ausdruckskraft. Ihre Bewusstmachung durch Analyse weist unmittelbar zur praktischen Anwendung.

Volker Helbing (Staatliche Hochschule für Musik Trossingen)
**Wie ein (T)raumes(w)irren – zum zweiten Satz von Kurtágs
...quasi una fantasia... op. 27,1**

Im zweiten Satz von Kurtágs...*quasi una fantasia* ... für Klavier und Instrumentengruppen op. 27 Nr. 1 (1987/88) werden die Aktionen des Pianisten von sieben im Saal verteilten Instrumentalgruppen meist unscharf »reflektiert« – sei als Echo, Akzentuierung, Pedalisierung, Übertragung ins Geräuschhafte, Kanon oder als Fortspinnung »im Hintergrund«. Der Satz (dessen Titel auf Schumann anspielt) verfolgt eine Strategie der Akkumulation und der strettoartigen Verflüchtigung. Dabei werden die Figuren des Solisten teils unmittelbar reflektiert, teils zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen, bis der gesamte Saal in eine mehrschichtige Bewegung versetzt ist. Durch die zunehmende Komplexität wird der Hörer einerseits bewusst überfordert; andererseits bleiben die meisten Schichten – dank einer klaren, räumlichen und figürlichen Differenzierung – gerade noch durchhörbar.

Die Musiktheorie hat für die wenigsten der hier beschriebenen (nicht auf Kurtág beschränkten) Phänomene ein begriffliches Instrumentarium entwickelt, das dem Phänomen auch nur annähernd gerecht würde. Sachverhalte, die sich einer scheinbar präzisen Analyse erschließen (Rhythmus, Diastematik) sind, gemessen am Höreindruck, vielfach von

nachrangiger Bedeutung gegenüber »unscharfen« Kategorien wie Kontur, Bewegung, Kontinuität und Prägnanz. Ziel des Beitrags ist es deshalb, sprachliche und graphische Hilfsmittel zu entwickeln, die zwischen Präzision und Fasslichkeit soweit vermitteln, dass sie auch als Hörhilfe taugen. Dabei wird es auch darum gehen, inwiefern die räumliche Konzeption die Faktur des Stückes bestimmt.

Tobias Janz (Humboldt-Universität zu Berlin)

Musikalische Poetik und musiktheoretisches Denken in Olivier Messiaens *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*

Messiaen arbeitete seit 1949 an seinem *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Das umfangreiche Konvolut aus theoretischen Explikationen, ästhetischen Reflexionen und musikalischen Analysen wurde allerdings erst posthum von seiner Witwe Yvonne Loriod ediert und liegt nun seit 2002 in sieben Bänden vollständig vor. Anders als Messiaens »Technique de mon langage musical« (1944) handelt es sich hier nicht um ein geschlossenes theoretisches Werk, sondern um ein äußerst hybrides Gebilde, dessen Materialien ganz unterschiedlichen Kontexten und Fragestellungen entstammen. Deutlich wird in der heterogenen Textzusammenstellung vor allem eine Dichotomie von Passagen, die ein mehr musiktheoretisches Interesse zeigen, indem sie auf das Verstehen und Erklären musikalischer Sachverhalte zielen, und Passagen, in denen das poetologische Denken im Vordergrund steht, die Perspektive also auf das kompositorische Schaffen und das individuelle künstlerische Gebilde gerichtet ist. Theoretische Reflexion und Poetik stehen dabei in einem ambivalenten Verhältnis zueinander: so wie das theoretische Denken auch eine Funktion im Schaffensprozeß übernimmt, so kann anders herum das poetologische Denken dem theoretischen Verhältnis zur Musik neue Wege eröffnen. Diese Ambivalenz lässt sich an zwei Elementen von Messiaens Poetik gut demonstrieren, an Messiaens Komposition von Vogelstimmen und an seiner synästhetischen Harmonielehre.

Franz Kaern (Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt)

Brittens Reflexion traditioneller Musiktheorie im Violinkonzert op.15

Anhand des Beispiels dieses Werkes soll gezeigt werden, wie ein Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts - dem zumindest in Deutschland lange Zeit Eklektizismus und daher Irrelevanz für ernst zu nehmendes zeitgenössisches Komponieren vorgeworfen wurde – in traditioneller Musiktheorie und Formenlehre fußt, sich inspirieren lässt von scheinbar verbrauchten und inhaltsleer gewordenen kompositorischen Mitteln, dabei aber nicht nur eine ganz eigene Musiksprache entwickelt, sondern auch diese tradierten musiktheoretischen Grundlagen vielfach umbewertet, aufbricht, durchkreuzt und tatsächlich etwas Neues daraus macht. Es soll gezeigt werden, wie selbst Mittel funktionaler Harmonielehre, die zu Zeiten der Komposition dieses Werkes (1939) andernorts entweder noch klar traditionell und ungebrochen oder aber gar nicht mehr verwendet wurden, sich hier auf eine sehr persönliche und vielschichtig reflektierte Art und Weise manifestieren. Das Konzert scheint sich anzuschicken, vieles von dem, was man von einem Solokonzert erwartet, einlösen zu wollen, um dann doch immer wieder Haken zu schlagen und ein Spiel mit Erwartungshaltungen zu treiben, das ja nur möglich ist, wenn diese Erwartungshaltung auf der Folie von längst bekannten Mustern entstehen kann.

Gerade im Hinblick auf die in Deutschland häufig formulierte Behauptung, Tonalität und traditionelle Formmodelle seien verbraucht und böten nur noch Gelegenheit zu rückwärtsgewandten, nostalgischen und daher verlogenen Aussagen, scheint mir ein

Komponist wie Britten den Beweis zu erbringen, dass nicht unbedingt nur die Jagd nach dem genuin Neuen, sondern immer wieder auch das durch eine starke Künstlerpersönlichkeit formulierte Eigene dazu geeignet ist, zu überraschen und aufzurütteln, gerade weil man spürt, dass einem bekannte Dinge auf eine neue Art gesagt wurden.

Martin Kaltenecker (Paris)

Der Begriff der musikalischen Zuschreibung

Es wird ausgegangen von der Analyse der ästhetischen Erfahrung als Spiel von sich gegeneinander aufhebenden Prozessen der Sinnggebung bei Ruth Sonderegger und der sich auf sie beziehenden Beschreibung des musikalischen Hörens bei Albrecht Wellmer, als Widerspiel von formbezogenen und andererseits sprachähnlichen Elementen. In diesen Darstellungen erscheint jedes Musikwerk also gewissermaßen als gescheckt, als durchsetzt mit semantischen Ablagerungen.

Diese Interpretation bezieht sich einerseits auf den Antagonismus zwischen hermeneutischen und strukturorientierten Auffassungen der Musik (Kretzschmar versus Riemann), andererseits auf die philosophische Debatte um Hermeneutik und Dekonstruktion in den 90er Jahren, also um die Möglichkeit eines (wenn auch hinausgezögerten) Verstehens, oder, im Gegenteil, einer Unmöglichkeit desselben, die auf dem Überschuss des Sinns beruht.

Unter dem Begriff der »Zuschreibung« verstehe ich den Versuch einer momentanen und gewaltsamen Beendigung jenes Spiels: die Musik wird einbezogen in einen »Lebensbezug« (Habermas), indem sie koloriert, paraphrasiert und somit umstrukturiert wird ; ihre Aneignung besteht in einer subjektiven oder »melodramatischen« weil emphatischen Zuschreibung zu dem Ich und seinem Kontext. Der Begriff der Zuschreibung könnte also eine Neubeleuchtung der Hermeneutik im Licht der Dekonstruktion ermöglichen.

Marina Karaseva (Tschaikowski-Konservatorium Moskau)

Ear Training as a Practical Aspect of Music Cognition

In the 21st century mainly based on intellectual technologies the methodology of ear perception of cognitive functions of music language is important to make the practical use of psychological and educational scope of music cognition.

The main aim of this presentation is to deliver a principal part of the author's methodology based on the interdisciplinary investigation in the fields of cognitive psychology and ear training. One of the main objectives is the elaboration of the methodological approaches to the following problems: 1. what people can hear in sounds; 2. which are the main sources for the psychological effects creation; 3. in which way these effects (producing relaxation, trance, fantasy, aggression etc.) may be systematized. Author's methodological approach will be focused on subject of chord cognition. Opportunities of its synesthetical perception will be illustrated with music examples. A special table of auditory, visual, and kinesthetical submodalities will be demonstrated.

This psychotechnology may elaborate the scientific and educational methodology for presentation of patterns of music influence designed for the students specialized not only in musicology, but also in education and psychology.

Christine Klein (Universität Halle)

Höranalyse als Weg zum musikalischen Verstehen? – Versuch einer Annäherung unter Berücksichtigung musikhistorischer, -ästhetischer, -soziologischer und -psychologischer Aspekte

Innerhalb der musikalischen Fachausbildung kam es im ausgehenden 20. Jahrhundert zur Differenzierung zwischen traditioneller »Gehörbildung« und »Höranalyse«. Beide Lehrgebiete, die sich zur »Hörerziehung« ergänzen, sollen die Studierenden zur bewussten auditiven Rezeption von Musik befähigen, jedoch mit unterschiedlichen Inhalten und je eigener Zielsetzung. Seither werden in Kompositionen verschiedenster Epochen, Stilrichtungen und Genres wesentliche kompositorische Details wie auch größere Zusammenhänge höranalytisch erfasst und graphisch, verbal oder durch Notentext beschrieben. Hierzu zählen traditionelle Parameter, wie Form und Struktur, Harmonik, Melodik, Rhythmik und Instrumentation, aber auch Analysekriterien der Musik des 20. Jahrhunderts, wie Klangfarbe, Dynamik, Tonhöhen- und Tondauernorganisation.

Im Bewusstsein um das Zusammenwirken auditiver Wahrnehmung und rationaler Erkenntnis im Rezeptionsprozess soll der interdisziplinäre Charakter des Lehrbereiches Höranalyse unter Berücksichtigung musikhistorischer, -ästhetischer, -soziologischer und -psychologischer Aspekte untersucht werden. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, was Höranalyse im Spannungsfeld zwischen emotionalem und analytischem Hören generell vermag. Zur Diskussion gestellt werden rezeptionsgeschichtliche Dokumente vergangener Jahrhunderte als auch Anschauungen des 20. Jahrhunderts, so von Hans Heinrich Eggebrecht zum musikalischen Verstehensbegriff, ebenso Theodor W. Adornos Typologie des Hörers sowie musikpsychologische Erkenntnisse Günther Rötters, welche besagen, dass »Fachleute [...] ihr Lieblingsstück emotional intensiver [erleben], wenn sie es analysieren«.

Oliver Korte (Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin)

Brumel und Monachus. Der Falsobordonesatz in Theorie und Praxis.

Im Zentrum des Beitrages steht eine Komposition von Antoine Brumel, das *Dies irae* aus seiner *Missa pro defunctis*. Die Faktur des Satzes soll im Lichte der Kompositionsregeln betrachtet werden, die Guilielmus Monachus in seinem ungefähr gleichzeitig mit Brumels Messe entstandenen Traktat *De preceptis artis musicae* gibt. Sie deckt sich in schlagender Weise mit Guilielmi Anweisungen zur Erzeugung vierstimmiger »Falsobordoni«. Die Übereinstimmung geht sogar so weit, dass sich eine ganze Strecke in Brumels Satz hinsichtlich der Stimmfortschreitungen mit einem Notenbeispiel aus dem Traktat deckt. Sicher nicht zufällig verfestigen sich gerade diese Fortschreitungen etwa zu Brumels Zeit zu allgemeinen Stimmführungsmodellen. Der Theorie nach sind »Falsobordoni« Note gegen Note Sätze par excellence, doch ein kunstvoller Oberstimmenkanon in Brumels *Dies irae* steht in offensichtlichem Widerspruch dazu. Es soll diskutiert werden, welche satztechnischen Gegebenheiten es Brumel ermöglichen, die Faktur des »Falsobordone« mit der Kanontechnik zu verbinden. Greift er womöglich auf eine ältere kompositorische Tradition zurück? Einen Fingerzeig gibt Heinrich Besslers Deutung der in Notenhandschriften des 15. Jahrhunderts anzutreffenden Beischrift »a fauxbourdon« als Anweisung zu einem Oberstimmenkanon »sine pausis«. Vor diesem Hintergrund wird evident, dass Brumel eben dieses Konzept vom dreistimmigen »Fauxbourdon« auf den vierstimmigen »Falsobordonesatz« überträgt und hier als »canon cum pausis« realisiert.

Elisabeth Kotzakidou Pace (Washington University in St. Louis)
Ramism in Sixteenth-Century German Music Theory
The »New« Dialectic, the Method of Dichotomies, and the Cognitive Structure of
Friedrich Beurhaus' Treatises

The pervasive influence of the Renaissance Arts of *Logos* (Rhetoric and Dialectic) in all of their manifestations can be detected in a staggering number of musical treatises and textbooks stemming from the northern European humanist activity. This study focuses on Ramism, a highly influential version of the »New« Dialectic Method that organized the music-theoretic output of the era. I undertake a reconstruction of the cognitive categories manifested in the musical taxonomies of the celebrated German Ramist Friedrich Beurhaus – as found both in his popular university-level treatise *Erotematum Musicae Libri Duo* (Nürnberg 1580; first edition 1573) and in the synoptic textbook version *Musicae Rudimenta* (Dortmund 1581). If genealogy constitutes critique, then this excursion into the history of music theory has important ramifications for contemporary theorizing. The present inquiry also investigates how the method of dichotomies, having been rescued from the dust of ancient Greek and Roman scholarship, was advocated normatively in the 16th-century as the best method for »scientific« thinking. By continuous transmission through a visually-oriented technological culture, it was eventually incorporated into 20th-century »psychologically real« models of cognition, in both natural language and music.

Hans-Ulrich Kretschmer (Koninklijk Conservatorium Den Haag):
Phänomenologie oder abstraktes Eigenleben einer Idee? Zum Umgang mit Modellen der
kontrapunktischen (Schenker) und der harmonischen Reduktionsanalyse

Ein phänomenologischer Ansatz entwickelt Analysemodelle *innerhalb* der musikalischen Hörerfahrung und leitet sie nicht von außerhalb dieses Erfahrungsbereiches liegenden Ideen ab. Ein phänomenologischer Ansatz ist sich bewusst, dass ein jedes Analysemodell sich jeweils nur auf eine bestimmte Schicht einer Komposition richten kann, und weiß deshalb um dessen Einseitigkeit und Grenzen hinsichtlich der Hörerfahrung. Ein phänomenologischer Ansatz stülpt einer individuellen Komposition ein Analysemodell nicht einfach über, sondern rechnet mit Besonderheiten und Abweichungen; die Berechtigung eines musikalischen Analyseergebnisses ist deshalb nicht eine Frage der systemimmanenten Stimmigkeit, sondern der künstlerischen Evidenz im Hören.

Die Reduktionsanalyse Heinrich Schenkers hat den Anspruch, auf das Ganze einer Komposition zu gehen und in der Zusammenfassung deren Essenz wiederzugeben. Umso wichtiger ist es, sowohl Schenkers Analysemodell als auch einzelne Schenker-Analysen vor dem Hintergrund der oben beschriebenen Kriterien auf ihre tatsächliche Erfahrbarkeit zu überprüfen und zu diskutieren. Was also wäre die eigentliche, herausragende Bedeutung einer Schenker-Analyse? Wo liegen andererseits ihre methodischen und stilistischen Grenzen?

In diesem Zusammenhang soll auch ein neu entwickeltes Verfahren zur schichtenweisen Reduktionsanalyse auf *harmonischem* Gebiet vorgestellt werden, welches die notwendige Ergänzung zu demjenigen darstellen könnte, was Schenker von einem kontrapunktischen Gesichtspunkt aus entwickelt hat – und bisweilen selbst Alternative für Stücke, die keine Schenker-Analyse hergeben.

Beate Kutschke (Universität der Künste Berlin)
**Geräuschkonzepte im Kontext – Das Geräusch in der Musiktheorie und im
Allgemeinverständnis im Vorfeld des italienischen Futurismus**

Nachdem die italienischen Futuristen in ihren Manifesten seit 1909 den verschiedenen Kunst- und Kulturgattungen (Malerie, Film, Literatur) jeweils eine eigene futuristisch-künstlerische Stilistik zugewiesen hatten, erhielt auch endlich die Musik – wieder einmal verspätet und offenbar nach mühevoller Suche – ihr Manifest und ihre futuristische Bestimmung. Am 11. März 1913 deklarierte Luigi Russolo die sogenannte Geräuschkunst zum wahren futuristischen Musikstil. Zusammen mit der Auflösung der Dur-moll-Tonalität stellt die Erfindung der Geräuschkunst im Rahmen des italienischen Futurismus damit eine der zentralen Faktoren für die Einführung des Geräuschs in die Musik des 20. Jahrhunderts dar.

Warum jedoch hatte Russolo gerade das Geräusch ausgewählt, um einen Musikstil zu kreieren, der für die futuristischen Anliegen von Skandal, Kulturrevolution und faschistischem Habitus geeignet schien? Bis zu welchem Grad konnte Russolo auf bereits etablierte, soziopolitisch konnotierte Denkfiguren im Umfeld des Geräuschs aufbauen? Was musste er zum Konzept des Geräuschs hinzuerfinden und/oder wo musste er bereits bestehendes Wissen über Timbrequalitäten verzerren, um eine ›echte futuristische Musik‹ zu konfigurieren?

Der Vortrag wertet unterschiedliche Quellen – Musiktheorien, kultur- und musikhistorische Schriften, Konversationslexika und Enzyklopädien – in Hinblick auf die damaligen Geräuschkonzepte aus. Er setzt Russolos Manifest zur Geräuschkunst ins Verhältnis zum Wissen und zu den Wertvorstellungen über Geräusche im Italien der frühen 1910er Jahre.

Elmar Lampson (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)
Musikalität als intelligentes Fühlen

Der Vortrag »Musikalität als intelligentes Fühlen« geht von der Hypothese aus, dass Musikalität eine ungenutzte Bewusstseinsressource in unserer Kultur ist. Es werden Theorieansätze aufgezeigt, die versuchen, musikalische Phänomene so zu beschreiben, dass kein abstraktes Wissen neben der Musik entsteht, sondern die dazu beitragen, Musik mit Bewusstsein zu durchdringen. Musik kann zwar in ihrer Vielschichtigkeit nie vollständig begrifflich gewusst werden. Musiktheorie kann aber über das Verstehen von Musik hinaus zur differenzierten Sprachfähigkeit über musikalische Phänomene und zur gesteigerten Hör- und Erlebnisfähigkeit von Musik führen. Anhand von Praxisberichten sollen Möglichkeiten für einen »Bewusstseinstransfer« von Musikalität in andere Bereiche des kulturellen, wirtschaftlichen und sozialen Lebens gezeigt werden.

Violaine de Larminat (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)
**Die frühe Harmonik von Debussy und Schönberg:
Spiegel unterschiedlicher Lehrtraditionen?**

Kaum ein anderer Bereich der Musiktheorie ist so traditionsgebunden wie die Harmonielehre, bei der die deutsche und französische Denkweise und die entsprechenden Unterrichtsmethoden stark voneinander abweichen. Daher unterscheiden sich auch die harmonische Analyse des jeweiligen Repertoires, was ein Vergleich zwischen deutschsprachigen Beiträgen über Debussy und der französischen – meist mündlich übertragenen – Analysen dessen Werke deutlich zeigen würde. Haben aber die verschiedenen didaktischen Methoden auch direkten Einfluss auf die Musik?

Debussy und Schönberg, die mit Wagner und der Postromantik einen gemeinsamen stilistischen Ursprung haben, haben beide die Tür zum 20. Jahrhundert geöffnet, jedoch die Ästhetik und die musikalischen Sprachen in Frankreich und Österreich in verschiedene Richtungen gelenkt. Diese stilistischen Merkmale des Impressionismus und der 2. Wiener Schule sind bereits bei den frühen Werken der beiden Komponisten nachzuweisen. Am Beispiel der frühen Lieder von Schönberg (1894-1905) und der *Méodies* von Debussy (1885-1904) wird gezeigt, wie das vorwiegend kontrapunktische Denken von Schönberg bei modulierenden Akkordfolgen und Benutzung harmoniefremder Tönen und das eher »akustische« Denken von Debussy mit der Gewichtigkeit des Dominantklangs vielleicht von diesen traditionsgebundenen Denkweisen und didaktischen Methoden herzuleiten sind und wie diese wiederum auf die später erfolgte Entwicklung der Atonalität gewirkt haben mögen.

Karsten Mackensen (Humboldt-Universität zu Berlin)

Sinn und System: Zur Auflösung der Topik in der Erfahrung bei Johann Mattheson

Am Beispiel des *Beschützten Orchestres* von Johann Mattheson (1717) soll gezeigt werden, wie eine universalhistorische Topik vor dem Hintergrund des kritischen Eklektizismus – in Form der Schriften Christian Thomasius’ – und eines sensualistischen Empirismus – etwa vertreten durch John Locke – zu einer selektiven Anwendung von Topoi umgedeutet wird. Erfahrung als das verbindende Element dieser wissenschaftsphilosophischen Ansätze spielt hierbei in einem zweifachen Sinn eine Rolle: als sinnliche und als historische. Die Materialdisposition und -exposition der zweiten Orchestre-Schrift entsprechen der Unterwanderung der topisch-systematischen Anordnung durch einen anwendungsorientierten Praxisbezug. Begründungsinstanz für die Auswahl der »loci communes« ist die praktische, die sinnliche Erfahrung. Damit einher geht die auch bei Thomasius wichtige grundlegende Kritik an der Institution der Universität – bekannt ist Matthesons Auffassung von der Opernbühne als idealer musikalischer Ausbildungsstätte. Hinzu tritt die Aufwertung der (musik-)historischen Erfahrung als überlieferten »loci« gleichrangig. Mattheson führt seine polemische Verteidigung gegen musikalisch-musiktheoretische Rückständigkeit im Mantel einer systematischen Ordnung von »loci communes« durch, die aber vor dem Gewicht von Erfahrung ihre Konsistenz bestenfalls noch vorgibt.

Christine Mast (Universität der Künste Berlin)

Überlegungen zu Ernst Kreneks »Lamentatio Jeremiae Prophetae«

Ernst Krenek komponierte die »Lamentatio Jeremiae Prophetae« für gemischten Chor a cappella 1942, zu einer Zeit, da neothomistische philosophische Ansätze eine Renaissance erfuhren. Bereits Claudia Maurer-Zenck (1980) betont die enge Verbindung, die zwischen dieser theologisch-philosophischen Denkrichtung und Kreneks Hinwendung zur Dodekaphonie seit den 30er Jahren bestand, wenn sie letztere beschreibt als Resultat der Suche Kreneks »nach dem Äquivalent des verbindlichen moralischen Gesetzes in der Kunst«; Krenek selbst sprach in seiner 1934 gehaltenen Schönberg-Laudatio von einem neuen »Bewusstsein supranaturaler Bindungen« im »politischen und gesellschaftlichen Bereich« und erblickte in den »neuen strengen Gebundenheiten und Gesetzmäßigkeiten«, die Schönberg vorgestellt hatte, »ein Symbol dieser neuen geistigen Haltung«.

Wie in Kreneks »Lamentatio Jeremiae Prophetae« die verwendeten kompositionstechnischen Verfahren in Mikro- wie Makrostruktur in unmittelbarem Bezug zu setzen wären zu von Krenek rezipiertem, neothomistischen Gedankengut jener Zeit, soweit Krenek, soll hier erörtert werden; dies vor allem mit der Fragestellung, inwieweit der Anwendung

dodekaphoner Gestaltungsmittel in Verbindung mit Elementen freier Tonalität unter diesem Aspekt Signifikanz zuzuschreiben wäre.

David Mesquita (Hochschule für Musik Freiburg)
Der Einfluss der Reihentechnik auf Igor Strawinsky

Igor Strawinsky nahm zwar Jahre lang bei Rimsky-Korsakov Instrumentationsunterricht, aber als Komponist war er kein Angehöriger einer »Schule«. Er folgte keiner (Petersburger) Lehre oder Theorie und war wohl auch aus diesem Grunde so offen für Anregungen aus unterschiedlichsten stilistischen Bereichen (u. a. russischer Folklore, Jazz, Chanson). Bei jedem neuen Stück gelang es ihm, gleichsam einen neuen Stil zu schaffen, ohne dabei auf seine musikalische Handschrift zu verzichten.

Die Musik Strawinskys scheint tatsächlich den tradierten Kategorien der europäischen Musiktheorie zu entfliehen: Die scheinbar weniger greifbaren Parameter Klangfarbe und Rhythmus sind die bestimmenden Elemente seiner Musik, während für Schönberg die klassische Kategorie der Tonhöhenorganisation im Mittelpunkt seines kompositorischen wie theoretischen Interesses steht. Erst nach Schönbergs Tod hat Strawinsky begonnen sich der Reihentechnik zuzuwenden, und zwar bekanntermaßen in einem Stil, der eher Webern als Schönberg nahe steht. Dabei arbeitet Strawinsky nicht mit kompletten Reihen, sondern mit Hexakorden, die das chromatische Total vermeiden. Strawinskys Musik gewinnt durch die Strenge der Satztechnik neue Kraft, ohne dabei auf ihre charakteristische Klanglichkeit zu verzichten.

In einer vergleichenden Analyse der »neoklassizistischen« *Messe* (1948) und des *Requiem Canticles* (1965-66), möchte ich den Einfluss der Reihentechnik auf die »praxisorientierte« Musik Strawinskys beleuchten und – unter Berücksichtigung aller kompositorischen Parameter – die »Konstanten« seines Personalstils aufzeigen.

Jörg-Peter Mittmann (Musikhochschule Münster)
Können musiktheoretische Aussagen empirisch bestätigt werden?

Die Frage klingt zunächst provokant, ist doch die Möglichkeit empirischer Bestätigung oder Falsifikation für jede theoretische Aussage von entscheidender Bedeutung. Die Fallibilität wird nicht selten zur Bedingung von Wissenschaftlichkeit überhaupt erhoben. Dem liegt freilich ein Bild der empirischen Wissenschaft zugrunde, in dem mehr oder weniger zuverlässig zwischen theoretischem Hintergrundwissen und »reiner« Wahrnehmung unterschieden werden kann. Mein Beitrag möchte zeigen, dass dieses Verhältnis gerade in der Musiktheorie – so wir ihr den Status einer empirischen Wissenschaft zubilligen – prekär wird aufgrund der engen und schwer durchschaubaren Wechselwirkung zwischen musikästhetischer Vorbildung und dem »tatsächlich« Gehörten. Musikhistorisch konzentriert sich die Untersuchung auf Phänomene stilistischer Umbruchphasen, den Übergang vom Früh- zum Hochbarock, die ersten Tendenzen zur Auflösung der Dur-Moll-Tonalität in Wagners Tristan-Vorspiel sowie konkurrierende Erklärungsmodelle im Umgang mit dem mittleren Skrjabin. Ziel ist es, die Grenzen empirischer Bestätigung einzelner musiktheoretischer Aussagen aufzuzeigen und daran ein Plädoyer für den holistischen Ansatz in der Rechtfertigung interpretatorischer Thesen zu knüpfen. Wie »man« den Tristan-Akkord hört oder zu hören habe, bietet keine unvoreingenommene Basis zur Prüfung theoretischer Annahmen, sondern ist selbst Teil eines Theoriegeflechts, in dem unsere jeweilige musikalische Sozialisation zum Ausdruck kommt.

Andreas Moraitis (Berlin)
Harmonische Mehrdeutigkeit und ihre Gründe

Daß die Klassifikation von Harmonien erst oder vornehmlich mit Hinblick auf Musik der Spätromantik Probleme bereiten könne, ist ein Vorurteil, dessen Berechtigung schon angesichts der Schwierigkeiten, gegen die kein Geringerer als Jean-Philippe Rameau in verschiedenen Stadien seines theoretischen Schaffens anzukämpfen hatte, zweifelhaft erscheint. So wurde die Frage nach der Doppeldeutigkeit des auf der vierten Stufe der Skala konstruierbaren Quintsextakkords im Zuge des sogenannten *double emploi* nicht geklärt, sondern schlicht auf die kontextuelle Ebene verlagert – ein Verfahren, welches immerhin durch Eleganz besticht, da es einen an sich 'fortschrittlichen' Gedanken anbietet, um *en passant* die (systemfeindliche) Möglichkeit intrinsischer Ambivalenz zu verschleiern.

Die in den vergangenen Jahrzehnten unternommenen Versuche, musikalische Ambiguität gewissermaßen nachträglich zu legitimieren, gingen zumeist von wahrnehmungspsychologischen Argumenten aus. Perzeptuelle Unentscheidbarkeit stellt aber nur eine der dokumentierbaren Formen harmonischer Mehrdeutigkeit dar: schon im erwähnten Fall des "Rameauschen" Quintsextakkords dürfte sie eher eine untergeordnete Rolle spielen.

Der Beitrag versucht einige Beispiele harmonisch mehrdeutiger Konstellationen unter historischen und systematischen Gesichtspunkten typologisch zu ordnen, wobei unter anderem nach den Beziehungen zwischen kompositorischer Tradition, musiktheoretischer Sprache, Notenschrift und Höreindruck zu fragen ist. Damit wird zugleich (allerdings ohne die Zuhilfenahme zeichentheoretischer Paradigmen) der Begriff musikalischer "Bedeutung" in einem begrenzten, mithin (*cum grano salis*) überschaubaren Kontext differenziert.

Angelika Moths (Schola Cantorum Basilensis)
**»exprimenda et pingenda« – Die *Musices Poeticae* von Johann Nucius:
Musik und Sprache auf zisterziensisch**

»Dieses wohlgeschriebene Wercklein« (Mattheson) von 1613 ist eine in nur knapp 80 Seiten ausgeführte Kompositions- und Figurenlehre, die trotz der Kürze ihre Wirkung von Thüringus über Walther bis Mattheson nicht verfehlen wird.

Doch nicht nur die Kürze ist bemerkenswert: Nucius zieht seine eigenen Motetten als Exemplifizierung der theoretischen Ausführungen heran. Eine geglückte Verbindung zwischen Theoretiker und Komponist also. Und Dichter, denn auch manch Motettentext stammt von Nucius und liefert die Grundlage der beschriebenen musikalischen Figuren. Beachtenswert ist ferner, dass Nucius Zisterzienserabt war. Die Zisterzienser waren eher ein Bremsklotz in der musikalischen Entwicklung, verlangten sie doch in ihren Reformen die Rückkehr zum Schlichten, Authentischen. Polyphonie und poetische Neuschöpfungen waren verpönt.

Warum also schreibt Nucius eine Kompositionsanleitung? Das Generalkapitel von 1601, das nach der Glaubensspaltung wieder Ordnung herstellen musste, schärfte die Einhaltung der Vorschriften ein. Verbindlich wurden diese jedoch erst 1651. Zeitlich befinden wir uns also in einer Art Niemandsland. Auch war mehrstimmige Kirchenmusik nur innerhalb der Klosterliturgie verboten, die inzwischen allgemein zugänglichen Gottesdienste wurden nicht erwähnt.

So überrascht es nicht, dass Komponisten wie Jacobus Gallus vom Abt des Zisterzienserklosters Zwettl aufgefordert wurden, für das Kloster zu komponieren oder dass Nucius selbst zur Feder greift und andere zur Verbindung zwischen Musik und Sprache anregt – allerdings ganz im zisterziensischen Sinne...

Markus Neuwirth (Universität Würzburg)

Das Konzept der »Expektanz« in der musikalischen Analyse: Ein Plädoyer für eine Hörerorientierte Analyse auf kognitionswissenschaftlichem *und* historischem Fundament

Musikalische Analysen klammern in der Regel die Frage nach dem Hörer bzw. nach dem zeitlichen Prozess des Hörens aus. Zudem vernachlässigen sie – ausgehend von einer gleichsam »imaginären Gleichzeitigkeit« (Dahlhaus), die der Notentext suggeriert – den temporalen Charakter der Musik. Dennoch nehmen manche Analysen auf einen Hörer Bezug, indem sie Aussagen über »erfüllte« oder »enttäuschte« Hörerwartungen treffen, dies jedoch ohne dass diese Aussagen durch ein ausgearbeitetes Hörermodell fundiert wären (z.B. Rosen, 1972). Problematisch ist dabei die Prämisse, dass von einem Hörer internalisierte, zumeist musiktheoretische Normen die Basis für die Generierung von Erwartungen bilden, wobei Abweichungen von diesen Normen als »enttäuschte Hörerwartungen« beschrieben werden. Der Vortrag wird unter Bezugnahme auf Meyers *Emotion and Meaning in Music* (1956) ein Hörerorientiertes Analysemodell mit Schwerpunkt auf dem Konzept der Expektanz vorstellen, das sich zum einen auf Erkenntnisse der modernen kognitiven Musikpsychologie stützt und zum anderen historische Sachverhalte berücksichtigt.

Die praktische Tragfähigkeit dieses Modells soll anhand zweier formaler Stellen illustriert werden, die häufig mit Aufbau und Enttäuschung von Hörerwartungen in Verbindung gebracht werden: Reprisesrückleitung, die als Zeichen im semiotischen Sinn interpretiert werden kann, sowie Repriseneintritt in Sonatensätzen Joseph Haydns.

Simon Obert (Universität Basel)

Synchroner Schnitt um 1910: Das kurze Stück im kulturellen Kontext

Es ist auffallend, dass um 1910 vermehrt extrem kurze Kompositionen entstanden sind, und zwar in Besetzungen, die bisher nicht von kleinen Formen geprägt waren: in Orchester- und Kammermusik. Wie passen sich diese Stücke in die damalige kulturelle Situation ein? Wie stellt sich diese im musikalischen Schrifttum – als Spiegel einer Befindlichkeit – dar? Und welche Positionen bezogen mutmaßlich die Komponisten mit ihren kurzen Stücken? Das Schrifttum ist dabei auf die ästhetischen Wertvorstellungen von zeitlichen Ausmaßen zu befragen. Dies soll an Hand von drei Stichworten geschehen:

1. Länge als »Moderne«. Eine Konstante bildete die Ansicht, dass viele Werke zu lang sind. Bemerkenswert ist dabei, wie häufig große Länge als »modern« bewertet wurde. Was für ein Moderne-Begriff wird damit ausgesagt?
2. Reduktion. Häufig wurde gefordert, die Dauer von Musik zu verringern. Das konnte unterschiedlich motiviert sein, etwa durch nationale, publikumsbezogene oder ästhetische Überlegungen.
3. Wiederholung und Sequenz. Über diese Mittel musikalischer Formung entspann sich eine breite Diskussion, weil sie zunehmend als problematisch betrachtet wurden. Sie hängen mit der Dauer von Musik unmittelbar zusammen, da sie diese »verlängern«; sie verlängern sie aber nur, wenn man Formteile als in sich konsistent beurteilt und sie deswegen keiner oder nur geringer Fortführung bedürfen.

Deniz Peters (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz):

Musik als Erkenntnis – Struktur und Semantik in Alexander Skrjabins Spätwerk

Skrjabins Musik hat den Anspruch, Medium sinnlicher Erkenntnis zu sein. Bestehenden analytischen Ansätzen – den formalistischen wie den ideengeschichtlichen – gelingt es jedoch

nicht überzeugend, die Brücke zum jeweils anderen zu schlagen, und Skrjabins Musik und Philosophie in ihrem Bedeutungszusammenhang zu sehen. Übergeordnet lässt sich diese Polarisierung der Positionen in der aktuell bestehenden Diskussion über musikalische Expressivität wiederfinden, verkörpert durch Scruton, Kivy und Levinson, die dem strukturellen Hören die sinnliche Hörerfahrung entgegenstellt.

In diesem Vortrag versuche ich, den Blick für die musikimmanente Präsenz von Skrjabins philosophischen Konzepten zu schärfen. Dabei geht es um das Verständnis morphogenetisch wirksamer Ausdruckszusammenhänge und -prozesse, die – in Strukturen kodierte – Ideen darstellen. Die ästhetische Begegnung mit jenen Ideen macht das Wesen der musikalischen Erfahrung aus. So sind unter anderem das Vereinen von Gegensätzlichem, das Schaffen und Überschreiten von Systemgrenzen und der Dialog von Dualitäten in Skrjabins späten Sonaten und Miniaturen Ausdruck menschlicher Problematik. Dem stellt sich zwar jedes Individuum anders, jedoch birgt er in sich intersubjektiv Erkenntnishafte. Zu einer solchen strukturesemantischen Betrachtung stelle ich im Rahmen meiner Dissertation soeben entwickelte Methoden (z. B. Invariance-Tree) vor. Es soll erleichtert werden, perzeptive und kognitive Vorgänge zusammenzudenken, und einen abstrakten semantischen Raum zwischen Wahrnehmung und Imagination zu beschreiben. Eine hieran orientierte avancierte Hermeneutik vermag soziokulturellen sowie ideengeschichtlichen Kontext direkt und detailliert auf musikalische Evidenz zu beziehen.

Dr. Birger Petersen (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

Jean-Philippe Rameaus Auseinandersetzung mit dem Monolog aus Lullis *Armide*

Jean-Philippe Rameau erarbeitete zweifach eine Analyse zum berühmten Monolog aus *Armide* »Enfin, il est en ma puissance« von Lully: Ist die Analyse im *Nouveau Système de musique théorique* 1726 Paradigma einer auf Theorie ausgerichteten, Mittel zum Zweck darstellenden Analyse, kann die Erörterung des Werkes in den *Observations sur notre instinct pour la musique* 1754 durchaus als Analyse in ästhetischer Absicht gelten: Sie bildet den eigentlichen Abschluß einer Auseinandersetzung mit Jean-Jaques Rousseaus *Lettre sur la musique française* von 1753.

Die Äußerungen zum Monolog Lullys im mittleren 18. Jahrhundert sind nicht allein aufgrund ihrer multivalenten Beziehungen der Texte Rameaus zur Musik Lullys von Bedeutung. An den Äußerungen Rameaus sind grundlegende Aspekte der Differenzen in der ästhetischen wie theoretischen Anschauungen abzulesen, allerdings übertragen auf ein anderes historisches Terrain: Der Streit um den Monolog aus *Armide* wird am Beginn des Buffonistenstreites ausgetragen. Erkennbar ist an der Debatte um die Analyse der Musik Lullys, wie stark die neuartigen Thesen Rameaus im Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit präsent waren und diskutiert wurden – und dass die Frage zum Primat der Harmonie kein ausschließliches Problem deutsch-französischer Musiktheorie zwischen Rameau und Mattheson ist, sondern vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr weite Kreise beschäftigt.

Martin Pfeleiderer (Universität Hamburg)

Rhythmustheorie und musikpsychologische Rhythmusforschung

Musiktheorie und musikpsychologische Forschung verbindet nicht nur ein gemeinsames Interesse an den Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung und Wahrnehmung, vielmehr sind beide Disziplinen wechselseitig aufeinander bezogen und aufeinander angewiesen. Die empirische Forschung in der (kognitiven) Musikpsychologie bedarf präziser terminologischer und theoretischer Werkzeuge, damit musikalische Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozesse

adäquat untersucht werden können. Musiktheoretische Reflexion kann umgekehrt nur dann einen umfassenden Erkenntnisanspruch einlösen, wenn sie psychologisch fundiert ist. Ausgehend von diesen Prämissen soll die Wechselbeziehungen zwischen Musiktheorie und Musikpsychologie anhand des musikalischen Rhythmus konkretisiert werden. Ziel ist ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand zur Rhythmuswahrnehmung innerhalb der kognitiven Musikpsychologie sowie eine systematische, wahrnehmungspsychologisch fundierte Theorie von musikalischen Rhythmusphänomenen. Dies umfasst eine eindeutige Abgrenzung zwischen den Begriffen Rhythmus und Form, eine kognitionspsychologisch motivierte Definition von Metrum sowie eine Systematisierung verschiedener Formen von zeitlicher Regelmäßigkeit, Unregelmäßigkeit, Mehrdeutigkeit und Komplexität innerhalb klanglicher Texturen. Um den Gültigkeitsbereich der Rhythmustheorie zu erweitern, werden dabei auch Gestaltungsweisen aus afrikanischer Musik und populärer Musik herangezogen. Außerdem werden die Zusammenhänge zwischen musikalischen Klangstrukturen und Bewegung (Bewegungsmetapher und Körperbewegungen) sowie die Regelmäßigkeit und Wirkungen mikrorhythmischer Gestaltungsweisen thematisiert.

Tihomir Popovic (Hochschule für Musik und Theater Hannover)
**»It is best to do this eightfold?« – kulturgeschichtliche Überlegungen zum
Modusphänomen in der europäischen Musik**

Für das Verstehen des oktomodalen Systems im Kirchengesang ist wie für kaum ein anderes Themengebiet sowohl das musiktheoretische als auch das kulturgeschichtliche Wissen und Reflektieren unabdingbar. Aus der Sicht der Musiktheorie kann das System der acht Modi als ein erster Systematisierungsversuch der europäischen Musik nach der Antike betrachtet werden, ein Versuch, dessen Einfluss auf die Musikpraxis und -theorie des mittel- und westeuropäischen Mittelalters und der Renaissance kaum überschätzt werden kann. Im Bereich des Kulturgeschichtlichen sind sowohl die Wurzeln dieses Systems im Denken der nahöstlichen Kulturen als auch die unterschiedlichen Entwicklungen, die dieses System im byzantinisch geprägten Osten und Südosten Europas einerseits und im römisch geprägten West- und Mitteleuropa andererseits durchlebte, von großer Relevanz. Dabei sind diese beiden Aspekte des Systems der acht Modi – der musiktheoretische und der kulturgeschichtliche – voneinander untrennbar. Der Beitrag versucht, gerade die Interdependenz dieser beiden Aspekte zu demonstrieren. Dadurch kann eines der Fundamente der europäischen Musik in seiner Historizität besser verstanden und die kulturgeschichtlichen Parallelen und Divergenzen zwischen dem römisch geprägten Westen und dem byzantinisch geprägten Osten Europas veranschaulicht werden. Dabei werden die Verallgemeinerungen, die die Entwicklungen im Westen etwa als »dynamisch« und diejenigen im Osten als »statisch« darstellen, vermieden. Stattdessen wird versucht, den Spezifika der kulturdynamischen Prozesse der jeweiligen Kulturkreise – im Lichte des oktomodalen Systems – Rechnung zu tragen.

Michael Quinn (King's College London)
Neue Gedanken zu Bachs Verwendung der IV. Stufe

Die Art und Weise wie J. S. Bach die Tonart der Subdominante, wie es spätere Theoretiker nannten, wurde in der Regel als nicht sonderlich bemerkenswert in der umfangreichen Literatur zu dem Werk dieses Komponisten betrachtet. Mit einigen beachtenswerten Ausnahmen, beispielsweise Elmar Seidel, haben sich die meisten Analytiker damit zufrieden gegeben, anzunehmen, dass Bachs Musik einem normativen Modell harmonischer Praxis

folgt. Einem Modell allerdings, dass sich erst im späten 18. Jahrhundert etabliert hat. Die Bedeutung jedoch, die die Tonart der IV. Stufe in seinen Werken – provoziert häufig durch thematische Prozesse, Ritornellostrukturen oder kurze oder längere Wiederholungen – einnimmt ist ungewöhnlich und sticht gegenüber späteren tonalen Modellen ebenso heraus wie im Vergleich mit den theoretischen Schriften zu Bachs Lebzeiten.

Das Ziel des Vortrages ist es, zu untersuchen – innerhalb eines historisch fundierten Kontextes – wie die Tonart der IV. Stufe bei Bach tatsächlich verwendet wird. Bezugnehmend auf die Schriften von J. D. Heinichen, J. G. Walther und J. P. Kirnberger und mit einigen Referenzen zu früheren modalen Theoretikern, möchte ich ein typisches Modulationsschema für das frühe 18. Jahrhundert vorstellen.

Das Konzept IV. Stufe als eine eigene Tonart zu betrachten (eine Entwicklung die mit Rameau begann) wird kritisch hinterfragt und ihr Status innerhalb zeitgenössischer deutscher Musiktheorie untersucht. Einschlägige Beispiele aus Bachs Instrumentalwerken illustrieren diese eigenwillige Herangehensweise an die Thematik und wird uns ermutigen, so ist zumindest die Hoffnung, neu über diesen Aspekt von Bachs tonaler Sprache nachzudenken.

Alexander Rehding (Harvard University)

Europäische Musiktheorie und chinesische Musik 1800/1900

Die ersten Beispiele chinesischer Musik, die in Frankreich Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch Jesuitenberichte verbreitet wurden, waren eine kleine Sensation. Musiktheoretiker bauten sofort – selektiv – diese Musikbeispiele in ihre Spekulationen über Ursprung und Wesen der Musik ein: so stellte für Rameau das »Air Chinois« die Universalität seiner Theorie unter Beweis; für Roussier repräsentierte es das Frühstadium einer sich entwickelnden Musik, während Rousseau sich fragte, wie zuverlässig exotische Klänge per Notation übermittelt werden konnten.

Rousseaus Frage blieb bis 1877 unbeantwortet. Dann wurde das Problem der Übermittlung neu aufgerollt – mit der Erfindung des Phonographen, der per Aufnahmetechnik ein direktes »Aufschreiben« musikalischer Klänge erlaubte, ohne sich konventioneller Notation zu bedienen. Dieser technologische Fortschritt hatte jedoch seinen Preis: Schallplattenaufnahmen stellten die bis dahin postulierten Universalität des diatonisch-tonalen Systems in Frage und stellten so eine Herausforderung für die frisch etablierte musikwissenschaftliche Disziplin dar. Die anhaltende Konfrontation westlicher Musiktheorie mit chinesischer Musik bringt die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Musiktheorie und Kontext beispielhaft zum Ausdruck: es ist nicht nur die Theorie, die wie ein Gerüst um das musikalische Objekt gebaut wird, sondern vielmehr ein dynamisches Verhältnis zwischen Musikstück und Theorie, das sich gleichzeitig an über den musikalischen Text weit hinausgehenden kulturellen Prozessen beteiligt.

Bettina Schergaut (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

»Wie ein Baum, der sich spaltet«

Musik und dialektische Logik bei Theodor W. Adorno

Ausgehend von einer privaten Notiz, in der Adorno das Verhältnis von Musik und Logik mit einem »Baum, der sich spaltet« vergleicht, werden grundlegende Aspekte seines Verständnisses musikalischer Logik und ihrer Beziehung zum philosophisch-begrifflichen Denken herausgearbeitet. Als Textgrundlage dienen vor allem die nachgelassenen Aufzeichnungen zu seinem unvollendeten Beethoven-Projekt (*Beethoven. Philosophie der*

Musik) sowie bisher weitgehend unveröffentlichte Notizen aus dem Nachlass zu einer in den 1960er Jahren unter dem Titel *Musik und dialektische Logik* geplanten Studie.

Durch den Vergleich der ästhetischen Binnenstrukturen Beethovenschen Komponierens mit den philosophischen Prinzipien seines Zeitgenossen Hegel wollte Adorno das Verhältnis zwischen begrifflichen und begriffslosen Reflexionsprozessen in grundlegender Weise klären. Anhand einer Gegenüberstellung von zentralen theoretischen Passagen und Aufzeichnungen, die der Einlösung am musikalischen Phänomen gelten, soll der Prozeß seiner Kategorienbildung zur Erschließung musikalischer Logizität erörtert werden. Von besonderem Interesse sind dabei die Fragestellungen und Probleme, mit denen sich Adorno konfrontiert sieht. Sie werfen die abschließend zu diskutierende Frage auf, inwieweit Adornos Auseinandersetzung mit dem interdisziplinären Phänomen »musikalischer Logik« für die musiktheoretische Methodendiskussion fruchtbar gemacht werden kann: als kritisches Modell der Einbeziehung philosophischer Kontexte in die Erschließung musikalischer Kategorien, bei gleichzeitiger – oder im Adornoschen Sinne: dialektischer – Bewahrung der Eigenständigkeit musikalischer Prozesse.

Martin Schöneberger (Hochschule für Musik und Theater München)
Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse

Für eine deutliche Zurückhaltung im Umgang mit »popular music« im musiktheoretischen Diskurs dürfte ein ganzes Ensemble von Gründen verantwortlich sein, zu denen unter anderem Schwierigkeiten, die sich aus den komplexen Funktions- und Wirkungszusammenhängen populärer Musik ergeben und nicht zuletzt terminologische Unschärfen im musikanalytischen Bereich, gehören.

Ausgehend von den Kategorien, die Ken Stephenson in seinem Buch *What To Listen For In Rock. A Stylistic Analysis* dargelegt hat, soll in diesem Vortrag beispielhaft verdeutlicht werden, inwiefern populäre Musik Gegenstand einer musiktheoretischen Untersuchung sein kann. Anhand einer Analyse des Songs *New York State Of Mind* von Billy Joel werden Stephensons Kategorien in Bezug auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft, gegebenenfalls modifiziert bzw. erweitert. Dabei werden Beobachtungen, die formale wie auch melodischharmonische Phänomene und Gegebenheiten beschreiben, ebenso behandelt, wie auch metrische und die proportionale Anordnung betreffende Aspekte. Obgleich die bei Stephenson genannten Kategorien wie »Phrase Rhythm«, »Chord Type« and »Harmonic Palette« oder auch »Harmonic Succession« grundlegende Analyseparameter für den Umgang mit »popular music« darstellen, so handelt es sich dabei jedoch nur um hilfreiche Ansätze für eine musikalische Analyse. So stellt sich schließlich die Frage, welche Möglichkeiten traditionelle Analysemethoden für Stücke der Stilistik von Pop- und Rockmusik bieten, wo ihre Grenzen liegen und analytische Kompetenzen erforderlich sind, die das traditionelle musiktheoretische Ausbildungsprofil übersteigen.

Wolfgang-Andreas Schultz (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)
Melodielehre im Pflichtfachunterricht

Viele Studierende, zumal der Fächer Gesang, Blas- und Streichinstrumente, haben oft einen spontanen Zugang zur Melodik, den die Musiktheorie noch zu wenig nutzt. Vorgestellt wird der Versuch einer Melodielehre, die sich zunächst auf die Musik der Klassik und Romantik bezieht, und ein Unterrichtsversuch mit einer Gruppe von SängerInnen im 3. Semester. Es werden die einzelnen Schritte erläutert, die es – in Kombination mit Harmonie- und Formenlehre – den Studierenden ermöglicht haben, ein eigenes Lied mit Klavierbegleitung zu

komponieren. Ich sehe die Verbindung von Melodie-, Harmonie- und Formenlehre als Chance, noch näher an die Musik heranzukommen, Musiktheorie und Erfahrung noch enger miteinander zu verbinden.

Oliver Schwab-Felisch (Technische Universität Berlin)
**»Repräsentation als Performanz« – virtuelle Mehrstimmigkeit in einstimmigen
Kompositionen J. S. Bachs**

Ein Großteil der Forschungsliteratur diskutiert virtuelle Mehrstimmigkeit als emergentes Phänomen, als ebenso abhängiges wie kontingentes Produkt also von Konstellationen der einstimmigen Linie und Mechanismen der Apperzeption. Anders Gottfried Weber 1817. Er begreift das Verhältnis von notierter Linie und extrapoliertem Klang als eines der Repräsentation, Mehrstimmigkeit also als vorausgesetzten Bezugspunkt virtuell mehrstimmiger Einstimmigkeit. Dabei argumentiert er keineswegs widerspruchsfrei. Einerseits hierarchisiert er »Linie und Klang« als »Gewand und Körper«, andererseits betont er Ambiguität und Vagheit virtueller Mehrstimmigkeit – Momente also, in denen Repräsentiertes und Repräsentierendes ineinander umzuschlagen oder miteinander zu verschwimmen scheinen.

Webers Widersprüche sind nicht zuletzt eine Folge der intrastrukturellen Situierung des Repräsentationsverhältnisses. Dessen Problematik ist nachzugehen. Analyse, so zeigt sich, trägt virtueller Mehrstimmigkeit dann Rechnung, wenn sie das Repräsentationsverhältnis nicht nach einer Seite hin aufzulösen versucht: wer sich auf die Rekonstruktion repräsentierter Mehrstimmigkeit beschränkte, verfehlte das spezifische Moment der produktiven Inszenierung, wer allein den individuellen Weisen des Repräsentierens nachginge, ignorierte das Repräsentierte als regulative Instanz. Anhand mehrerer Ausschnitte aus Solowerken J. S. Bachs soll abschließend das immanent performative Moment beleuchtet werden, durch das die Solostimme die ihr zugrundeliegende Progression zugleich interpretiert wie konstituiert.

David Schwarz (University of North Texas)
Musik und Ästhetik: Das weibliche Erhabene und *Die Stadt* von Franz Schubert

Der Vortrag besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil, wird die Herkunft des Begriffes das »Erhabene« in der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts untersucht. Seit der Antike mit der Rhetorik verbunden, wird das »Erhabene« im Laufe des achtzehnten Jahrhundert in den Schriften von Edmund Burke, Immanuel Kant und anderen zu einem wichtigen Begriff der modernen ästhetischen Philosophie. Im Gegensatz zum Begriff des »Schönen«, welches eine Repräsentation einer perfekten Form darstellen muss, wird, besonders in den Schriften Kants, das »Erhabene« mit der kaum zu beschreibenden Größe der natürlichen Mächte, ewig groß werdenden sowie ewig klein werdenden Nummern in Verbindung gesetzt. Zu diesen Ideen fügt Michaelis hinzu, es gäbe ein männliches, sowie ein weibliches »Erhabenes«. Für Michaelis ist das kantische »dynamische Erhabene« ein Beispiel für das »männliche Erhabene«. Das »weibliche Erhabene« wird als ein kaum zu beschreibendes Zartes, Edles und Zurückhaltendes charakterisiert.

Der zweite Teil dieses Vortrags setzt Michaelis' Begriff eines »weiblichen Erhabenen« in einen musikalischen Zusammenhang. Die Diskussion zeigt wie Musik als Repräsentation einerseits »schön« sein kann, und wie Musik als Verkörperung andererseits »erhaben« sein kann. Obwohl Musiktheorie das »Schöne« als Repräsentation gut darstellen kann, ist eine Darstellung einer Verkörperung des »Erhabenen« schwieriger. Der Vortrag unternimmt in

dieser Hinsicht einen Versuch mit einer musiktheoretischen Betrachtung von Schuberts Lied »Die Stadt«.

Dominik Sedivy (Universität Wien)

Komponieren nach einem Konstellationssystem: Josef Matthias Hauer Tropentechnik

Der Österreichische Komponist, Musiktheoretiker und »Zwölftonspieler« Josef Matthias Hauer (1883-1959) entwickelte mit den »44 Tropen« im Jahr 1921 ein Ordnungssystem für alle Permutationsmöglichkeiten der zwölf Töne des chromatischen Tonsystems. Eine »Tropen« ist eine Zusammenstellung von immer zwei sich zum chromatischen Total ergänzenden Hexachorden. Der Tonvorrat dieser Hexachorde ist fixiert, die jeweilige Anordnung der Töne innerhalb eines Hexachordes ist jedoch beliebig. Die vielfältigen Intervallbeziehungen zwischen den einzelnen Tönen innerhalb der Hexachorde, zwischen den beiden Hexachorden einer Tropen, aber auch zwischen ganzen Tropen zeigen eine Reihe von Symmetrien und anderen Eigenschaften, die kompositorisch genutzt werden können.

So stellt die Möglichkeit einer symmetrischen Reihenbildung nur den unwesentlichen Anfang der Tropentechnik dar. Daneben interessieren insbesondere Zusammenhänge zwischen dem schichtweisen Aufbau von Tropen und satztechnischen Möglichkeiten. Die Betrachtung dieser Zusammenhänge ermöglicht eine harmonische oder melodische Disposition des zu komponierenden Werkes, da der Komponist nämlich bestimmte Tropen wählen kann, falls er etwa bestimmte Dreiklänge, Dreiklangskombinationen, Vier- oder Fünfklänge zu verwenden wünscht. Die Schaffung »tonaler« oder »modaler Felder« innerhalb eines Zwölftonstückes kann dadurch ebenso ermöglicht werden wie die Bildung von tropenorientierten symmetrischen Akkordreihen, deren Aussetzung streng kontrapunktische Formen wie z.B. Tritonus- oder Spiegelkanons im harmonischen Zwölftonraum machbar werden lassen.

Uwe Seifert (Universität zu Köln)

Kognitive Musikwissenschaft, Systematische Musiktheorie und die Theorie der Musik

In der wissenschaftlichen Musikforschung wird die Möglichkeit einer spezifischen, musiktheoretisch orientierten Forschung der Systematischen Musikwissenschaft, einer Systematischen Musiktheorie, die in Verbindung mit einer Theorie der Musik zu entwickeln wäre, bis heute kontrovers diskutiert.

In dem Vortrag wird die These vertreten, dass die Adaption des kognitionswissenschaftlichen Forschungsparadigmas für die Systematische Musikwissenschaft, die diese zu einer Kognitiven Musikwissenschaft transformiert, die Möglichkeit eröffnet, sowohl Systematische Musiktheorie zu betreiben als auch eine Theorie der Musik zu entwickeln.

Musiktheoretische Forschung innerhalb der Kognitiven Musikwissenschaft setzt wie die Kognitionswissenschaft bei der komputationellen Erforschung des Geistigen an. Der Begriff der »computation« eröffnet einen fruchtbaren Rahmen für theoretische Untersuchungen. Hinsichtlich einer Theorie der Musik kann die Frage »Quid sit musica?« in diesem Rahmen als Frage nach dem genuin menschlichen Musikvermögen reformuliert werden. Die Plausibilität dieser Annahme ist vor dem Hintergrund von Erlernbarkeitstheorien kognitiver Bereiche in Verbindung mit empirischen Forschungsergebnissen zu diskutieren.

In dem Vortrag werden zunächst die Grundlegenden Konzepte und Ziele der Kognitiven Musikwissenschaft dargelegt. Dann wird ausführlicher auf das Problem der Entwicklung einer Theorie der Musik innerhalb der Kognitiven Musikwissenschaft eingegangen. Hierzu wird die Annahme eines Musikvermögens in Verbindung mit Überlegungen zur Erlernbarkeit

diskutiert. Dabei wird insbesondere auf die Grundlegenden Ergebnisse Golds zur Erlernbarkeit formaler Grammatiken bzw. Sprachen eingegangen.

Franziska Seils (Evangelische Hochschule für Kirchenmusik Halle):
Beobachtungen zur Harmonik kirchentonaler Liedmelodien in Gesang- und Choralbüchern des 18. Jahrhunderts

Ein interessantes Dokument der Umbildung kirchentonaler Melodien unter Einfluss von Akzentstufentakt und Kadenzharmonik bildet das *Freylinghausensche Gesangbuch* (Gesamtausgaben 1741 / 1771). Bei einer ganzen Reihe Lieder – das betrifft vor allem die mixolydischen und ionischen – lässt sich hier deutlich zeigen, wie kirchentonale Melodien unter Vorbildwirkung der Solo-Aria abgewandelt werden: Melodische Durchgänge und das Einbinden der Melodien in periodische Taktgruppierungen korrespondieren mit einem deutlichen Hang zu leittönigen Harmonieverbindungen und linear geführten Bässen.

Auf der anderen Seite gibt es eine ganze Reihe Lieder vor allem im dorischen und phrygischen Ton, deren plane Melodiefassungen in grundakkord- und stufenreicher Manier harmonisiert werden, eine Tendenz, die sich auch in zahlreichen Choralbüchern des frühen 18. Jahrhunderts beobachten lässt. Hier scheint ein bewusst auf »Reinheit« bedachter Zug zu walten, da sich manche dieser Sätze sogar im Vergleich mit Kantionalien des frühen 17. Jahrhunderts konventionell ausnehmen. Es sei der Frage nachgegangen, ob in dieser Art von Harmonisierung eventuell eine Parallele zu den Modus-Lehren im zeitgenössischen musiktheoretischen Schrifttum (Johann Gottfried Walther, Johann Philipp Kirnberger) liegt.

Ana Stefanovic (Universität Belgrad)

Einige Anmerkungen für den hermeneutischen Zutritt zu der Analyse des Musikstils

Von den Begrenzungen der normativen Theorien des Musikstils ausgehend (Meyer, Rosen, LaRue) wird in dem Artikel der hermeneutische Zutritt zu dem Musikstil mit der wiederholten Problematisierung der Frage des stilistischen Modells/der stilistischen Norm formuliert. Sich an die Stiltheorie von Nelson Goodman und Gérard Genette lehrend, geht man von der Voraussetzung aus, dass der Stil nicht auf das Modell/auf die Norm zurückzuführen ist, aber es wird sofort eine andere Auffassung der stilistischen »Normen« vorgeschlagen, die für die Analyse des Musikstils produktiv sein könnte. Der Stil wird als eine Ganzheit, die die Bedeutung trägt, verstanden, die aber gleichartig von dem System der »Zwänge« der normativen Stilistik und von der Position der isolierten »Tatsache« entfernt ist. Auf diese Weise begriffen, stellt die stilistische Norm eine engere Ganzheit der Bedeutung vor, die auf den »exemplifikativen« (Goodman) Möglichkeiten des Stils ruht: auf der wörtlichen, metaphorischen und kontrastiven Exemplifikation. Sie lehnt sich auf die Verfahren der Imitation, der Variierung und Figurierung, also, auf die Interpretation, entweder irgendeiner Bedeutungsgrundlage oder früheren Stileinheiten. Statt die kontextuelle oder historische Auffassung des Musikstils zu erstarren, erscheint diese »Norm«, die Situation des Diskurses bezeichnend, als Ergebnis des Durchschnitts seines kontextuellen und historischen Aspekts. Diese Voraussetzungen werden auf einigen Beispielen aus den Symphonien von Haydn illustriert.

Bastian Stock (Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main):
Ästhetische Erfahrung und Intersubjektivität bei Martin Seel

Der Begriff »ästhetische Erfahrung« spielt in moderner Ästhetik eine Schlüsselrolle. Jedoch nicht in der privativ-rezeptionistischen Interpretation etwa der Rezeptionsästhetik der 1960er Jahre. Sondern die neueren Ästhetiker, vor allem auch Martin Seel in seinem Werk *Kunst als Erscheinen*, versuchen in teils abweichender, teils ähnlicher Weise eine Brücke zur Intersubjektivität zu schlagen. Dieser Umstand erklärt sich aus der ästhetischen Theoriegeschichte. Die beiden wichtigen diotomistischen Positionen Rezeptionsästhetik und Produktionsästhetik wurden schlicht an ihre Grenzen geführt und zeigten markante Schwächen:

Die Produktionsästhetik, im 19. Jh. verhaftet, mit ihren festgefühten Kategorien, schien zwar die intersubjektive Verbindlichkeit eines Kanons zu insinuieren, versagte aber vor den radikalen Kunstprojekten des 20. Jahrhunderts.

Die Rezeptionsästhetik sicherte zwar die faktische rezeptive Unausschöpflichkeit der Kunst in der konkreten ästhetischen Erfahrung, aber konnte Urteile und Erfahrungen nicht intersubjektiv begründen: die kantische Wendung der »subjektiven Allgemeinheit« war unbefriedigend. Martin Seel versucht heute eine dezidiert wahrnehmungstheoretische Integration. Er unterscheidet Wahrnehmungstatsachen in ästhetischen Erfahrungen und grenzt diese Klasse der Gegenstände von ihrer Verursachung (den physischen oder mentalen Objekten) ab. Erscheinen statt Sein.

Für die Intersubjektivität sind nun nicht mehr die (kanonisch-exemplarischen) Artefakte zuständig, sondern andere Prozesse: sehr komplizierte soziale Mechanismen und Kommunikationen.

Christian Thorau (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main)
Zeichen ästhetischen Denkens – Musikalische Analyse im semiotischen Kontext

Die im 20. Jahrhundert entwickelten Zeichentheorien ermöglichen einen Rekurs auf die Zeichenfunktionen von Gegenständen und Handlungen sowie auf die Zeichenbasiertheit von Kultur überhaupt. Obwohl semiotisches Denken in vielen Bereichen der Geisteswissenschaften selbstverständlich geworden ist, blieb musikalische Analyse als eine der wichtigsten fachspezifischen Methoden der Musikwissenschaft von dem »semiotic turn« nur wenig berührt. Das mag an fehlender Praktikabilität, an der dezidiert historischen Ausrichtung analytischen Vorgehens oder auch an dem Zweifel gelegen haben, ob Musik überhaupt als zeichenhafte Äußerung zu zählen sei. Doch die Fortschritte bei einer Integration von Musik in die »Semiosphäre« und bei der Beschreibung der Besonderheiten ästhetischer Zeichengebilde legen es nahe, zeichentheoretische Kategorien stärker in die musikalische Analyse einzubeziehen. Dies kann für die historische Erkenntnis ebenso hilfreich sein (z.B. im Sinne einer kompositionsgeschichtlich wechselnden Zeichenhaftigkeit von Musikschriften und -hören) wie zur Beschreibung von Musik (z.B. zeitgenössischer), die jenseits der fachinternen Theoriebildung liegt. Zugleich stellt sich die Aufgabe von Analyse aus der semiotischen Perspektive sehr Grundlegend dar: auf Zeichengebilde musikalisch-ästhetischen Denkens angemessen mit einer ungleichen, 'künstlerisch-wissenschaftlichen' Zeichenpraxis zu antworten.

Bettina Varwig (Harvard University)
**»Variatio« und »Amplificatio«: die rhetorische Grundlagen der musikalischen
Formbildung im 17. Jahrhundert**

Der Zusammenhang zwischen Musik und Rhetorik im siebzehnten Jahrhundert ist in der Wissenschaft primär im Hinblick auf die so genannte Figurenlehre diskutiert worden, die eine konkrete Hermeneutik musikalischer Phänomene aus deren Nachbarschaft zu rhetorischen Figuren ermöglichen sollte. Ausgehend von einer Neuinterpretation der musiktheoretischen Quellen sowie der kompositorischen Abläufe in der Musik von Heinrich Schütz läßt sich eine weitreichende Revision dieses Ansatzes begründen. Dabei wird anstelle einer Semantik der Figuren die Frage der musikalischen Syntax oder Form in den Mittelpunkt gestellt. Eine enge Verbindung von musikalischer und rhetorischer Form findet sich zunächst in den Schriften der deutschen Theoretiker der *musica poetica* Tradition, die gezielt die syntaktischen Qualitäten der Musik in Analogie zur Rhetorik aufzeigen. Dieses Vorgehen schafft die Grundlage für eine Kompositionslehre, die das Zusammensetzen von musikalischen Phrasen lehr- und lernbar macht. Ebenso lehnen sich die neuen Strategien der Formbildung, die Heinrich Schütz im Zusammenhang mit den stilistischen Veränderungen um 1600 entwickelte, nachweislich eng an damaliges rhetorisches Denken an. Aus diesen Erkenntnissen kann die musikalische Rhetorik als analytische Methode neu formuliert und nutzbar gemacht werden, wodurch ein vielversprechender Neuzugang zur Musik der Schütz-Zeit eröffnet wird.

Mario Felix Vogt (Folkwang-Hochschule Essen)
**Differierende Zeitgestaltungskonzepte bei Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin in der
Deutung von L. v. Beethovens Grave-Introduktion der *Pathétique* –
Drei Interpretationen im Vergleich**

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit den interpretatorischen Konzepten zweier Pianisten, die zu den bedeutendsten der um die Jahrhundertwende geborenen Beethoven-Interpreten gezählt werden, Rudolf Serkin (Interpretationen 1 und 2) und Wilhelm Kempff (Interpretation 3). Mithilfe der Computersoftware *Cubasis SX* wurden die einzelnen Dauern der Klänge von der CD sowie ihr Schallpegel grafisch in eine Wellenform-Darstellung transformiert, aus welcher diese sich exakt ablesen lassen. Die unterschiedlichen Konzepte der Tempogestaltung werden in einer Kurvendarstellung präsentiert, die Dauern der Einzelklänge als Balkengrafik. In dieser Art der Veranschaulichung werden individuelle Abweichungen von den Normdauern, wie sie der Notentext vorgibt, sofort sichtbar. Aus den gesammelten Messwerten wird nun versucht, das Zeitgestaltungskonzept der jeweiligen Interpretation abzuleiten, weiterhin soll die Methode der Performanceanalyse auf Grundlage einer Theorie oszillierender Systeme von Kopiez/Langner in diesem Zusammenhang kurz dargestellt werden.

Felix Wörner (Berlin)
Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche *Formenlehre*-Tradition

Während der ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts wurde Hugo Riemanns normatives Konzept der musikalischen Form in der deutschsprachigen Musiktheorie grundsätzlich in Frage gestellt. Unter dem Eindruck neuer theoretischer Erkenntnisse zur musikalischen Auffassung, der Neuen Musik und der Strömung des Historismus wurde Riemanns Formvorstellung als unflexibel und fern jeder musikalischen Erfahrung klassischer und neuer

Musik kritisiert.

Unter dem Einfluss der »Gestalttheorie«, die zuerst 1891 von Christian von Ehrenfels skizziert wurde, begannen Musiktheoretiker Riemanns Konzept der musikalischen Form zu überdenken. Statt musikalische Form als Ergebnis aufeinander folgender, klar umrissener, isolierter Teile zu begreifen, wurde eine musikalische Gestalt – als Motiv, Melodie oder einer komplexen Form – zum Ausgangspunkt der neuen Formkonzeptionen. Dabei repräsentiert die Gestalt als abgeschlossenes Ganzes mehr als die Summe seiner Teile. Als Konsequenz wurde Form stärker als Prozess dynamischer Formung begriffen, aus dem die individuelle Form des gesamten Werkes hervorgeht.

Anhand ausgewählter Beispiele wird der Einfluss des philosophischen Konzepts der jungen Disziplin der Gestalttheorie auf die musiktheoretischen Formvorstellungen bei Ernst Kurth, August Halm, Herman Reichenbach, Kurt Westphal, Rudolf von Tobel und Ernst Toch untersucht.

Lawrence Zbikowski (University of Chicago)
Cognitive Science, Music Theory, and Music Analysis

Music scholarship is no stranger to speculations about the relationship between human cognitive capacities and the organization of musical materials. Examples such as Ernst Kurth's 1930 *Musikpsychologie* and Leonard Meyer's 1956 *Emotion and Meaning in Music* spring quickly to mind, but one can also see this perspective in Etienne Bonnot de Condillac's 1746 *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, where music is a crucial link in the development of human thought and language. Our knowledge of the human mind and brain has not, however, stood still. The emergence of the field of cognitive science over the past fifty years—an amalgam of work in psychology, linguistics, philosophy, neuroscience, and artificial intelligence—has provided researchers with a more comprehensive view of the structure and complexity of the mind and brain, a view that also has relevance for understanding how we conceptualize music. In my presentation I shall explain how research on three aspects of human cognition—categorization, cross-domain mapping, and conceptual models—changes how we conceive of the theory and analysis of music. This changed conception not only provides a way to resolve long-standing problems in music scholarship (such as those related to the ontology of the work of music, or concerning the relationship between text and music in song), but also offers new possibilities for how we theorize about and analyze music.