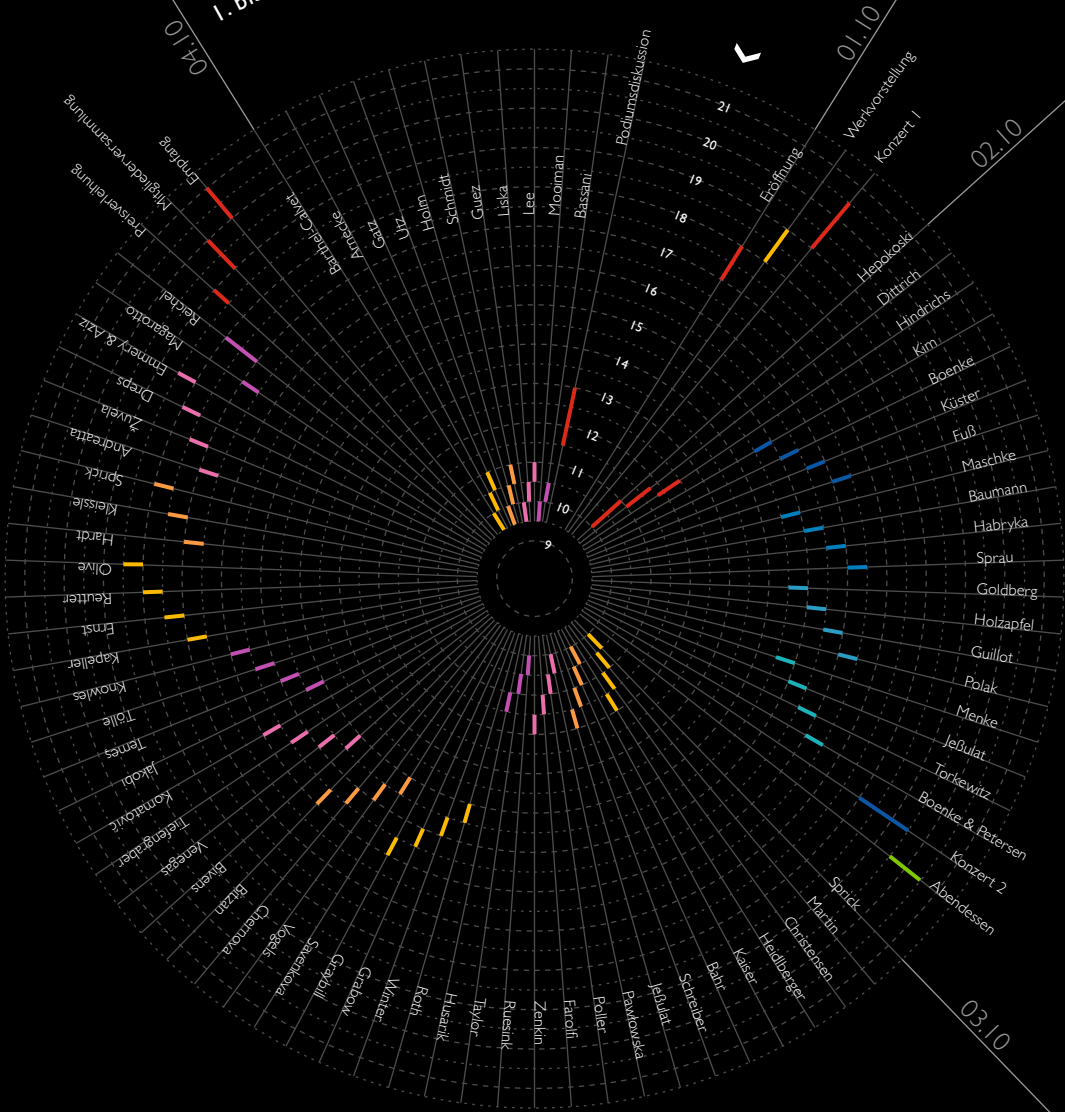


15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

> GEGLIEDERTE ZEIT <

1. bis 4. Oktober 2015





Gesellschaft für Musiktheorie



Universität der Künste Berlin



HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
HANNS EISLER
BERLIN

15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

›GEGLIEDERTE ZEIT‹

Einführung	Grußworte	Programmübersicht	Konzerte	Preisverleihungen	Abstracts und Biographien	— Keynotes	— Thematische Sektionen	— Vorträge	— Buchpräsentationen	Praktische Informationen	Lagepläne	Gastronomische Hinweise	Impressum
2	4	7	24	28	30	30	34	40	108	113	115	116	119

INHALTSVERZEICHNIS

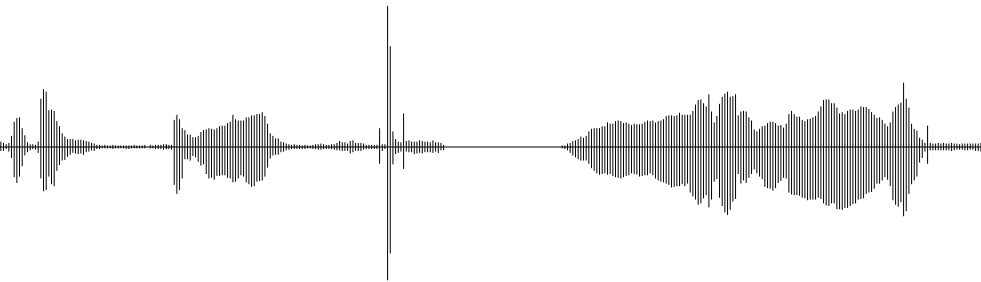
mit freundlicher Unterstützung von:

 ernst von siemens
musikstiftung

 SEIT 1879
VBKI
WIR UNTERNEHMEN BERLIN

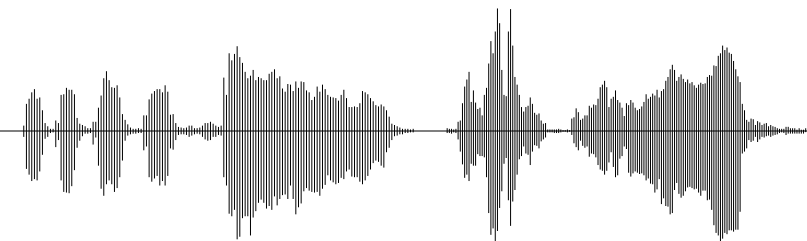
EINFÜHRUNG – ›GEGLIEDERTE ZEIT‹

Der 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie beschäftigt sich zum 25. Jahrestag der Wiedervereinigung mit der zeitlichen Dimension von Musik und Musiktheorie. Gliederung von musikalischer Zeit findet auf allen hierarchischen Ebenen statt. Sie ist ein fundamentaler Aspekt der Musikwahrnehmung. Ferner stehen sowohl Kompositionen als auch Theorien und Konzepte der Musik in historischen Zusammenhängen. Die komplexen Verhältnisse zwischen Kompositionsgeschichte, Geschichte der Musiktheorie und Kultur- und Sozialgeschichte sind Gegenstand musiktheoretischer Reflexion, wobei der Stellenwert der Geschichtlichkeit selbst geschichtlichen Veränderungen unterworfen ist. Der Umgang mit einer Vielzahl von Zeitebenen prägt Musikleben und -lehre. Dadurch treten Praktiken, Konzepte und Theorien unterschiedlicher Zeiten in Beziehung mit der Gegenwart. Der Kongress widmet sich dem Thema ›Gegliederte Zeit‹ in drei Sektionen.



SEKTION 1: REVOLUTION UND EVOLUTION IN DER MUSIK

Veränderung kann plötzlich, radikal, das Alte verwerfend, oder allmählich, Altes bewahrend stattfinden. Der Rückblick auf charakteristische Neuerungen führt zur Gliederung der musikgeschichtlichen Zeit in Epochen und zur Einstufung von Werken als anachronistisch oder ›unmodern‹. Auch die Geschichte der Musiktheorie kennt allmähliche Entwicklungen und kopernikanische Wenden.



SEKTION 2: RHYTHMUS, METRUM, FORM

Zeitgliederung in der Musik ist Gegenstand der Musiktheorie von der Elementarlehre bis hin zur individualisierenden Werkanalyse. Während die Formenlehre, also die Lehre von der musikalisch gegliederten Zeit auf höheren hierarchischen Ebenen, in Lehre und Forschung umfänglich gewürdigt wird, erhalten Rhythmus und Metrum weniger Aufmerksamkeit.

SEKTION 3: DIE GLEICHZEITIGKEIT DES UNGLEICHZEITIGEN

Musiktheorie und Musikpraxis finden immer auf mehreren historischen Zeitebenen statt. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist prägend für die gegenwärtige Musikkultur. Der Ansatz, Werke anhand der Terminologie ihrer Entstehungszeit zu analysieren, zeugt ebenso wie die historisch informierte Aufführungspraxis von dem Bestreben, Zeitebenen zu synchronisieren.

›Gegliederte Zeit‹ lautet das Motto, unter dem der 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2015 – als gemeinsame Veranstaltung der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin – stattfindet. Ein Begriff, der eine Fülle von Assoziationen, Bedeutungen und fachlichen Anbindungen zulässt, beginnend bei der besonderen Situation 25 Jahre nach Ende der Teilung Europas gerade in dieser Stadt, endend bei formalen, metrischen und rhythmischen Aspekten der Musik, die stets Themen des theoretischen Diskurses sind. Historische Zeit ist ebenso gegliedert wie musikalische. Aber auch Lebensläufe von Künstlern und Gelehrten, genau wie das Komponieren selbst, das Verfassen von Aufsätzen und Dissertationen, das Studium, jede einzelne Unterrichtsstunde. Wir erfahren unsere Lebenswirklichkeit, aber auch unser Denken, als diskontinuierlich, eingeteilt, oft genug unterbrochen.

Das Fach Musiktheorie hat sein Erscheinungsbild seit der Gründung der GMTH vor 15 Jahren grundlegend verändert. Pointiert könnte man auch sagen: Es hat sich seither überhaupt erst eines zugelegt. In jeder Hinsicht sind dabei die Grenzen weit gespannt: Sie umschließen die mittlerweile klassisch zu nennende, historisch informierte Analyse ebenso wie zunehmend auch wieder systematische Ansätze, reichen historisch vom Mittelalter bis zur Musik der Gegenwart, geographisch bis in weit entfernte Regionen und personell von Studierenden bis zu den hochverdienten Vordenkern unserer Disziplin. Von alldem kann ein Kongress, selbst wenn er eine Podiumsdiskussion, zwei Konzerte, drei Keynotes, Workshops, Buchpräsentationen und 65 Einzelvorträge umfasst, nur ein unvollständiges Bild vermitteln. Dennoch sind diese Jahreskongresse mittlerweile zu einem unverzichtbaren Format der Musiktheorie in all ihren Facetten geworden, das noch vor 20 Jahren völlig undenkbar gewesen wäre.

Schließen möchten wir nicht ohne den Hinweis darauf, dass sich die Kooperation der beiden Musikhochschulen als reibungslos, angenehm und bereichernd erwiesen hat. Alle Türen, an die wir geklopft haben, wurden bereitwillig geöffnet, und dahinter saßen immer freundliche, ansprechbare und kompetente Vertreterinnen und Vertreter der Hochschul- und Fakultätsadministrationen. Zusammen mit den unermüdlich planenden, mitdenkenden und nahezu unbegrenzt belastbaren Kolleginnen und Kollegen des Vorbereitungsteams gilt ihnen unser wärmster Dank. Wir heißen alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer in Berlin willkommen und wünschen einen inspirierenden und freundschaftlichen Austausch.

Prof. Jörg Mainka
(Hochschule für Musik Hanns Eisler;
Leiter der Abteilung Komposition | Tonsatz | Klavier | Wissenschaften)

Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns
(Universität der Künste Berlin, Dekan der Fakultät Musik)

2015 ist für die Universität der Künste Berlin ein Jahr der Jubiläen: in ihrer heutigen Form besteht die UdK Berlin seit 40 Jahren. Erst 1975 wurde die damalige Hochschule der Künste gegründet, wenngleich ihre Vorgängerinstitutionen auf eine jahrhundertalte Geschichte zurückblicken können, die bis ins 17. Jahrhundert reicht. Der Freundeskreis der UdK Berlin ist daher auch älter – und feiert dieses Jahr 60. Jubiläum. Zweifelsohne am eindrucksvollsten ist das Jubiläum des Staats- und Domchores mit seinen 550 Jahren, die in diesem Jahr festlich zelebriert werden. Aber auch für Berlin und Deutschland ist 2015 ein wichtiges Jahr: wir feiern etwa 25 Jahre Wiedervereinigung und gedenken dem Ende des Zweiten Weltkrieges vor 70 Jahren.

In dieses bedeutende Jahr fällt auch der 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2015, und ich freue mich, dass die Universität der Künste Berlin diesen Kongress gemeinsam mit der Hochschule für Musik Hanns Eisler in der Hauptstadt Berlin ausrichtet. Viele von Ihnen haben die Entwicklung der Universität der Künste Berlin in den letzten Jahren begleitet oder zumindest aufmerksam verfolgt. Nicht nur wegen ihrer Größe, sondern vor allem wegen der in ihr vertretenen künstlerischen und wissenschaftlichen Studiengänge, sieht sich die UdK Berlin in einer weit über die Stadtgrenzen hinausreichenden Verpflichtung: Sie hat es sich neben der exzellenten Ausbildung ihrer Studierenden zur Aufgabe gemacht, deutlich Position zur Rolle der Kunst in der Gesellschaft zu beziehen und den Eigenwert der Künste an allen Orten und in allen Zusammenhängen zu verteidigen. Als integraler Teil einer der größten künstlerischen Disziplinen vermittelt die Musiktheorie grundlegendes, auch über die Grenzen der Musik bedeutsames Wissen. Dies deutlich zu machen, bleibt eine dauernde Herausforderung.

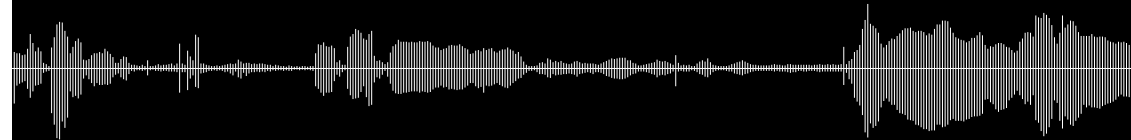
Heute ist die UdK Berlin einer der wichtigsten Orte für Kunst in der Stadt – Wirkungsstätte, Heimat und Motor für junge und motivierte Künstlerinnen und Künstler aus der ganzen Welt. Neben den rund 500 jährlichen Veranstaltungen ziehen vor allem der Rundgang genauso wie die jährlich stattfindenden *crescendo*-Musikfestwochen mittlerweile ein internationales Publikum in die Stadt und sind fester Programmpunkt im Berliner Kulturland. Der 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2015 reiht sich damit unter dem Motto ›Gegliederte Zeit‹ in diese Fülle exzellenter Veranstaltungen ein.

Ich heiße Sie alle herzlich willkommen und wünsche Ihnen anregende und erkenntnisreiche Kongresstage in Berlin. Mein Dank gilt neben der Kongressleitung den vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, sowie Lehrenden und Studierenden, die zum Erfolg dieser Tagung beitragen.

Prof. Martin Rennert

Im Namen der Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) möchte ich die Freude darüber aussprechen, dass die GMTH ihren Jahreskongress in dieser ungeteilten Stadt abhalten darf. Der Fakultät Musik der Universität der Künste und der Hochschule für Musik Hanns Eisler danken wir für die Gastfreundschaft. Für die umsichtige Vorbereitung gilt unser Dank den Organisatoren des Kongresses, insbesondere Manolis Vlitakis, Katja Steinhäuser, Reinhard Schäfertöns, Robert Rabenalt, Stefan Prey, Behrang Noipour, Jörg Mainka, Laura Krämer, Manfred Hüneke, Hartmut Fladt, Florian Edler und Wendelin Bitzan. Und was wäre ohne die vielen unsichtbaren guten Geister, die im Hintergrund aktiv waren und sind, ohne dass wir es bemerken, eben weil »es läuft«? Auch ihnen sei Dank. »Gegliedert« wird die musikalische Zeit sein, die wir und von der wir in den nächsten Tagen hören. Ein Glied in einer Kette hält zusammen, was derart ungeteilt sein darf. Die Berliner Erfinder oder Finder der Thematik des Kongresses waren nicht alle mehr Mauerkinder. Aber Geschichte wird man schlecht los, selbst wer nicht selber an ihr teilhatte. Das Wort »gegliedert« im Titel des Kongresses verdankt sich einem Vermeidungswunsch. Es ist nicht davon die Rede, wie die Zeit der Musik, von der wir hören, zu teilen wäre oder wie diese Musik die Zeit teilt (auch nicht von Zeitströmen oder Zeitfluss). Für Berlin bedeutete »geteilt« nichts Gutes, nicht das »share« der sozialen Netzwerke: gehört, gesehen werden, teilhaben. Es bedeutete Mauer, Grenze zwischen West und Ost. In dieser Stadt lässt sich nicht einfach hersagen, dass Schläge die Zeit teilen (als teilte die Zeit Schläge aus). Zeit als Geschichte: Die Podiumsdiskussion zum Beschluss des Kongresses nimmt die europäische Musik(theorie)geschichte des letzten Vierteljahrhunderts in den Blick. Was versprochen nach 1989 das ungeteilte Berlin und ein Europa ohne die Grenze zwischen West und Ost? Jetzt scheint ein passender Zeitpunkt, Beobachtungen dazu zu sortieren. Ich wünsche uns gute Ideen auch dazu, wie es mit unserem Fachgebiet weitergehen soll: Wie tauschen wir uns mit Musiktheoretikern aus anderen Teilen Europas aus – um (gegen den Uhrzeigersinn) ein Feld abzustecken: mit Portugiesinnen, Zyprioten, Russinnen oder Norwegern? Es ist an der Zeit, genauer hinzuhören, was sie tun. Und mit dem Blick nach innen: Es sieht so aus, als seien wir auf dem guten Weg, die Teilung zwischen den musikologischen Disziplinen abzuschleifen. Wir brauchen ja Übergänge, gangbare Wege, und dort, wo wir bleiben wollen, kein Gestrüpp oder Mauern.

Prof. Dr. Gesine Schröder (Präsidentin der GMTH)



MITTWOCH 30. SEPTEMBER (UdK)

9h 10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h

UdK
Raum 341

16h–20h

Treffen

Arbeitskreis »Musiktheorie und Neue Medien«

DONNERSTAG 1. OKTOBER (UdK)

9h 10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h



UdK
Foyer

ab 15h

Registrierung

UdK
Raum 341

09h30–12h30

Treffen

Arbeitskreis »Musiktheorie und Neue Medien«

UdK
J-Joachim
Konzertsaal

17h

Eröffnung des Kongresses

Gesine Schröder (GMTH),
Martin Rennert (UdK),
Robert Ehrlich (HfM),
Reinhard Schäfertöns (Kongressleitung)

UdK
Carl-Flesch-
Saal

14h

Treffen

Arbeitsgruppe
»Internationales«

UdK
Kleiner
Vortragssaal



18h

Werkvorstellung

Jean-Philippe Rameau (2012)
von Marc Sabat

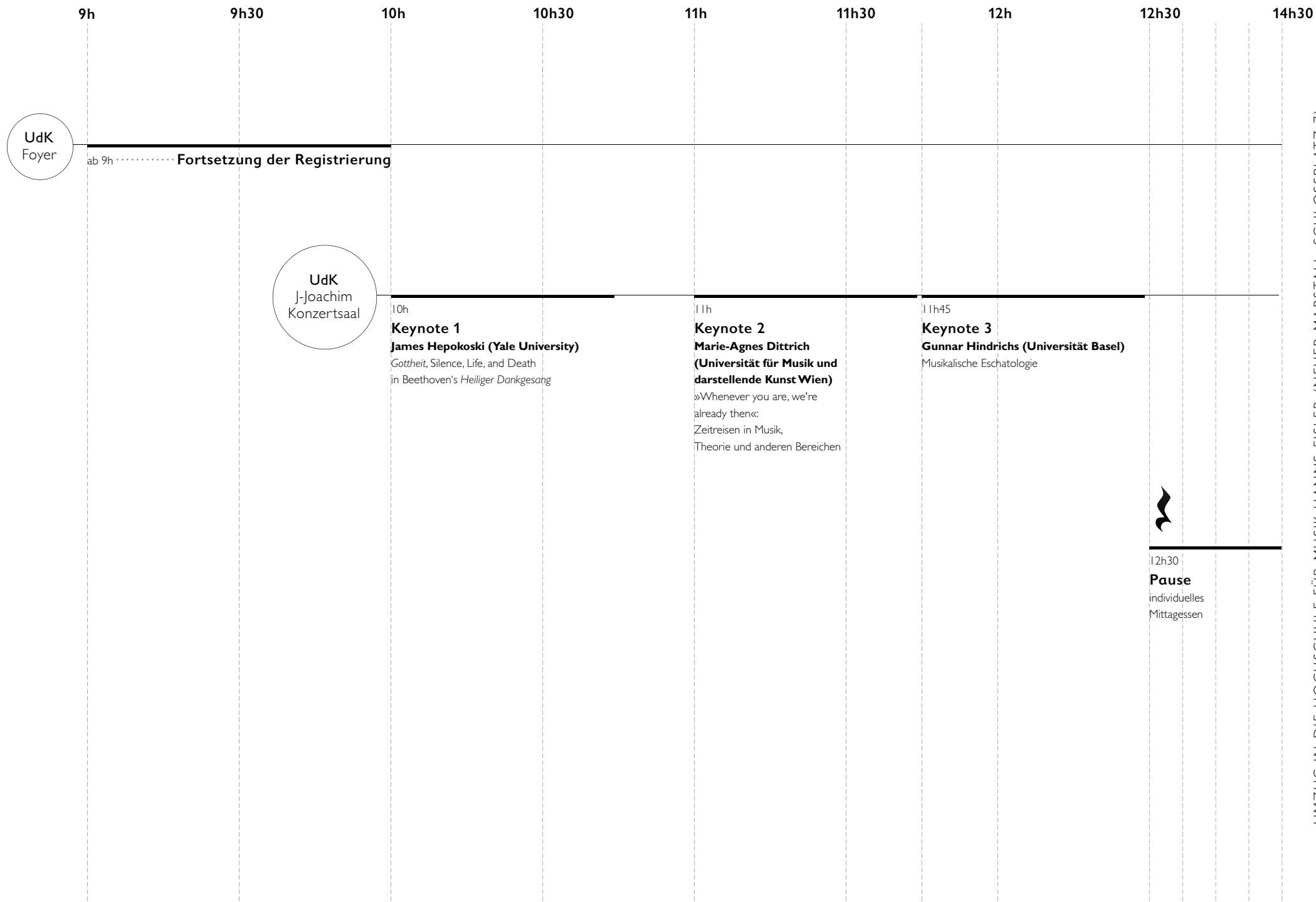
19h

Konzert 1

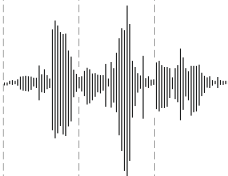
»Tribute to Rameau«
Berliner Cembaloensemble
Programm: siehe Seite 24



FREITAG 2. OKTOBER VORMITTAG (UdK)



FREITAG 2. OKTOBER NACHMITTAG (HfM)

	14h30	15h	15h30	16h	16h30 17h	18h	19h	20h
					Cafeteria Neuer Marstall	16h30 Kaffeepause		
	SEKTION 2 RHYTHMUS, METRUM, FORM: ALLGEMEINES				(CHAIR: HARTMUT FLADT)	HfM Krönungs- kutschen- saal		
	14h30 Jin-Hyun Kim (Berlin) Rhythmus als ein erlebtes Phänomen: Philosophische und kognitionswissen- schaftliche Perspektiven	15h Patrick Boenke (Wien) Was ist »rhythmisch« in der Musik? Zur Frage der Bestimmung rhythmusgenerierender Faktoren in tonaler Komposition	15h30 Martin Küster (Berlin) Fragen an die Theorie des »harmonischen Rhythmus«	16h Hans-Ulrich Fuß (Hamburg) Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?			18h Konzert 2 ensemble mosaik Berlin Programm: siehe Seite 26	
	SEKTION 2 MUSIK DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE				(CHAIR: NATHALIE MEIDHOF)		Restaurant 12 Apostel	anschließend Gemeinsames Abendessen »12 Apostel« Georgenstr. 2 (S-Bahn-Bögen 177–180), 10117 Berlin Mitte U- + S-Bhf Friedrichstraße
	14h30 Eva Maschke (Hamburg) Aus den Anfängen der Rhythmus- notation: Aktuelle Tendenzen der Notre-Dame-Forschung	15h Klara Baumann (Freiburg) Ein historischer Blick auf die Disso- nanz in Machauts Musik ... oder vielmehr auf musikalische Wörtchen?	15h30 Julian Habryka (Würzburg) Der Einfluss von Kanon- modellen auf Grundton- fortschreitungen – Reale und virtuelle Stimmführungen im Werk Josquin Desprez'	16h Kilian Sprau (Augsburg /München) »metra et numeri antiquorum« – Zur Umsetzung sprachlicher Akzentmuster in Vertonungen lateinischer Dichtung				
	THEMATISCHE SEKTION RHYTHM AND TIMING IN NON-ISOCHRONOUS METER				(CHAIR: RAINER POLAK)			
	14h30 Daniel Goldberg (Yale) Timing of Aksak Beats in Bulgarian Drumming	15h Andre Holzapfel (Istanbul) A Corpus Study on Rhythmic Modes in Turkish Makam Music and their Interaction with Meter	15h30 Gérald Guillot (Paris) Anisochrony and Polymetry in Afro-Brazilian Musical Aesthetics	16h Rainer Polak (Köln) Justin London (Minnesota) Invited Discussion				
	BUCHPRÄSENTATIONEN				(CHAIR: KATJA STEINHÄUSER)			
	14h30 Johannes Menke (Basel) Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance	15h Ariane Jeßulat (Berlin) Mythos Handwerk? Zur Rolle der Musiktheorie in aktueller Komposition	15h30 Dieter Torkewitz (Wien) Zwischen Bearbeitung und Recycling	16h Patrick Boenke (Wien) Birger Petersen (Mainz) Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang	16h30 Treffen Arbeitsgruppe Lehrbeauftragte			

SAMSTAG 3. OKTOBER VORMITTAG (UdK)

	10h	10h30	11h	11h30	12h	12h30	13h
UdK Kleiner Vortrags- saal	THEMATISCHE SEKTION CARL DAHLHAUS »WAS HEISST ›GESCHICHTE DER MUSIKTHEORIE?« NACH 30 JAHREN? (CHAIR: NATHAN MARTIN, JAN PHILIPP SPRICK)				 12h Pause individuelles Mittagessen		
	10h Jan Philipp Sprick (Rostock) Zur impliziten und expliziten Rezeption von Dahlhaus' »Was heißt Geschichte der Musiktheorie?«	10h20 Nathan Martin (Michigan) Translating Dahlhaus: Einige Bemerkungen	10h40 Thomas Christensen (Chicago) Dahlhaus and the Origins of <i>Origins</i>	11h Frank Heidlberger (North Texas) Dahlhaus on the History of Music Theory: Reconsidering a Discipline between Disciplines			
UdK Carl-Flesch- Saal	SEKTION 1 REVOLUTION UND EVOLUTION IN DER MUSIK (CHAIR: ULLRICH SCHEIDELER)						
	10h Ulrich Kaiser (München) Händel und Bach aus der Sicht Haydns und Mozarts. Ein Beitrag zur Geschichte der Sonatenform	10h30 Reinhard Bahr (Hamburg) »Womit ihr später arbeiten werdet« – Das Vorspiel zu den <i>Meistersingern</i> , 3. Akt, und Bachs Fuga in g, BWV 861	11h Ewa Schreiber (Poznań) To Listen Anew. Contem- porary Composers in the Face of Classical Repertoire	11h30 Ariane JeBulat (Berlin) Urchoräle			
UdK Raum 340	SEKTION 2 ZEITGENÖSSISCHE THEORIEN (CHAIR: KILIAN SPRAU)						
	10h Małgorzata Pawłowska (Kraków) Narrative and Time in Music. A Few Insights	10h30 Tom Rojo Poller (Berlin) Makro- und Mikrozeit – Zur Temporalität zeitgenössischer Musik	11h Manuel Farolfi (Bologna) »Consciousness of Time«, »Corresponding Past«, »New Beginnings: Canons of Modernism at Work in Pierre Boulez's Writings 1948–1952	11h30 Konstantin Zenkin (Moskau) Time as Material and Idea			
UdK Raum 104	SEKTION 2 WIENER KLASSIK (I) (CHAIR: MICHAEL POLTH)						
	10h Marinus Ruesink (Rostock) »Dialogic form« und »ästhetische Transformation« – Zwei Perspektiven auf den Formprozess von Beethovens <i>Egmont-Ouvertüre</i>	10h30 Benedict Taylor (Edinburgh) Theorising Temporality in Beethoven's Late Piano Sonatas, Opp. 109–111	11h Stephen Husarik (Arkansas) Resolution of Rhythmic Dissonance in Beethoven's <i>Große Fuge</i> , Op. 133		 12h15 Treffen der Hochschulvertreter		

SAMSTAG 3. OKTOBER NACHMITTAG (UdK)

14h

14h30

15h

15h30

16h



16h

Kaffeepause

UdK
Kleiner
Vortrags-
saal

SEKTION 3 DIE GLEICHZEITIGKEIT DES UNGLEICHZEITIGEN (CHAIR: ARIANE JESSULAT)

14h
Markus Roth (Essen)
Anachronistisch, »überholt«,
progressiv, zeittypisch? Marc-Antoine
Charpentiers *Règles de composition*

14h30
Judith Winter (Dresden)
»Grund-, Sext-, Sext-, Grund-«...
Ein Vergleich von oktavregelähnlichen
Systemen vor 1716

15h
**Martin Grabow
(Mannheim)**
Lehren an der *Kuhr-
pfälzischen Tonschule*
gestern und heute.
Welche Rolle können
G. J. Voglers frühe Schriften
im aktuellen Theorie-
unterricht spielen?

15h30
Roger Graybill (Boston)
Textbook Culture in the United
States and the Subordination of
Keyboard Skills

UdK
Carl-Flesch-
Saal

THEMATISCHE SEKTION ZUM 100. TODESJAHRE SERGEJ TANEEVS UND ALEKSANDR SKRJABINS (CHAIR: CHRISTOPH FLAMM)

14h
Aleksandra Savenkova (Wien)
Sergej Ivanovič Taneev als Pädagoge
und Musiktheoretiker. Zu seiner
Lehre vom strengen Kontrapunkt
und vom Kanon

14h30
Benjamin Vogels (Graz)
Rhythmische Gestaltung in Skrjabins
späten Klavierwerken

15h
**Elena Chernova
(Regensburg)**
Die fünfte Klaviersonate
op.53 – das letzte »tonale«
Werk Skrjabins? Über einige
historische Ansätze der
russischen Musikforschung

15h30
Wendelin Bitzan (Berlin)
Taneev, Skrjabin und das Orchester:
Symphonische Konzepte in
Russland an der Wende zum 20.
Jahrhundert

UdK
Raum 340

SEKTION 2 MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS (I) (CHAIR: BIRGER PETERSEN)

14h
Sam Bivens (Eastman)
Tonality and Temporality in the
Todesverkündigung

14h30
**Gabriel Venegas
(Tucson / San José)**
The Slow Movement of Bruckner's
Third Symphony: Dialogical
Perspectives

15h
**Peter Tiefengraber
(Wien)**
Bruckners »Rhythmisch
geordnete Ziffern« –
Bereicherung oder
Verwirrung der musikali-
schen Analyse?

15h30
Nikola Komatović (Wien)
»The Composer Whom Analysts
Love(d) to Hate«. Untersuchun-
gen zu spättonalen Phänomenen
im symphonischen Werk César
Francks nach 1860

UdK
Raum 104

SEKTION 2 MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS (I) (CHAIR: LAURA KRÄMER)

14h
Christopher Jakobi (Berlin)
Messiaens *Mode de valeurs et
d'intensités* und Stockhausens
Kreuzspiel im Kontext punktueller
Musik

14h30
Bianca Țiplea Temeș (Cluj)
Bending Time's Arrow: Ligeti's
Arrhythmic Clocks

15h
Christian Tölle (Köln)
Rhythmen wie von Geister-
hand – Conlon Nanarrows
kompositorischer Umgang
mit Henry Cowells Ideen
zur Gliederung der Zeit

15h30
Kristina Knowles (Chicago)
Meter and Memory: A Bergsonian
Interpretation of George Crumb's
Dream Images

SAMSTAG 3. OKTOBER ABEND (UdK)

16h30

17h

17h30

18h

18h30

19h30

UdK
Kleiner
Vortrags-
saal

SEKTION 2 MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS (II) (CHAIR: WENDELIN BITZAN)

16h30

Martin Kapeller (Freiburg)

Zeiteinheiten als Kompositions-
prinzip in den Berliner Werken
Franz Schrekers

17h

Daniel Ernst (Leipzig)

Ein Baukasten. Zu Leoš Janáček's
Zeitgestaltung

17h30

**Hans Peter Reutter
(Düsseldorf)**

»Alla napolitana« oder
Abschiedsgestus: Ein
Satzmodell bei Strawinsky?

18h

Jean Paul Olive (Paris)

Temporal Layers and Expressive
Processes in the *Pierrot lunaire* of
Arnold Schoenberg

UdK
Carl-Flesch-
Saal

SEKTION 2 BAROCKMUSIK (CHAIR: KONSTANTIN BODAMER)

16h30

Susanne Hardt (Dresden)

Vivaldi und das Baustein-Prinzip

17h

Florian Kleissle (Weimar)

Verschleierte Ordnung – gegliedertes
Fließen bei Johann Sebastian Bach

17h30

**Benjamin Sprick
(Hamburg)**

Polyphonie des Virtuellen –
Analytische Überlegungen
zur Zeitstruktur des Prélude
aus Johann Sebastian Bachs
Suite für Violoncello solo
c-moll

UdK
Raum 340

SEKTION 2 ZEITGENÖSSISCHE KOMPOSITIONSTECHNIK (CHAIR: JÖRG MAINKA)

16h30

Moreno Andreatta (Paris)

Computational Models of the Pitch-
Rhythm Correspondence and its
Perceptual, Cognitive and Epistemo-
logical Implications

17h

Sanja Kiš Žuvela (Zagreb)

Der *Goldene Schnitt* und die
Fibonacci-Folge als Zeitgliederungs-
muster in der Musik des 20. und 21.
Jahrhunderts

17h30

**Krystoffer Dreps
(Leipzig / Osnabrück)**

Thema mit Variablen –
Zur Phänomenologie
Jazzkomposition und
musikalische Analyse

18h

Laura Emmery (Arizona)

Andrew Aziz (Florida)
Repetition and Formal Destruction
in Popular Music: A Case Study in
Death Cab for Cutie

UdK
Raum 104

SEKTION 2 WIENER KLASSIK (II) (CHAIR: FLORIAN EDLER)

16h30

Matteo Magarotto (Cincinnati)

Non-linear Temporality in Mozart's
Instrumental Music

17h

**Elke Reichel
(Dresden / Leipzig)**

Musiktheater als inszenierte
Zeit – Zum Zusammenhang von
dramaturgischer und harmonisch-
kontrapunktischer Zeitgestaltung
in Mozarts Bühnenwerken

UdK
J-Joachim
Konzertsaal

18h30

Preisverleihung
des künstlerischen
Wettbewerbs und des
Aufsatzwettbewerbs

19h30

Mitgliederversammlung

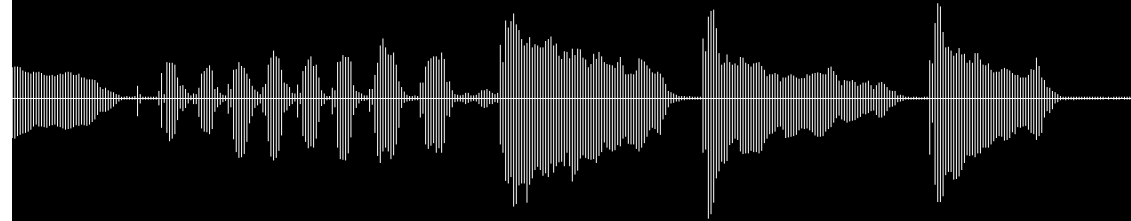
Foyer des
J-Joachim-
Konzert-
saals

anschließend
Empfang

SONNTAG 4. OKTOBER VORMITTAG (UdK)

	9h30	10h	10h15	10h30	11h	11h30	12h30	13h
					 Foyer des J-Joachim- Konzert- saals	 11h Kaffeepause		
UdK Kleiner Vortrags- saal	SEKTION 2 MUSIK DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS (CHAIR: MANOLIS VLITAKIS)							
	9h30 Anne-Sylvie Barthel-Calvet (Strasbourg) Rhythmic Organization of Xenakian Textures: A Proposal of Categorization	10h Jörn Arnecke (Weimar) Biomorphe Rhythmik bei Gérard Grisey		10h30 Almut Gatz (Düsseldorf / Berlin) »... the passing seconds are loaded with resonances ...«: Zur Zeitartikulation in Chaya Czernowins Ensemble- stück <i>Lovesong</i> (2010)	 UdK J-Joachim Konzertsaal			
UdK Carl-Flesch- Saal	SEKTION 2 ZEITGESTALTUNG UND INTERPRETATION (CHAIR: ANDREAS ICKSTADT)							
	9h30 Christian Utz (Graz) Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit. Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – Eine Diskussion anhand von Bachs <i>Goldberg-Variation</i> Nr. 21	10h Henrik Holm (Oslo) Zeitgestaltung in Wilhelm Furtwänglers Beethoven-Interpretation		10h30 Mario C. Schmidt (Leipzig) Die Rolle von Rhythmus und Metrik in den Kompositionen Brian Ferneyhoughs		11h30 Podiumsdiskussion Thema: »Öffnung des Eisernen Vorhangs. Europäische Musikgeschichte nach 1989 Konstruktionen und Imaginationen« Teilnehmer_innen: Anna Dalos (Budapest), Ariane Jeßulat (Berlin), Sanja Kiš Žuvela (Zagreb), Hermann Danuser (Berlin), Mathias Hansen (Berlin), Marcus Zagorski (Bratislava) Schlussplenum		
UdK Raum 340	SEKTION 2 MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS (II) (CHAIR: ROBERT RABENALT)							
	9h30 Jonathan Guez (Ohio) »Dass ich hier gewesen«: The Notion of Double Correspondence Measures and Their Effects on Tempo- rality in Schubert's Sonatas	10h Urs Liska (Freiburg) Entstehung von Form durch Rhythmus, Metrum und Wiederholung in Schumanns <i>Carnaval</i>		10h30 Elizabeth Lee (Tübingen) Hugo Wolf's »Auf ein altes Bild«: A Study in Deceptive Rhythmic Patterns [in deutscher Sprache]				
UdK Raum 104	WORKSHOPS							
	9h30 Bert Mooiman (Den Haag / Leiden) Historically Inspired Improvisation: Improvising on Basis of 19 th -Century Music Making [in deutscher Sprache; 45 min]		10h15 Florian Bassani (Bern) Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit. Zur Interpreta- tionsgeschichte von Loewes <i>Die Uhr</i> seit den Anfängen der Tonaufnahme					

KONZERTE UND PREISVERLEIHUNG



KONZERT 1

[Donnerstag 1. Oktober 2015]

Universität der Künste Berlin
Gebäude Bundesallee 1–12, 10719 Berlin
Kleiner Vortragssaal | Joseph-Joachim-Konzertsaal

a) 18:00 Uhr
Kleiner Vortragssaal – Werkvorstellung

PROGRAMM:

MARC SABAT: *JEAN-PHILIPPE RAMEAU* (2012),

MIT EINFÜHRUNG DES KOMPONISTEN (25 MINUTEN)

VORTRAGENDE:

Yeuntae Jung, Blockflöte

Natalie Pfeiffer, Computer-Orgel

Marc Sabat, Violine

Jean-Philippe Rameau (2012) entstand während meiner Lektüre der *Génération harmonique* Rameaus (1737), in der er sich unter anderem zu musikalischen Möglichkeiten und Herausforderungen einer chromatisch enharmonischen Musik äußert. Seine Beschreibung der Schwierigkeiten in der Arbeit mit den kleinen Intervallen inspirierte mich dazu, ein Stück für ihn zu komponieren. Das Stück *Rameau* sollte es ermöglichen, Diesis und Komma als melodische Intervalle in einem umkehrbaren Kontrapunkt zu entdecken. Der Tonvorrat besteht hier aus untemperierten Harmonien von hauptsächlich Dur- und Mollterzen, verbunden durch gemeinsame Töne. Das Stück kann mit allen Instrumenten aushaltender Tonhöhe und mit Gesangsstimmen ausgeführt werden.

Marc Sabat / Natalie Pfeiffer

b) 19:00 Uhr
Joseph-Joachim-Konzertsaal – Konzert »Tribute to Rameau«

PROGRAMM:

– JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT*

N° 4 IN B^b / N° 5 IN D (»LA FORQUERAY« ETC.)

– ANTOINE FORQUERAY: *PIÈCES DE CLAVECIN IN D / d*

(»LA RAMEAU«, »LA COUPERIN« ETC.)

– JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *PIÈCES DE CLAVECIN IN G / g*

VORTRAGENDE:

Berliner Cembaloensemble (an drei Cembali)

Lora Korneeva, Cembalo

Mitzi Meyerson, Cembalo

Natalie Pfeiffer, Cembalo

Dieses Programm ist Jean-Philippe Rameau (1683–1764) gewidmet. Er war nicht nur einer der wichtigsten Komponisten der Barockzeit, Opern und cembalozentrierte Kammermusik komponierend, sondern auch einer der wichtigsten Musiktheoretiker seiner Zeit. Sein 1722 erschienener *Traité de l'harmonie* hatte einen revolutionären Einfluss auf die Vorstellung des kompositorischen Umgangs mit der Harmonik. Seine Zeitgenossen Antoine Forqueray (1672–1745) und dessen Sohn Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782) waren ebenfalls bedeutend im Vorantreiben der Grenzen einer harmonischen Sprache. Antoine Forqueray war Gambist; seine Kompositionen wurden von seinem Sohn für Cembalo transkribiert. Wir wissen nicht, ob Jean-Baptiste selbst Cembalo spielte. Er war aber mit Marie-Rose Dubois, einer der gefeiertesten Cembalistinnen ihrer Zeit in Frankreich, verheiratet. Die genaue Arbeitsteilung beim Transkribieren der Gambenwerke auf das Cembalo können wir also nur erahnen – in jedem Fall hatte ein Cembalovirtuose die Finger im Spiel, denn die Stücke sind technisch höchst anspruchsvoll.

Antoine Forqueray schrieb »La Rameau« und Jean-Philippe Rameau schrieb »La Forqueray«. Rameaus Stück findet sich eingebettet in die *Pieces de clavecin en concert*. Hier erscheint das Cembalo, welches sonst begleitende Funktion in der Kammermusik hatte, als erstes Soloinstrument im Trio mit den Streichinstrumenten. Diese Schreibweise ist als Vorläufer für das spätere Klaviertrio anzusehen. Sowohl »La Rameau« als auch »La Forqueray« sind in diesem Konzert zu hören.

Mitzi Meyerson

(Übersetzung aus dem Englischen: Natalie Pfeiffer)

KONZERT 2

[Freitag 2. Oktober 2015, 18:00 Uhr]

Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin
Marshall, Schlossplatz 7, 10178 Berlin
Krönungskutschensaal

PROGRAMM:

- GÉRARD GRISEY: VORTEX TEMPORUM (1994–1996)
- STEFAN STREICH: SOG (2006)
- ENNO POPPE: TRAUBEN (2004)
- MORTON FELDMAN: DURATIONS 2 (1960)
- ANTON WEBERN: VIER STÜCKE, OP. 7 (1910/1914)

VORTRAGENDE:

ensemble mosaik Berlin
Bettina Junge, Flöte
Christian Vogel, Klarinette
Chatschatur Kanajan, Violine
Karen Lorenz, Viola
Niklas Seidl, Cello
Ernst Surberg, Klavier

Das Konzert des *ensemble mosaik*, das 1997 von jungen Berliner Instrumentalisten und Komponisten gegründet wurde, beginnt mit dem 40-minütigen Werk *Vortex Temporum* von Gérard Grisey aus dem Jahr 1996. Zwar gestaltet jedes Musikstück immer eine spezifische und individuelle Gliederung von Zeit, doch Griseys berühmtes Stück aus der Spätphase seines Komponierens setzt sich dezidiert (und vom Komponisten auch verbal dargestellt) mit ganz eigenen Gedanken über die Zeit und die Wahrnehmung der musikalischen Erlebniszeit aus dem Blickwinkel seiner Erfahrungen mit der Spektralmusik auseinander. Das Stück eröffnet das Konzert und ist zugleich dessen erste Hälfte. Nach der Pause werden die Stücke kürzer, in Minuten: ca. 23 – 12 – 4 – 3. So führt das Programm des Abends selbst ›gegliederte Zeit‹ vor, hier das typische Zeitfenster eines Konzertprogramms in einer eher ungewöhnlichen Konzertdramaturgie: die Stücke werden von Programmpunkt zu Programmpunkt um etwa die Hälfte kürzer.

Zwei weitere Namen aus dem 20. Jahrhundert sind im Programm vertreten, deren Werke für einen extremen Umgang mit der Zeitorganisation stehen. Anton Webern ist für seine extrem kurzen und konzentrierten Stücke berühmt, und Morton Feldman hat mit mehrstündigen Kompositionen die üblichen Konzertprogramme wohl am radikalsten in die andere Richtung gesprengt. Ergänzt wird das Programm von Werken der Berliner Komponisten Enno Poppe und Stefan Streich.

1910 – 1960 – 1996 – 2004 – 2006: der Bogen der Entstehungszeiten der Werke setzt wiederum eine andere Erfahrung ›gegliederter Zeit‹ frei; er spannt sich über fast 100 Jahre, von 1910 bis ins Jahr 2006, ebenfalls in immer kleiner werdenden Abständen.

Jörg Mainka

PREISVERLEIHUNGEN

[Samstag 3. Oktober, 18:30 Uhr, UdK, Joseph-Joachim-Konzertsaal]

WISSENSCHAFTLICHER WETTBEWERB

Koordination: **Prof. Dr. Michael Polth**

Gewünscht war ein Forschungsbeitrag aus dem Bereich der musikalischen Analyse. Die analytische Perspektive sollte dabei erweitert werden, beispielsweise durch den Bezug

- auf frei gewählte Dokumente historischer oder aktueller Analysepraxis (Texte, Analysen auf der Basis eines graphischen oder symbolischen Instrumentariums, annotierte Notentexte etc.)
- oder auf künstlerische Auseinandersetzungen mit dem analysierten Werk.

Der Beitrag konnte sich mit Musik aller Epochen und Stilrichtungen befassen; auch Beiträge zu außereuropäischer Musik und Populärmusik waren erwünscht.

Die eingereichten Texte waren in deutscher Sprache abzufassen und sollten 25.000 Zeichen nicht überschreiten. Es werden bis zu drei Preise vergeben; die prämierten Aufsätze werden zeitnah in der ZGMTH veröffentlicht.

KÜNSTLERISCHER WETTBEWERB

Koordination: **Prof. Jörn Arnecke** (Juryvorsitz)

Jury: **Prof. Dr. Birger Petersen, Prof. Matthias Schlothfeld, Prof. Fredrik Schwenk, Prof. Maren Wilhelm**

VORTRAGENDE:

Maxim Conrad / Adrian Krämer, Klarinette

Aleke Alpermann, Violoncello

Dongjin Lee / Junwen Wang, Klavier

Passend zum Kongressthema ›Gegliederte Zeit‹ sollte die syntaktische Gestaltung eines Tonsatzes in den Blick genommen werden. Die Vorlage hierfür lieferte Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Bd. 3, Leipzig 1793). Koch benutzt folgenden ›Perioden‹ (S. 226), um melodische Verlängerungsmittel zu demonstrieren:



Dieser ›Periode‹ sollte die Anregung zu einer Komposition für Klarinette, Violoncello und Klavier bilden. Einzureichen war wahlweise

- ein Satz im Stile des späten 18. Jahrhunderts. Der ›Periode‹ musste nicht zusammenhängend behandelt werden, aber der Besetzung angemessen.
- ein Stück in einer Stilistik des 20. Jahrhunderts, das Kochs ›Perioden‹ für einen verfremdenden »Zeitensprung« nutzt (mit Kochs melodischen Verlängerungsmitteln einerseits, mit Interpolationen, Montage, Polystilistik etc. andererseits).

TEILNAHMEBEDINGUNGEN (FÜR BEIDE WETTBEWERBE)

Die Bewerber_innen durften nicht älter als 35 Jahre sein und keine Festanstellung im Bereich der Musiktheorie haben. Die eingereichten Beiträge durften weder bereits publiziert bzw. aufgeführt noch für eine bestimmte Publikation vorgesehen sein.



– James Hepokoski (Yale University)

Gottheit, Silence, Life and Death in Beethoven's Heiliger Dankgesang

[Freitag 2. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Joseph-Joachim-Konzertsaal]

ABSTRACT The central movement of Beethoven's String Quartet in A minor, op. 132 (the *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*), is one of his most compellingly individualized compositions, one that has elicited extraordinary effusions and confessions of spiritual solidarity from a wide range of musicians. And perhaps with good reason: there seems little doubt that the 54-year-old composer, now in mid-1825 and in seriously failing health, approached this task with the conviction that in such music he was dealing with ultimate matters, with existential limit situations, with the state of the human being in *extremis*. Grounded in hermeneutically oriented analysis, this talk steers clear of the traditional conversations about this movement—or rather, it takes them for granted as givens (the Lydian mode / C major conflict; the possible influence of Beethoven's study of earlier music). Instead, I broaden those conversations by asking different questions about the movement's structure (seemingly a straightforward A B A' B' A"—or is it?) and the potential connotative content of its two contrasting thematic ideas (suggesting a prayer of supplication followed by a vigorous recovery of health). Toward the end of the talk I suggest that the heart of the matter lies in how we construe the implications of what happens in the final stretch of music, which diverges from the referential rhetorical pattern laid down in the opening A section. It is in this portion of the movement, especially, where the concepts indicated by this talk's title can rise to the fore.

KURZBIOGRAPHIE Currently Chair of the Music Department of Yale University, James Hepokoski received his M.A. and Ph.D. in musicology from Harvard University (1972–1979). He has taught at Oberlin College Conservatory (1978–1988), at the University of Minnesota (1988–1999), and at the Yale Department of Music since 1999. He was the co-editor of the musicological journal *19th-Century Music* from 1992–2005. In 2010 Yale awarded him the »Sidonie Miskimin Clauss Prize for Teaching Excellence in the Humanities«. Central to his work is a broad, overarching view of the past and current state of the ever changing discipline, its challenges and opportunities. Both in his writings and in his courses, Hepokoski explores ways of synthesizing music history, analysis, and criticism. He specializes in the history and analysis of European art music from ca. 1750–1950, in historical contexts, musical structure, and hermeneutics, in the correlation of music, ideology, and nationalism, as well as in problems of extramusical connotation and metaphor in illustrative and program music. He has published monographs on Italian opera (Verdi, Puccini), Sibelius, and, co-authored with Warren Darcy, the book *Elements of Sonata Theory* (2006), which was awarded the »Wallace Berry Prize« from the *Society for Music Theory* in 2008.

– Marie-Agnes Dittrich

(Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

»Whenever you are, we're already then«: Zeitreisen in Musik, Theorie und anderen Bereichen

[Freitag 2. Oktober, 11:00 Uhr, UdK, Joseph-Joachim-Konzertsaal]

ABSTRACT Die Reklame eines Ladens für Zeitreisebedarf in Los Angeles verspricht die Möglichkeit einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ebenso wie das Musikleben mit der Vergegenwärtigung von Werken der Vergangenheit oder Ausflügen in die Zukunft: »When we listen to music, we're being asked to exist—for the length of a performance or recording—not only to be elsewhere, but elsewhere« (Jason Heller).

Als seit dem 18. Jahrhundert mit dem Übergang vom zyklischen zum linearen, zukunftsorientierten Zeitempfinden die Allgegenwart der Vergangenheit nicht mehr vorwiegend eine Konfirmation der besten aller möglichen Welten war, scheint der uralte Menschheitswunsch, dem Hier und Jetzt zu entkommen, eine verwirrende Vielfalt von Absichten mitzubedenken. Die Rückbesinnung auf die Vergangenheit kann Trost und Schreckgespenst sein: Orientierungshilfe in Krisenzeiten, indem sie die Gegenwart mit dem Blick auf frühere Größe tröstet (vgl. die Mittelalter-Sehnsucht in Frankreich nach 1871) oder in die Pflicht nimmt, wie Forkels Forderung nach einer Bach-Pflege; sie kann den Militarismus stärken, wenn etwa die preußische Militärmusik Friedrich »den Großen« 1866 gegen Österreich mitmarschieren lässt, aber auch emanzipatorische Bestrebungen, etwa im Falle des Wiener Schubert-Denkmal. Die Ungleichzeitigkeit kann eine gegenwarts-kritische Utopie sein; wenn sie aber eine Norm der Gleichzeitigkeit und des Fortschritts voraussetzt und Pioniere von Nachzüglern unterscheidet, wird das reale oder unterstellte Unzeitgemäße zum Vorwurf, auch in Verbindung mit Identitätsbildung, *othering* und Verteidigung von Pfründen (»Modernsky«).

Ebenso beweglich wandert die Denkfigur der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit von der Kunstgeschichte in die Philosophie und die Historik bis ins Sektionsthema dieses Musiktheoriekongresses. Als Zeitreiseführerinnen kämpfen (Musik-)Geschichte und Musiktheorie bekanntlich ohnehin mit Übersetzungsschwierigkeiten, ob sie nun gleichsam tote Musiksprachen wiederbeleben oder in ein gegenwärtiges Idiom übertragen. Ob die Denkfigur der Ungleichzeitigkeit sich sinnvoll auf die Musiktheorie anwenden lässt oder zu sehr an die Vorstellung eines einheitlich linearen Zeitbegriffs bzw. normativer Kompositionstechniken, die sich auf der Höhe ihrer Zeit befinden, gekoppelt ist, wäre zu fragen.

KURZBIOGRAPHIE Marie-Agnes Dittrich – Studium der Mittleren und Neueren Geschichte und der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft (u.a. bei Constantin Floros, Wolfgang Dömling, Vladimír Karbusický) an der Universität Hamburg, Unterricht in Cembalo und Generalbass bei Hannelore Unruh, Hamburg. 1989 Promotion über Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern. 1983–1993 Dozentin für Musiktheorie und Musikwissenschaft am Hamburger Konservatorium. Im Wintersemester 1990/1991 Lehraufträge an den Universitäten Ibadan, Ilorin und Nsukka in Nigeria.

Seit 1993 Professorin für Formenlehre / Formanalyse an der Hochschule (jetzt: Universität) für Musik und darstellende Kunst in Wien. Publikationen u.a. zur Musikgeschichte Norddeutschlands, zur musikalischen Analyse (u.a. Mozart, Schubert) und zur Schubert-Rezeption. Autorin für die Reihe *Bärenreiter Basiswissen*. Lehraufträge beim Midwest Center of Studies Abroad (USA) in Vienna, an der Universität Wien und der Donau-Universität Krems. Im Sommersemester 2014 Lehrstuhl für Mitteleuropäische Studien mit Schwerpunkt Österreich an der Universität Leiden (NL).

– Gunnar Hindrichs (Universität Basel)

Musikalische Eschatologie

[Freitag 2. Oktober, 11:45 Uhr, UdK, Joseph-Joachim-Konzertsaal]

ABSTRACT Musikgeschichte kann unter zwei grundlegenden Hinsichten verstanden werden: »von etwas her« und »auf etwas hin«. Die zweite Hinsicht richtet sich auf das Neue in der Musik. Das Neue in der Musik ist neu zunächst einmal im Bezug auf das, was bereits ist und was bereits war. In diesem Sinne meinte Arnold Schönberg, alle Musik sei neue Musik. Wenn das Neue in der Musik aber in seiner Konsequenz genommen wird, dann kann es zum Neuen schlechthin gesteigert werden. Hier steht es in der Perspektive eines »Noch nicht« der Musik überhaupt. Eine solche Perspektive muss eschatologisch genannt werden. Musikgeschichte, die in ihrer Tendenz zum Neuen verstanden wird, kann im Zeichen eines solchen »Noch nicht« der Musik überhaupt gedeutet werden. Sie wäre eine musikalische Eschatologie. Der Vortrag sucht den Grenzen und den Möglichkeiten einer derartigen musikalischen Eschatologie nachzugehen, sie gegen theologische und verwandte philosophische Konzeptionen abzugrenzen und ihre Faktoren und Implikate zu artikulieren.

KURZBIOGRAPHIE Gunnar Hindrichs ist Professor für Philosophie an der Universität Basel. Studium der Philosophie, Mittleren und Neueren Geschichte und Musikwissenschaft in Marburg, Tübingen, Heidelberg und Lincoln (USA). Promotion und Habilitation in Heidelberg. Gastprofessuren an den Universitäten Jyväskylä (Finnland) und Catania (Italien) sowie an der University of Pennsylvania (USA). Hindrichs ist Gutachter der Kant-Studien und Beiratsmitglied der Hegel-Studien. Seine Arbeit wurde mit dem Akademiapreis der Heidelberger Akademie der Wissenschaften ausgezeichnet. Veröffentlichungen u.a.: *Negatives Selbstbewusstsein* (2002); *Das Absolute und das Subjekt* (?2011); *Die Autonomie des Klangs* (2014).



- **Rainer Polak** (Hochschule für Musik und Tanz Köln)
- **Justin London** (Carleton College, Minnesota)

Rhythm and Timing in Non-Isochronous Meter:
Metric Regularity in Cross-Cultural Perspective

[Freitag 2. Oktober, 14:30–16:30 Uhr, HfM, Galakutschensaal II]

ABSTRACT Regularity represents a fundamental, functionally constitutive quality of meter. Concepts of meter in music theory, ethnomusicology and music psychology share that they equate metric regularity with temporal evenness, or isochrony. This holds for theories as diverse (and partly oppositional) as metric projection, metric pulse, metronome sense, elementary pulsation, beat induction, internal clock models, dynamic attending and neural oscillation theory.

From these perspectives, rhythmic phenomena which cannot be easily anchored to isochronous temporal grids must appear as mismatching ›normal‹ meter: as ›irregular‹. However, non-isochronous meters are widely spread: non-isochronous beat sequences prominently occur in south-east Europe, the Near East, and southern Asia; non-isochronous, ›swung‹ subdivisions in parts of Africa and its many diasporas; and extremely flexible or ›void‹ combinations of uneven beats and subdivisions feature prominently in Scandinavia and the Near East, to name but a few examples. What is more, the ethnomusicological literature tells that non-isochronous meters are experienced by encultured musicians, listeners and dancers as perfectly normal and ›regular‹, as easily accessible and simply natural. Recent research in cross-cultural psychology of rhythm shows that exposure and culturally situated learning are decisive. In sum, there is considerable empirical pressure on music theory to elaborate concepts of metric regularity which allow for a certain degree of structural (not ›deviant‹) non-isochrony and asymmetry.

The panel presents a brief introduction to the field (Rainer Polak), three case studies by music theorists, ethnomusicologists, and computational musicologists from the US (Daniel Goldberg), Turkey (Andre Holzapfel) and France (Gérald Guillot), plus an invited discussion by a leading US music theorist (Justin London). The three papers analyze rhythmic practice in non-isochronous meters from the Balkan, Turkey and Brazil. Each follows theoretical questions based both on ethnographic fieldwork and cultural viewpoints as well as on scientific analyses of musical performance. We suggest that it is this type of thick description which is necessary to empirically ground the future reconceptualization of metric theory, which is necessary in view of the cultural diversity of the world of musics.

REFERENTEN DER SEKTION**Daniel Goldberg** (Yale University)**Andre Holzapfel** (Center for Advanced Music Studies Istanbul)**Gérald Guillot** (Institut de recherche en musicologie Paris)**Justin London** (Carleton College)**KURZBIOGRAPHIEN CHAIRS**

Rainer Polak, Ph.D., is research fellow (principal investigator) at Institute for World Music, Cologne University of Music and Dance. Doing participatory fieldwork in Mali since 1991, he has authored an award-winning ethnography of urban professional jembe playing in Bamako (2004) and publishes on West African percussion music and issues of empirical rhythm research in journals of social and cultural anthropology, ethnomusicology, music theory, and empirical / systematic musicology as well as in major encyclopedias. Since 2006, he has raised and directed two research projects funded by the German Research Foundation (Deutsche Forschungsgemeinschaft) on the timing of drum ensemble rhythms from Mali and Ghana. As a part of his research, Polak also performs and teaches jembe music and other forms of percussion music from Mali.

Justin London is Professor of Music at Carleton College (USA). He holds a B.M. degree in classical guitar and a M.M. degree in music theory, and received his Ph.D. in music history and theory from the University of Pennsylvania, where he worked with Leonard Meyer. His research interests include rhythm and meter, music cognition, and musical aesthetics. His book *Hearing in Time* (Oxford University Press, 2nd edition 2012) is a cross-cultural exploration of the perception and cognition of musical meter. His current research projects include the study of micro-timings in Malian percussion music (with Rainer Polak, HfMT Köln and Nori Jacoby, Massachusetts Institute of Technology) and the effect of bodily movement on tempo perception (with Petri Toiviainen, Birgitta Burger, and Marc Thompson, University of Jyväskylä). Justin London was co-director of the 2005 »Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory« and in 2012 served as co-chair of the »Interdisciplinary College for Cognitive Science« in Göttingen (Germany). He has held two Fulbright fellowships, the first in 2005–2006 at the University of Cambridge (UK), and the second in 2014 at the University of Jyväskylä (Finland). He served as president of the Society for Music Theory in 2007–2009.

– **Nathan Martin** (University of Michigan)– **Jan Philipp Sprick** (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

Carl Dahlhaus' »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹« nach 30 Jahren

[Samstag 3. Oktober, 10:00–12:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Carl Dahlhaus' grundlegender methodologischer Aufsatz »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹« erschien vor 30 Jahren im ersten Band der von Frieder Zaminer herausgegebenen *Geschichte der Musiktheorie* (1985). Der Text setzte einerseits inhaltliche und methodologische Standards hinsichtlich der historiographischen Betrachtung der Musiktheorie. Andererseits ist die Rezeption des Textes aufgrund seiner Komplexität, seiner vielen möglichen Anknüpfungspunkte und seiner impliziten Wertungen keineswegs geradlinig verlaufen. Insbesondere aus US-amerikanischer Perspektive wirkt das Bild, das Dahlhaus am Ende des Textes von »moderner Musiktheorie« entwirft, die sich in erster Linie durch die Konstruktion von »Strukturmodellen« auszeichnet, zugleich treffend und verkürzend. Durch diese Fortschreibung einer historiographischen Perspektive auf die Musiktheorie bis hinein in zeitgenössische Musiktheorie ist der Text nicht nur methodologischer Entwurf, sondern zugleich eine Gegenwartsdiagnose, die es jetzt – 30 Jahre nach der Publikation – noch einmal zu lesen und zu diskutieren gilt.

In den vier 15-minütigen Beiträgen wird nach einer kurzen Einführung zunächst ein vergleichender Blick auf die Rezeption des Textes in den USA und Deutschland geworfen. Im Anschluss daran wird der Text, ausgehend von Problemen, die bei dem Versuch einer Übersetzung ins Englische entstehen, ins Verhältnis zu einer englischsprachigen »history of music theory« und einer deutschsprachigen »Geschichte der Musiktheorie« gesetzt. Im dritten, stärker methodologisch orientierten Beitrag steht die Bedeutung Hans-Georg Gadammers für Carl Dahlhaus im Mittelpunkt, während im letzten Vortrag die Frage diskutiert wird, inwieweit Dahlhaus' Text in erster Linie als ein historisches Dokument zu betrachten ist oder ob er nach wie vor konkrete Anregungen für die zukünftige Historiographie der Musiktheorie bereithält. Nach den Vorträgen wird es Zeit für eine etwa 45-minütige Diskussion geben.

REFERENTEN DER SEKTION**Jan Philipp Sprick** (Hochschule für Musik und Theater Rostock)**Nathan Martin** (University of Michigan)**Thomas Christensen** (University of Chicago)**Frank Heidlberger** (University of North Texas)**KURZBIOGRAPHIEN CHAIRS****Nathan John Martin** siehe S. 82**Jan Philipp Sprick** siehe S. 97

- **Wendelin Bitzan** (Universität der Künste Berlin)
- **Christoph Flamm** (Musikhochschule Lübeck)

Der ›Architekt‹ und der ›Individualist‹.

Zum 100. Todesjahr Sergej Taneevs und Aleksandr Skrjabin

[Samstag 3. Oktober, 14:00–16:00 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Es ist eine besondere Koinzidenz der Musikgeschichte, dass Sergej Ivanovič Taneev (1856–1915), der zeitweilige Kompositionslehrer von Aleksandr Nikolaevič Skrjabin (1872–1915), wenige Monate nach dessen allzu frühem Ableben an den Folgen einer Lungenentzündung starb, die er sich – so wird überliefert – auf Skrjabin's Begräbnis zugezogen hatte. Diese Sektion nimmt das 100. Sterbejahr Taneevs und Skrjabin zum Anlass, erneut nach dem Verhältnis der beiden Moskauer Komponisten zu fragen.

In den Worten des marxistischen Kulturfunktionärs Anatolij Lunačarskij, der Taneev als ›Architekten‹ und ›musikalischen Denker‹ bezeichnete, Skrjabin dagegen für einen ›Individualisten‹ und leidenschaftlichen Emotionsmusiker hielt, spiegeln sich – trotz politischer Voreingenommenheit – wesentliche Merkmale der gegensätzlichen ästhetischen Haltung der beiden Musikerpersönlichkeiten. Der introvertierte Akademiker Taneev, ein hoch respektierter Hochschullehrer und Autor musiktheoretischer Schriften, gilt als konservativer, von der westlichen Tradition beeinflusster Kontrapunktiker und Formästhetiker; Skrjabin wird hingegen als exzentrischer, nach außen gewandter Visionär wahrgenommen, der die Schöpfung eines transzendentalen Gesamtkunstwerks anstrebte und sich um Institutionen oder kompositorische Traditionen wenig scherte. Immerhin verdankt der Jüngere die Entwicklung seiner polyphonen Satztechnik in gewissem Maße der Lektüre von Taneevs Lehrbuch *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils*; und bei aller ästhetischen Distanz sind in der Tonsprache beider Komponisten doch gewisse Gemeinsamkeiten feststellbar.

Die Referate der Sektion widmen sich ausgewählten Aspekten von Skrjabin's Klaviermusik sowie der Symphonik beider Komponisten aus analytischer Perspektive. Im Fokus der Betrachtungen stehen Konzepte der Harmonik, Rhythmik und musikalischen Form. Ein Beitrag beleuchtet außerdem die Rezeption der Kontrapunkt-Lehrbücher Taneevs.

REFERENT_INNEN DER SEKTION

Aleksandra Savenkova (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

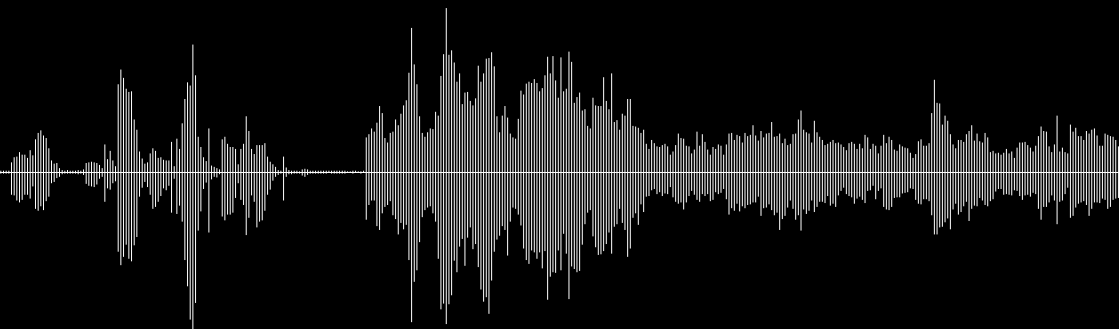
Benjamin Vogels (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)

Elena Chernova (Universität Regensburg)

Wendelin Bitzan (Universität der Künste Berlin)

KURZBIOGRAPHIE CHAIR

Christoph Flamm studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik in Heidelberg und wurde dort promoviert. Er arbeitete 1994–2001 in der Schriftleitung der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* im Bärenreiter-Verlag, 2001–2004 an der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom und ab 2007 an der Universität des Saarlandes, wo er sich habilitierte. Nach einer Vertretungsprofessur 2011/2012 an der Universität der Künste Berlin und kurzer Mitarbeit an der neuen Reger-Werkausgabe in Karlsruhe nahm er 2013 einen Ruf auf die Professur für Angewandte Musikwissenschaft an die Alpen-Adria-Universität Klagenfurt an. Seit Oktober 2014 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck.



— Moreno Andreatta (IRCAM / Université Pierre et Marie Curie Paris)

Computational Models of the Pitch-Rhythm Correspondence and its Perceptual, Cognitive and Epistemological Implications

[Samstag 3. Oktober, 16:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT According to a well-established tradition in music theory and systematic musicology, the pitch space and the rhythmic domain share the same mathematical underlying structure, i. e. they are ›isomorphic‹. This algebraic relation allows the transfer of pitch-based operations and transformations into the rhythmic domain by interpreting the octave identification as a periodicity in the time axis and the pitch interval as a temporal distance between two successive onsets. I will provide a brief survey of some attempts at exploring this isomorphism by ›algebraic-oriented‹ composers like Babbitt (1962 / 1972), Vieru (1980), Xenakis (1988) and Estrada (1994).

Although there is not a common agreement on the perceptual and cognitive implications of this isomorphic correspondence (Pressing 1983; Justin 2002), there are many different ways of exploring this relationship in the framework of a computer-aided music-analytical approach (Andreatta 2004; Toussaint 2013). I will illustrate this using the example of Lewin's *Generalized Interval System* (1987) which has been integrated into the *MathTools* environment of the visual programming language *OpenMusic* (Andreatta et al. 2006).

While the pitch-rhythm correspondence which underlies this theoretical construction is well-known in transformational music analysis, alternative interval-based analytical tools received much less attention in both the American and European music-theoretical traditions. A striking example of such an analytical method is the concept of ›unfolding durational-interval vector‹ which was introduced and further developed by Lewin (1981, 1987, 2003). Inspired by Husserl's two-dimensional model of perceptual time, Lewin's method raises new interesting music-theoretical and analytical questions, in particular when used in a computational approach to popular and folk music (including rock, jazz and chanson), rather than to contemporary art music.

KURZBIOGRAPHIE Moreno Andreatta is a researcher in the music representation team at the »Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique« (IRCAM), where he also serves as coordinator of the »Acoustique, traitement du signal, informatique, appliqués à la musique« masters program. His research activities focus on the relationships between mathematics and music. In particular, he is interested in the algebraic formalization of musical structures and processes, a subject which was at the center of his Ph.D. thesis in computational musicology in 2013 (*Méthodes algébriques dans la musique et la musicologie du XX^{ème} siècle: aspects théoriques, analytiques et compositionnels*) and his habilitation thesis in mathematics in 2010 (*Mathematica est exercitium musicae. La recherche ›mathémusical‹ et ses interactions avec les autres disciplines*). He is a founding editorial board member of the *Journal of Mathematics and Music*, the official Journal of the Society for Mathematics and Computation in Music (SMCM), for which he serves as vice president. He is currently co-editor of the *Musique/Sciences* series and of the *Springer Computational Music Science* book series.

– Jörn Arnecke (Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar)

Biomorphe Rhythmik bei Gérard Grisey

[Sonntag 4. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragsaal]

ABSTRACT Das Schaffen des französischen Komponisten Gérard Grisey (1946–1998) wurde von dem Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson u.a. mit dem Wort »biomorph« charakterisiert: Klang wird als lebendiger Organismus verstanden, Form als Abfolge von Spannung und Entspannung, Einatmen und Ausatmen. Auch auf der rhythmischen Ebene findet dies seine Entsprechung: Maßgebend für die Gestaltung der Rhythmen ist nicht das einheitliche, technische Maß des Metronoms, sondern der organische, aus ungleicher Abfolge bestehende Herzschlag.

Wird dies von Grisey teilweise sogar explizit so formuliert (im Prologue für Viola solo als Erläuterung zur rhythmischen Gestaltung: »Comme un battement de cœur«), so lohnt sich an anderer Stelle eine differenzierte Untersuchung: Wie lässt sich die Idee einer Periodizität und des musikalischen Nachzeichnens von gleichmäßigen Wellenformen (etwa in *Périodes* oder in *Vortex temporum*) verbinden mit einer gewollten, natürlichen Unregelmäßigkeit? Wie greift der Komponist in regelmäßige Abläufe ein, um sie organischer zu gestalten? Inwiefern lässt sich die von Grisey angestrebte »weiche Periodizität« auf großformale Strukturen übertragen?

Grisey befindet sich als Schüler Olivier Messiaens in der Tradition einer variablen und dennoch streng rationalisierten rhythmischen Gestaltungsweise. Weiterführen lässt sich dies zu einem übergeordneten Aspekt des Komponierens: zu der Frage, inwieweit sich der Komponist von seinem gesetzten Schema bestimmen lässt oder eine Loslösung davon anstrebt. Verlangt die Anforderung, organisch zu komponieren, nach neuer Eingrenzung, also kontrollierter Veränderung des Regelmäßigen, oder erfolgt dies intuitiv?

Der Aspekt des Rhythmischen bietet bei Gérard Grisey so die Möglichkeit, aus einem oft vernachlässigten Parameter der Analyse Ergebnisse zu entwickeln, die sich auf andere Ebenen übertragen lassen – und sogar sinnbildlich für ein gesamtes Kompositions-konzept stehen.

KURZBIOGRAPHIE Jörn Arnecke, geboren 1973 in Hameln, ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar und leitet dort seit 2009 das Zentrum für Musiktheorie. Für die Hochschule betreut er die Schriftenreihe *Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie* (Georg Olms Verlag, Hildesheim). Er studierte Komposition und Musiktheorie bei Volkhardt Preuß und Peter Michael Hamel an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 1997/1998 war er einer der letzten Schüler von Gérard Grisey am Pariser Conservatoire National Supérieur. Neben musiktheoretischen Publikationen von Dufay bis Lachenmann ist er auch als Komponist hervorgetreten, u.a. durch Musiktheater-Werke im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper (2003, 2005), der RuhrTriennale (2007), des Theaters Bremen (2011) und der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg (2015). In der GMTH engagiert er sich besonders für

den Künstlerischen Wettbewerb, dessen Jury-Vorsitzender er ist. Jährlich organisiert er außerdem die Weimarer Tagung »Musiktheorie und Hörerziehung«, die von der GMTH mitveranstaltet wird.

– Reinhard Bahr (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

»Womit ihr später arbeiten werdet« –

Das Vorspiel zu den *Meistersingern*, 3. Akt, und Bachs Fuga in g, BWV 861

[Samstag 3. Oktober, 10:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Wagners Verhältnis zu Bach ist derart vielschichtig und ambivalent, dass es mit dem Begriff des »produktiven Missverständnisses« nur ungenügend umschrieben ist. Einerseits sieht Wagner Bach aus einer unversöhnlichen historisch-stilistischen Distanz, andererseits sucht er im steten Umgang mit dem *Wohltemperierten Klavier* eine geradezu intime handwerkliche Nähe. Wiederum schwankt seine Beurteilung des Bachschen Kontrapunkts zwischen rückhaltloser Bewunderung der Linearität der Stimmen und einem Befremden gegenüber »Härten« des Zusammenklangs. In den *Meistersingern* mündet diese Widersprüchlichkeit der kompositorischen Instanzen in einem Paradox: Die Linearität überlagert die Harmonik im homophonen Beginn des Vorspiels zum 1. Akt (»angewendeter Bach«), im fugierten Vorspiel zum 3. Akt sind indessen die Stimmen sklavisch dem Zusammenklang unterworfen.

Deutliche strukturelle Bezüge lassen sich in der Thematik zwischen dem Vorspiel des 3. Akts und Bachs Fuga in g, BWV 861 (*Wohltemperiertes Klavier* Bd. 1, 1722), aufzeigen. Auch kann eine Analyse des fugierten Vorspiels Wagners explizit politisch-nationale Intentionen nicht ausblenden, zumal die Vereinnahmung von Bach als deutschem Komponisten die Form der Fuge einschließt. Wagner geht es aber weniger um eine romantisierte Stilkopie der Bachschen Fuge, sondern eher im Hegelschen Sinne um das »sinnliche Scheinen einer Idee«. Die von Wagner selbst dem Vorspiel attestierte »Tiefe« ist nur vordergründig der technischen Disziplin des Kontrapunkts geschuldet, vielmehr ein Ergebnis des Klanges. (Daran hat auch der Bayreuther Steinway-Flügel seinen Anteil!) Denn über das harmonische Kalkül hinaus inszeniert Wagner einen spezifischen Klangraum. Wie sehr er dabei letztlich auf Bach rekurriert, wird einmal mehr verständlich, wenn wir noch einen Schritt zurückgehen – zu jener Fuga in Es von Johann Caspar Ferdinand Fischer (*Ariadne Musica*, 1716), die wiederum Bach als Quelle vorgelegen hat. Die historischen Distanzen Bach–Fischer und Wagner–Bach wären somit neu zu bestimmen.

KURZBIOGRAPHIE Reinhard Bahr, geboren 1951, studierte zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie und Komposition bei Christoph Hohlfeld in Hamburg und Friedrich Cerha in Wien. 1985 erhielt er einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Lübeck und wurde 1992 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Von 1996 bis 2004 war er Dekan im Fachbereich Komposition / Theorie,

Musikwissenschaft und Dirigieren an der Hamburger Hochschule. Mitarbeit an Christoph Hohlfelds 1994 erschienener Kontrapunktlehre *Schule musikalischen Denkens – Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*. Weitere Veröffentlichungen zur Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Ornamentik und zur populären Musik. Musiktheoretische Workshops in China (Beijing 2012, Shanghai 2014) und Italien.

– Anne-Sylvie Barthel-Calvet (Universität de Strasbourg)

Rhythmic Organization of Xenakian Textures: A Proposal of Categorization

[Sonntag 4. Oktober, 09:30 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT The rhythmic organization of Xenakian textures appears at first look as a challenge to any relevant analytical and theoretical approach, because of both their sonic complexity and their abstract roots. In fact, its study reveals a musical writing conceived globally and poly-rhythmically: In many cases, rhythmical composition of elementary inner structures derives from the global conception of the texture. The cornerstone of the latter is the time difference, the rhythmical shift between the lines of the polyphony, as seen in different ways in many of Xenakis's sketches (descriptions of *τριβες ρυθμ* / »rhythmical rubbings«, graphic diagrams, calculations, etc.). This parameter of time difference appears as a genuine criterion of the evolution of Xenakian textures and allows to draw up a classification of these different polyrhythmic structures.

I indeed propose to define rhythmic morphologies (different kinds of phased and de-phased polymetrics, non-polymetric polyrhythmics, homorhythmics and quasi-homorhythmics) and to connect them to both textural categories as mentioned by Xenakis in his sketches (multi-layers, clouds, etc.) and compositional processes (stochastics, sieves, random walk, arborescences, etc.). The goal will be the evaluation of how rhythmical and textural types interact and, more particularly, the impact of some parameters (rhythmic or others) and their variations on the textural shaping. In such a perspective, theoretical elements developed by Albert S. Bregman in *Auditory Scene Analysis – The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge 1990) are of great help for the comprehension of rhythmic involvement in such complex sonic phenomena.

More widely and beyond the particular case of Xenakis's work, this approach appears as a fruitful path for the rhythmical analysis of mass polyphonical structures in contemporary music.

KURZBIOGRAPHIE Anne-Sylvie Barthel-Calvet is a former student of the École Normale Supérieure (Paris), of the University Paris-Sorbonne and University of Strasbourg. She graduated from the École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) with a Ph.D. dedicated to *Le rythme dans l'œuvre et la pensée de Iannis Xenakis*. She is Maître de Conférences and Director of the Licence de Musique (B.Mus.) at the music department of the Université de Lorraine (France). A specialist in the life and music of Xenakis, she wrote numerous articles and is currently preparing two books: a biography (Fayard) and *Construire le temps*:

l'écriture rythmique de Iannis Xenakis (Hermann). She also works on the elaboration of new analytical tools relevant to 20th-century music and also investigates musical life and cultural politics of the 20th century. Other research fields include genetic criticism (mainly in Xenakis's works) and a new concept of historiographical criticism applied to contemporary music. She is currently involved in the research program GEMME on musical gesture in contemporary music. Recent publications include: *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945* (Metz 2011); »L'archéologie d'un œuvre: analyse et présentation des carnets de jeunesse de Xenakis« (Revue de Musicologie 2012 / 1)

– Florian Bassani (Universität Bern)

Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit. Zur Interpretationsgeschichte von Loewes *Die Uhr* seit den Anfängen der Tonaufnahme [Workshop]

[Sonntag 4. Oktober, 10:15 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT Carl Loewes Ballade *Die Uhr*, ein Klassiker der Liedkultur des 19. Jahrhunderts, artikuliert die menschliche Erfahrung der verrinnenden Lebenszeit auf eindrucksvoll metaphorische Weise. Die Zeitlosigkeit der Thematik in den gleichnishaften Betrachtungen des lyrischen Ichs, vereint mit der bemerkenswerten Schlichtheit der musikalischen Mittel, vermag den Hörer noch heute im Innersten zu bewegen. Es kann daher nicht verwundern, dass seit Erfindung des Phonographen viele Dutzend Einspielungen des Werkes vorgelegt wurden.

Die Konferenz widmet sich diesen Zeugnissen einer sich über Generationen hinweg wandelnden musikalischen Ästhetik und Aufführungspraxis, vom frühen 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Im Zentrum des Workshops steht die Suche danach, wie sich die gesangsästhetischen Maximen, die in diesen Interpretationen dokumentiert sind, seit den ersten bekannten Aufnahmen des Werks entwickelt haben, welche Parameter dabei einander ablösen oder sich behaupteten, und welchen Einfluss der jeweilige Zeitgeschmack auf interpretatorische Entscheidungen ausübte. Als *tertium comparationis* dienen dabei heute weitgehend verschwundene oder marginalisierte Phänomene musikalischer und insbesondere vokaler Gestaltung (Portamento, *tempo rubato* etc.). Als Mittel zur Analyse werden Transkriptionen der akustischen Quellen sowie Spektrogramme herangezogen, um zentrale Charakteristika der sich verändernden Interpretationsmodi zu veranschaulichen.

KURZBIOGRAPHIE Florian Bassani studierte historische Tasteninstrumente und Musikwissenschaft in Basel und Rom. Nach Jahren als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Historischen Institut in Rom ist er derzeit Inhaber einer Förderungsprofessur des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern.

– Klara Baumann (Hochschule für Musik Freiburg)

Ein historischer Blick auf die Dissonanzen in Machauts Musik
... oder vielmehr auf musikalische Wörtchen?

[Freitag 2. Oktober, 15:00 Uhr, HfM, Galakutschensaal I]

ABSTRACT Machauts Musik ist bekannt für ihren Reichtum an Dissonanzen. Gilbert Reaney schrieb schon in den 1950er Jahren, »a dissonance technique of great complexity« sei der Schlüssel zum hoch entwickelten harmonischen System in Machauts Musik. Meine Untersuchung der satztechnischen Rolle der Dissonanzen in Machauts zweistimmigen Balladen unter einem historischen Blickwinkel ergibt, dass man von einer Dissonanzbehandlung im eigentlichen Sinne nicht sprechen kann. Denn die Abhandlung der Dissonanzen in denjenigen Traktaten, die sich über den rein konsonanten *contrapunctus*-Satz hinaus der Satztechnik des *contrapunctus diminutus* widmen, lässt sich in erster Linie als Rechtfertigung ihrer Verwendung interpretieren (insbesondere in Petrus' *Compendium*), nicht als Regeln ihrer satztechnischen Behandlung. Neben den knappen Aussagen zu den Dissonanzen bieten einzelne Traktate Beispiele für den *contrapunctus diminutus* an, die mich veranlassen, primär von einer Figurationstechnik statt einer Dissonanzbehandlung in Bezug auf Machauts Musik zu sprechen. Diese Figurationstechnik ist dergestalt, dass überwiegend mit vorgefertigten Melodiebausteinen gearbeitet wird, deren Machaut selbst bei uneingeschränkter Verwendung den eigentlichen konsonanten *contrapunctus*-Satz zumindest konzeptionell erhält. Vor allem die systematisch gearbeiteten einstimmigen Beispiele des Berkley-Manuskripts, die als *verbula* (>Wörtchen<) bezeichnet werden, können als Beleg für eine solche Figurationstechnik herangezogen werden.

Ausgehend von Machauts Ballade Nr. 14 »Je ne cuit pas« möchte ich meinen Argumentationsgang für die eben skizzierten Thesen darstellen. Anschließend stelle ich meine Analyse der Intervallstruktur dieser Ballade anhand eines Figurationswortschatzes vor, den ich entlang der zweistimmigen Balladen Machauts erarbeitet habe. Anstelle von einzelnen Dissonanzen treten hierbei musikalische Wörtchen.

KURZBIOGRAPHIE Klara Baumann studierte Schulmusik, Instrumentalpädagogik und Musiktheorie (BA / MA) an der Hochschule für Musik Freiburg bzw. dank eines Jahresstipendiums des DAAD auch an der McGill University in Montreal. Seit ihrem Studienabschluss im Herbst 2014 hat sie einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg, unterrichtet freiberuflich Querflöte und arbeitet an einer Dissertation im Grenzbereich zwischen Musiktheorie und Musikpädagogik.

– Wendelin Bitzan (Universität der Künste Berlin)

Taneev, Skrjabin und das Orchester.

Symphonische Konzepte in Russland an der Wende zum 20. Jahrhundert

[Samstag 3. Oktober, 15:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Das symphonische Schaffen Sergej Taneevs und seines zeitweiligen Schülers Aleksandr Skrjabin erlaubt eine aufschlussreiche Gegenüberstellung, die sich jeweils eines exemplarischen Werks bedient: Taneevs Symphonie op. 12 (1896–98), die einzige Komposition, die er zu Lebzeiten unter diesem Titel publizierte, sowie Skrjabins zweite Symphonie op. 29 (1901), die nur wenige Jahre später entstand und mit Taneevs Werk die Tonart c-Moll sowie den Verlag der Erstausgabe (Beljaev) teilt. Für keinen der beiden Komponisten bildete die Symphonie ein so zentrales Betätigungsfeld, wie sie es etwa für Pëtr Čajkovskij und Aleksandr Glasunov gewesen war; bei Taneev stehen die Chor- und Kammermusik im Vordergrund, bei Skrjabin dominieren deutlich die Solowerke für Klavier. Trotz der gegensätzlichen ästhetischen Zielsetzungen ihrer Urheber sind in den beiden genannten Werken gewisse Parallelen nachweisbar – diese betreffen weniger die deutlich divergierende Harmonik und formale Anlage, sondern die motivische Verarbeitungstechnik.

Verbindendes Element beider Symphonien ist die tragende Rolle zentraler motivischer Keimzellen, die satzübergreifend jeweils das gesamte Werk durchziehen. Die Ideen der »zyklischen Form« und der Transformation von Themen, wie sie für das orchestrale Schaffen Franz Liszts und César Francks kennzeichnend ist, finden sich auch innerhalb der russischen Symphonik – modellhaft etwa in Čajkovskijs fünfter Symphonie (1888), ein wichtiges Vorläuferwerk für beide hier betrachteten Kompositionen. Der Beitrag möchte zeigen, inwiefern sowohl Taneev (in der Nachfolge Beethovenscher und Brahms'scher Techniken der »entwickelnden Variation«) als auch Skrjabin (mit sequenzierenden Thementypen, deren Melodik durch Chopin und Liszt geprägt ist) sich des zyklischen Formkonzepts in der Mehrsätzigkeit bedienen und hierin an symphonische Traditionen des 19. Jahrhunderts anknüpfen.

KURZBIOGRAPHIE Wendelin Bitzan, geboren 1982, Musiker, Komponist und Musikforscher. Studium der Fächer Musiktheorie, Instrumentalpädagogik (Hauptfach Klavier) und Tonmeister in Detmold, Berlin und Wien. Dozent für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und der Humboldt-Universität zu Berlin, außerdem Wirken als freiberuflicher Komponist und Autor. Konzerttätigkeit als Kammermusiker und Liedbegleiter sowie als Interpret eigener Kompositionen. Publikationen zur Musiktheorie und Musikpädagogik; Veröffentlichung der Arbeit *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (Frankfurt am Main 2010); Dissertationsprojekt über russische Klaviermusik. Lebt mit seiner Familie in Berlin.

– Sam Bivens (Eastman School of Music, Rochester)

Tonality and Temporality in the *Todesverkündigung*

[Samstag 3. Oktober, 14:00 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT There are many discussions of harmony and form in Wagner; there are, however, few discussions of Wagner's use of ›Gegliederte Zeit‹. I aim to remedy this imbalance by combining Schenkerian analysis and a Lewinian time-point interval system to reveal a recursive temporal structure in the *Todesverkündigung* (Act II, Scene 4, of *Die Walküre*). The paper begins by surveying the excerpt's tonal structure. In my survey, I focus on three harmonic devices—the enharmonic equivalence of the dominant seventh and German augmented-sixth—and their related motivic parallelisms. The paper then focuses on the construction of a time-point interval system and its application to the *Todesverkündigung*. In particular, I map the time-point locations of the cited harmonic devices and measure the relationships between them. The result is a nested symmetry of highly organized hierarchies throughout the selection's 156 measures. There are increasing imperfections within the symmetry, however, which I argue are direct reflections of the drama.

The paper concludes by reflecting on connections to other research on the *Todesverkündigung* and on the Wagnerian music drama in general. Special attention is paid to the formal analysis by Lorenz, who characterized the excerpt as the apotheosis of the ›potenzierte Barform‹ due to its nested symmetries. Finally, I consider the relationship between the time-point analysis and recording time in excerpts conducted by Solti, Levine, and Walter in order to determine how well they articulate the recursive structure.

KURZBIOGRAPHIE Sam Bivens is a fourth-year Ph.D. student in music theory at the Eastman School of Music, where he received his M.A. in music theory pedagogy in 2013. His dissertation, advised by Bill Marvin, looks at various approaches to drama in Wagner's *Die Walküre*, the only *Ring* opera without its own dedicated analytic study. Other research focuses on the intersection between music theory and free / open-source software: one project seeks to create a dedicated Schenkerian analysis environment for GNU LilyPond, while another explores the use of MuseScore in the undergraduate core curriculum. A dedicated pedagogue, Bivens was awarded Eastman's Outstanding Teaching Assistant Prize for the 2011–2012 school year. Away from music, he can be found somewhere in the skies enjoying his second life as a private pilot.

– Patrick Boenke (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Was ist ›rhythmisch‹ in der Musik? Zur Frage der Bestimmung rhythmusgenerierender Faktoren in tonaler Komposition

[Freitag 2. Oktober, 15:00 Uhr, HfM, Krönungskutschensaal]

ABSTRACT Bestehende Entwürfe einer Rhythmustheorie unterscheiden sich vor allem in der Einschätzung, welche Aspekte einer Komposition rhythmusgenerierend wirken. Peter Petersens Theorie der Komponentenrhythmen‹ (siehe *Musik und Rhythmus*, 2010) etwa geht von der Annahme aus, dass nicht allein die in zeitliche Abfolge gebrachten Klangereignisse eines Werks Rhythmen bilden, sondern auch die diesen Klangereignissen zufallenden Eigenschaften, ihre sogenannten ›Komponenten‹. Vergleichbar der additiven Zusammensetzung komplexer Klangphänomene aus Einzelschwingungen überlagern sich in Petersens Modell verschiedene ›Komponentenrhythmen‹ zu einem umfassenden rhythmischen ›Profil‹. Demgegenüber spricht Carl Schachter, ausgehend von Strukturvorstellungen Heinrich Schenkers und damit (anders als Petersen) auf tonale Kompositionen konzentriert, vor allem den strukturellen Vorgängen im Werk rhythmusgenerierende Wirkung zu und unterscheidet dabei zwischen Formen von ›durational‹ und ›tonal rhythm‹ (siehe *Rhythm and Linear Analysis*, 1976). Beide Ansätze könnten, so meine weitergehende Überlegung, im Sinne einer wechselseitigen Ergänzung zusammengeführt werden. Dabei dürfte sowohl der Petersensche Ansatz von der Differenzierung weiterer rhythmusprägender Ebenen wie auch die von Schachter praktizierte Stimmführungsanalyse von präziseren Vorstellungen des Zusammenhangs von Rhythmus und strukturellem Gewicht profitieren. Der Versuch einer Zusammenführung wirft allerdings vielfältige neue Fragen auf, wie zum Beispiel die nach der Interaktion von Komponentenrhythmen und tonalen Rhythmen im konkreten Werk.

KURZBIOGRAPHIE Patrick Boenke studierte Musiktheorie, Musikwissenschaft und Informatik in Wien und Berlin und promovierte an der Universität Wien mit einer Arbeit über die späten Werke Franz Liszts. Er unterrichtet hauptamtlich an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie im Rahmen einer festen Kooperation am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien. Der Schwerpunkt seiner Lehre liegt im Bereich Musiktheorie, Geschichte der Musiktheorie sowie Analyse nach Heinrich Schenker.

– Elena Chernova (Universität Regensburg)

Die fünfte Klaviersonate op. 53 – das letzte »tonale« Werk Skrjabins?
Über einige historische Ansätze der russischen Musikforschung
zu Skrjabins harmonischem System

[Samstag 3. Oktober, 15:00 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Die Sonate op. 53 ist ein Meilenstein in der Evolution der Kompositionstechnik Skrjabins: Die Einsätzigkeit ist endgültig erreicht, und alle charakteristischen Harmoniekonzepte sind entwickelt. Die Frage, ob dieses Werk noch immer als »tonal« aufzufassen sei, bleibt aber bis heute aktuell, zumal hier das eigenartige Verständnis von Tonalität keimt, das im *Poème de l'extase* op. 54 und *Prométhée (Poème du feu)* op. 60 voll ausgearbeitet wird. Den Kern dieses Konzepts bildet eine Kombination zweier harmonischer Systeme (Quartenakkorde und tritonusbasierte Chromatik), in deren Wechselwirkung der hier zum ersten Mal als Vertikale vorkommende sogenannte »Prometheus-Akkord« entsteht. In Skrjabins letztem Werk mit Generalvorzeichen ist die Wandlung seiner Harmonik von einer Neigung zur Subdominante zum Vorherrschen dominantischer Klänge abgeschlossen – eine Metamorphose, die durch die Konzepte der »funktionalen Doubles« (Cholopov) und der »Doppel-Modi« (Javorskij / Dernova) beschrieben wird.

Das »Enigma« der Harmonik Skrjabins (vgl. das Klavierstück op. 52 Nr. 2) ist bis heute nicht ganz gelöst und wurde im letzten Jahrhundert immer wieder diskutiert. Das Vorhandensein eines Systems konstatierte der Komponist selbst, ohne es aber zu entschlüsseln; es sei, so Skrjabin, »nicht durch klassische Analysemethoden zu verstehen«. Heute scheinen Beobachtungen von Zeitgenossen Skrjabins, die unmittelbar mit ihm in Kontakt standen oder deren Ideen ihm bekannt waren, besonders wertvoll zu sein. In diesem Beitrag werden die Analysemethoden von James Baker (1986) und weiterer Autoren durch die genannten Ansätze von Cholopov und Javorskij ergänzt und auf die Sonate op. 53 angewendet. Dies ermöglicht neue Erkenntnisse über die Harmonik in Skrjabins mittlerer Periode und schlägt zudem eine historisch-geographische Brücke.

KURZBIOGRAPHIE Elena Chernova, geboren 1985 in Wolgograd (Russland), studierte seit 2001 Musiktheorie an der Hochschule für Künste Wolgograd (jetzt: Wolgograder Konservatorium), wo sie 2007 ein Diplom mit Auszeichnung erwarb. Das Zweitstudium 2008 – 2011 in Historischer Musikwissenschaft absolvierte sie an der Universität Regensburg und einer analytischen Masterarbeit zum Thema *Drei Klaviersonaten aus dem Jahre 1907: An den Grenzen der Tonalität (Rachmaninov op. 28 – Skrjabin op. 53 – Berg op. 1)*. Anschließend begann das aktuell noch laufende Promotionsprojekt über die russisch-orthodoxe Nachtwache zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Seit 2012 ist sie Lehrbeauftragte für Musiktheorie der Universität Regensburg. Ihre Interessenschwerpunkte liegen auf verschiedenen Aspekten der russischen und europäischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Harmonik und Kompositionstechniken der Spätromantik und der zeitgenössischen Musiktheorie, historische analytische Ansätze, Theorie und Geschichte liturgischer Gattungen der russisch-orthodoxen Musik.

– Thomas Christensen (University of Chicago)

Dahlhaus and the Origins of *Origins*

[Samstag 3. Oktober, 10:40 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT In 1968, Carl Dahlhaus published his Habilitation Dissertation, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (translated in English as *Studies on the Origins of Harmonic Tonalität*, 1998), a work that went on to cement the status of Dahlhaus as one of the leading historians of music theory. Today, the context of Dahlhaus's monumental book may not be clear to readers, as it engages in dialogue (sometimes explicitly, often implicitly) a number of other (mainly German) musicologists who were writing during the previous two decades about questions related to the origins of harmonic tonality. First among these writers was Heinrich Bessler, whose monograph *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) set the argument concerning the origins of harmonic tonality in the music of Dufay and his contemporaries. Bessler's work soon launched a prolonged academic debate that would eventually bring in the voices of Rudolf von Ficker, Manfred Bukofzer, Jacques Handschin, Wolfgang Marggraf, Thrasybulos Georgiades, Ludwig Finscher, Bernhard Meier, Armand Machaby, and Edward Lowinsky, to name only the most prominent. In my paper, I want to situate Dahlhaus's *Untersuchungen* within this lively conversation. I will conclude with some thoughts as to why the question of tonality's origins suddenly seemed to have become such a pressing issue to German musicologists writing in the 1950s and 1960s.

KURZBIOGRAPHIE Thomas Christensen, born 1954, is the Avalon Foundation Professor of Music and the Humanities at the University of Chicago, where he also serves as Associate Dean and Master of the Collegiate Humanities Division. Christensen is the author of several books related to the history of music theory, including *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (1993) and, most recently, *The Work of Music Theory* (2014). He is the editor of the *Cambridge History of Western Music Theory* (2002), and is presently working on a monograph on Fetis's theory of *tonalité* and its reception. He was president of the Society for Music Theory 1999–2001, and was a fellow at the Wissenschaftskolleg in Berlin for 2011–2012.

– Krystoffer Dreps

(Hochschule für Musik und Theater Leipzig / Hochschule Osnabrück)

Thema mit Variablen – Zur Phänomenologie Jazzkomposition und musikalische Analyse

[Samstag 3. Oktober, 17:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Die notenbasierte Analyse von Jazzkompositionen ist bekanntermaßen umstritten und häufig heikel. Bereits das, was als Jazzkomposition gilt, welcher Rahmen sie umgibt und welche Inhalte die komponierten sind, ist kontrovers. Komponenten wie die

Besetzungsart und -größe, aber auch der Typus der Spieler ändern die Vorgaben für eine Analyse teils drastisch. Gerade in Hinblick auf kleinere Ensembles, die Combos, werden bestimmte Merkmale jazzmusikalischer Komposition wichtiger, die durch geläufige Verfahren der musikalischen Analyse nur ansatzweise darstellbar werden. Dabei stellt das Fehlen von Notenmaterial im überwiegenden Teil des Jazzrepertoires bekanntlich die größte Schwierigkeit dar. Durch Transkription lässt sich vieles zwar veranschaulichen, ohne das Wissen um die ›Allgemeinplätze‹ im Bereich der Jazzkomposition sind solche Informationen jedoch nur selten ertragreich. Neuere Ansätze im Bereich der Populärmusikforschung nehmen daher auch eine Vielzahl von Parametern ins Visier, die von der Musiktheorie eher vernachlässigt werden.

Zu überprüfen, wie die Gewichtung von allgemeintypischen und individualtypischen Kompositionstechniken verläuft, ist aufgrund der meist sehr dünnen Quellenlage schwierig, wobei lediglich das Werk einiger weniger Komponisten wie Thelonious Monk oder Charles Mingus auszunehmen ist, das sowohl mit Primär- als auch mit Sekundärliteratur vielfach bedacht wurde. Am Beispiel einiger anderer wichtiger Akteure der Jazzszene während der zweiten Hälfte der 1950er Jahre möchte dieser Vortrag nicht nur für die oben beschriebenen Schwierigkeiten der Analyse von Jazzkompositionen sensibilisieren, sondern auch Lösungsversuche, besonders mit Perspektive auf unterschiedliche Individualstile, skizzieren.

KURZBIOGRAPHIE Krystoffer Dreps, geboren 1982, studierte Schulmusik, Politikwissenschaften, Jazztrompete (Diplom) sowie Tonsatz und Komposition (jeweils Master) zwischen 2003 und 2013. Ein DAAD-Stipendium brachte ihn 2006 für ein Semester nach Bogotá, Kolumbien. Neben diversen Tätigkeiten als Komponist und Trompeter unterrichtet er an den Hochschulen in Leipzig und Osnabrück Tonsatz, Gehörbildung, Arrangement und Improvisation und schreibt seit 2015 an seiner Dissertation zum Thema *Jazz und Komposition*. Krystoffer Dreps wohnt in Berlin.

– **Laura Emmery** (Arizona State University, Tempe)

– **Andrew Aziz** (Florida State University, Tallahassee)

Repetition and Formal Destruction in Popular Music:
A Case Study in Death Cab for Cutie

[Samstag 3. Oktober, 18:00 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Repetition in both the Western canon and popular music is used to delineate formal boundaries and generate cohesive structures. In both venues, repetition can also be used to blur these lines of formal demarcation and ultimately destroy our sense of formal expectation. Building on current cognitive and biological studies on repetition in music, and the role memory plays in recalling familiar events, our study demonstrates

through specific examples in popular music repertoire how repetition obstructs the listener's perception of formal cohesion.

Popular music relies on persistent harmonic or compound rotations that become entrained in a listener's psyche. A singular rotation can be articulated a prescribed number of r times—forming a rotational ›period‹—and this can be considered a foreground level of repetition. A second level of repetition reprises the entire original period; however, the value of r is offset an indeterminate number of times in order to obliterate the listener's sense of form, creating a formal reset that the author has previously described as ›resetting the formal compass‹ (RFC). In essence, the length of the original period creates a script for subsequent periods of a rotation.

We display this application of repetition and formal destruction in several songs by Death Cab for Cutie. For instance, in *Transatlanticism*, the rotations of the previously-established harmonic progression ($r = 4$) is absent in the most prominent part of the song (›I need you so much closer‹), only to return in the instrumental post-chorus for a full 15 iterations. Hence, the irregular and unpredictable harmonic rotations impairs our concept of form; after a certain point, we have not only lost ›count‹, but also lost our place in the form, creating an RFC. This formal indeterminacy sets up the seemingly endless final period of this rotation, as we have completely forgotten our initial $r = 4$.

KURZBIOGRAPHIEN

Laura Emmery is Assistant Professor of Music Theory at Arizona State University. She has received a Ph.D. in music theory at University of California, Santa Barbara. Her dissertation focuses on Elliott Carter's string quartets and incorporates sketch study in tracking the composer's evolution and process. Laura received the Paul Sacher Stiftung Scholarship, which allowed her to spend eight months at the archive in Basel to work with the original sources. Laura has presented her research at national and international conferences, including SMT, MTSNYS, West Coast Conference of Music Theory Analysis, Paul Sacher Stiftung Colloquium, and Cardiff University. Laura's work on Carter has been published in *Tempo*, *Twentieth Century Music*, *Sonus*, and *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, with three forthcoming publications. Prior to Arizona State University, Laura taught at Emory University, Atlanta, and University of California, Santa Barbara.

Andrew Aziz is Visiting Assistant Professor of Music Theory at Florida State University, having previously taught at Brown University and Rhode Island College. Andrew Aziz completed his Ph.D. at the Eastman School of Music (2013), defending his dissertation on formal models in sonata processes of Debussy and Ravel, and has presented at regional, national, and international conferences – including SMPMC, MTSNYS, SMT, EuroMAC, MTSMA, MTSE and NECMT – on topics such as form in the 18th–20th centuries, music cognition, and mathematical models. His work appears in *Music Theory Online*, with several other manuscripts to be disseminated in the near future.

– Daniel Ernst

(Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig)

Ein Baukasten. Zu Leoš Janáček's Zeitgestaltung

[Samstag 3. Oktober, 17:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Obwohl Leoš Janáček sich unter anderem in seiner *Vollständigen Harmonielehre* (1912f.) intensiv mit Fragen von Tempo, Rhythmus und generell der Zeitgestaltung (*sčasování*) auseinandergesetzt hat, existieren kaum Analysen, die sich auf die Erscheinungsweise der angeführten Aspekte in seinem Werk konzentrieren. Anhand des Kopfsatzes von Janáček's erstem Streichquartett (1923) wird in dem Vortrag der Frage nachgegangen, wie es dem Komponisten speziell über die rhythmische Gestaltung gelingt, für einen Zusammenhalt des musikalischen Gebildes zu sorgen.

Für Janáček's Schreibweise ist charakteristisch, dass er eine eng umgrenzte Zahl oft sehr kleiner rhythmischer Bausteine erfindet, um sie in einen Prozess der vielfachen Wiederholung und Variantenbildung hineinziehen. Für die Untersuchung wurden die einzelnen Bausteine zunächst aus ihrem individuellen Kontext gelöst und in Kategorien sortiert. Daraufhin wurde verfolgt, auf welche Weise Janáček die Bausteine kombiniert und wie er sie dramaturgisch einsetzt. Eine abschließende Zusammenführung der Kategorien zeigt auf, welche Rolle diese innerhalb des gesamten Satzes spielen. Janáček's Zusammenhang generierende rhythmische Gestaltung erlaubt ihm, mit disparatem diastematischen Material und mit enormen Temposchwankungen zu experimentieren. Zugleich scheint die rhythmische Dimension des Streichquartettsatzes dem Ausdruck von Janáček's slawophilen ästhetischen Ambitionen entgegengekommen zu sein.

In einem Ausblick wird angedeutet, inwieweit sich die gewählte Analyse-methode auf weitere Werke des 20. und 21. Jahrhunderts anwenden lässt und ob ähnliche Lösungen von Zeit- und Tempofragen sich dort eignen, um die Werke historisch, aber auch lokal zu situieren.

KURZBIOGRAPHIE Daniel Ernst, geboren 1988 in Straubing, studierte von 2007 bis 2013 Schulmusik sowie Musiktheorie in München und ergänzte seine Studien seit 2014 im Fach Musikwissenschaft in Leipzig. 2007 erhielt er für seine Kompositionen den Kulturförderpreis seiner Geburtsstadt. Er war für das Staatstheater am Gärtnerplatz in München tätig. Seine Forschungsinteressen liegen in historischen Traktaten, Orchester-geschichte, slawischer Musik sowie populärer Musik, insbesondere der des Zeitraums von 1900 bis 1950. Eine neuedierte Ausgabe des *Tractatus musicus compositorio-practicus* von Meinrad Spieß, der die Grundlage seiner Diplomarbeit bildete, befindet sich derzeit in Vorbereitung.

– Manuel Farolfi (Università di Bologna)

»Consciousness of Time«, »Corresponding Past«, »New Beginning«: Canons of Modernism at Work in Pierre Boulez's Writings 1948–1952

[Samstag 3. Oktober, 11:00 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT When referring to musical post-war Modernism, it is a matter of fact that the name of Pierre Boulez, among those of the European composers of his generation, appears to be the one which most frequently shows up while talking about the early key-figures and works of Modernism. And this is a recurrence that, over the decades, has ended up settling a sort of canonical formula to hold its own celebration. Terms such as »tabula rasa«, »beginning again«, »integral rationalization of materials«, »rejection of every musical tradition«, »technocratic attitude«, and »musical logic as negation« are regularly employed to formally reveal that long-established partnership—at the risk, as it sometimes occurs to ancient rituals, of clouding the former correlation between faith and practice with a stereotyped liturgy. Actually, to be fair, this risk does not appear marginal here at all. So far, the results are apparently missing a breakdown analysis fully devoted to the former correlation between Modernism faith and Boulez's practice—although, of course, much essential data has been made available over the years.

Moving through the analysis of chosen passages from Boulez's early writings (1948–1952) and grounding their theses on a selective and up-to-date bibliography, this paper intends to explain how, where, and why Boulez's reasoning and aims of those years display the traits of a Modernism faith, with particular emphasis on three major Modernism canons: »consciousness of time«, »corresponding past«, and »new beginning« (quotations from: Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, translated by Frederick Lawrence, Cambridge 1987).

KURZBIOGRAPHIE Manuel Farolfi is a musicologist and sound engineer. He holds a degree in music from the University of Bologna. His research interests focus on European and American musical practice and aesthetics of music in the 20th century, with emphasis on the two decades following the Second World War. As a recording engineer and assistant engineer, his record album credits include many Italian and international artists, such as Mariah Carey, José Carreras, Pearl Jam, Robert Palmer, Laura Pausini, and Vasco Rossi

– Hans-Ulrich Fuß (Hamburg)

Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt? Psychologische Repräsentation musikalischer Zeitgestaltung

[Freitag 2. Oktober, 16:00 Uhr, HfM, Krönungskutschensaal]

ABSTRACT Die Werke der europäischen Kunstmusik existieren in zwei Daseinsformen: einmal in Verlaufsgestalt, als klingende Erscheinung im Bewusstsein des Hörers; zum Zweiten als ruhendes, in Schriftzeichen festgelegtes Werk. Die zweite Daseinsform beansprucht den Vorrang in der Musikanalytik. Dagegen regte sich in den letzten Jahren ein gewisses Unbehagen. Kritik entstand unter anderem aus phänomenologischer und musikpsychologischer Sicht: Es sei problematisch, die Werke unreflektiert als Ganzheiten zu betrachten, deren Teile in einer fiktiven Gleichzeitigkeit existierten. In der Tat sind der Kapazität sukzessiver Synthese im Hören Grenzen auferlegt, ein Formganzes ist stets imaginativ, der Gegenstand ist nicht ›auf einmal da‹, wie es die Partitur suggeriert, sondern entsteht musikalisch-phänomenal Stufe für Stufe. Sowohl Vertreter der empirischen Musikpsychologie als auch der allgemeinen Ästhetik (Levinsohn 1997) sind so weit gegangen, dem Konzept eines Werkganzen die Relevanz für das Hören fast gänzlich abzuspochen. Einwände dagegen entstehen rasch: Letzten Endes bedürfte es keiner thematischen Arbeit, keiner tonartlichen Bindung, keiner Rekurrenzen im Formablauf, wenn diese Auffassung stimmte. Es muss so etwas geben wie eine Formwahrnehmung oberhalb der unmittelbar gegebenen Ganzheiten (Sätze und Perioden). Von welcher Art und Qualität aber, auf welche Weise verifizierbar wäre dann diese Art von musikalischer Ganzheit? Dieser Frage versucht der Beitrag anhand einer Diskussion der Thesen und Beispiele von Levinsohn u.a. nachzugehen. Aspekte, die dabei zum Tragen kommen, sind: die Voraussetzungen ganzheitlichen Hörens in der Werkstruktur und in der subjektiven Disposition der Hörer; Missverständnisse um den musikalischen Formbegriff; argumentative Schwächen der empirischen Musikpsychologie (*petitio principii* etc.).

KURZBIOGRAPHIE Hans-Ulrich Fuß studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Schulmusik in Hamburg und promovierte 1990 mit der Arbeit *Dramatisch-musikalische Prozesse in den Opern Alban Bergs*. 1991–2001 wissenschaftlicher Assistent und Vertreter von Professuren an den Pädagogischen Hochschulen Flensburg und Freiburg sowie an den Universitäten Siegen und Köln. Seitdem Tätigkeit als freier wissenschaftlicher Autor, Arbeitsgebiete (u.a.): Formprobleme der Wiener Klassik, Literaturoper und Musikdrama, »Der Traum vom ›Leben‹: Vitalistische Strömungen in der Kompositionsgeschichte zwischen 1890 und 1930«, angelsächsische Musiktheorie und Musikwissenschaft.

– Almut Gatz

(Robert Schumann Hochschule Düsseldorf / Universität der Künste Berlin)

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«:

Zur Zeitartikulation in Chaya Czernowins Ensemblestück *Lovesong* (2010)

[Sonntag 4. Oktober, 10:30 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Chaya Czernowin verweist im Vorwort zu ihrem 2010 für das *ensemble recherche* komponierten *Lovesong* auf die eigentümliche Zeitwahrnehmung eines Verliebten, dem Stunden wie im Flug vergehen, Sekunden wiederum zu einer kleinen Ewigkeit werden können. Diese Vorstellung prägt auf vielfältige Weise ihre Komposition. In jedem Formteil artikuliert sich Zeit anders: zum Einen durch Gliederung, Metrum und Rhythmus, deren Zusammenspiel auch ein je individuelles Verhältnis von Chaos und Ordnung erzeugt. Zum Anderen wandelt sich aber das Zeiterleben insbesondere mit der Ereignisdichte. Diese lässt die über lange Strecken durch ein hintergründiges Pulsieren ganz greifbar dargestellte, messbar ablaufende Zeit einmal gedrängt, dann wieder gedehnt erscheinen. Hinzu tritt die Idee der Resonanz, die das ganze Stück als Metapher wie als akustisches Phänomen durchzieht, sowie die Wechselwirkung mit den stark kontrastierenden energetischen Grundzuständen einzelner Abschnitte.

Während diese Parameter zunächst ein musikalisches Bild entstehen lassen, das einer landläufigen Idee des Verliebtseins entgegenkommt (knisternde Annäherung, spielerischer Dialog, kleine Explosionen), werden sie in der zweiten Hälfte des Stücks in Extreme geführt, die das ursprüngliche Ausdrucksspektrum geradezu ins Gegenteil verkehren. Das Stehenbleiben der Zeit wird bedrohlich, die vorher überschießende Energie scheint schließlich brodelnd eingesperrt zu sein in das Innere blockhaft voneinander abgegrenzter Klänge, die sich zum Ende des Stücks hin verbreiten.

Im Vortrag werden die skizzierten Entwicklungen anhand ausgewählter Stellen verdeutlicht und die aus dieser spezifischen Zeitgestaltung erwachsende ungewöhnliche Gesamtdramaturgie des Stücks diskutiert.

KURZBIOGRAPHIE Almut Gatz studierte in Freiburg Schulmusik und Mathematik sowie Musiktheorie bei Eckehard Kiem. Nach Lehraufträgen an den Musikhochschulen Freiburg, Karlsruhe, Nürnberg und Dresden unterrichtet sie seit Oktober 2013 an der Universität der Künste Berlin; seit Oktober 2014 ist sie Dozentin für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Institut der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Sie promovierte bei Clemens Kühn über Anton Weberns mittlere Vokalwerke.

– Daniel Goldberg (Yale University)

Timing of Aksak Beats in Bulgarian Drumming

[Freitag 2. Oktober, 14:30 Uhr, HfM, Galakutschensaal II]

ABSTRACT The proposed paper is an empirical study of timing in performances of dance music by Bulgarians who play the *tūpan*, a double-headed bass drum. Some types of pieces in this repertoire employ *aksak* meter, in which two categorically different durations, long and short, coexist in the sequence of beats that performers emphasize and listeners move to. Most existing theoretical approaches to this phenomenon agree that the durations of *aksak* beats maintain a constant ratio of 3:2 (e.g., Brăiloiu 1984; Dzhudzhiev 1980; Arom 2004; London 2012), and the measurements of timing that I report generally corroborate this claim: average proportions of beat durations in my sample of field recordings tend to be very close to those that a 3:2 ratio would lead us to expect.

Yet the performances also exhibit small but consistent departures from the ideal ratio. For example, one widely performed type of dance piece, *elenino horo*, employs a short-short-long sequence of *aksak* beats. In multiple performances of this piece by Vasil Bodurov, a Romani percussionist from Kotel, Bulgaria, the average duration of the first beat in a measure is slightly longer than predicted, while the average duration of the second beat is slightly shorter. A similar timing pattern manifests in Bodurov's performances of *rūchemitsa*, another common dance type with the same beat sequence, but in this case the profile of lengthening and shortening extends over two-bar segments instead of a single bar.

My presentation considers the relationship of such timing patterns with factors including melodic grouping, drumming rhythms, and tempo, as well as the performers' descriptions of rhythm. All of these factors may be involved in Bodurov's performances of *elenino horo* and *rūchemitsa*, since the boundaries of most local melodic groups coincide with two-bar spans, the two dance types feature distinct rhythmic patterns and tempo ranges, and many performers with formal musical education associate the two types with different time signatures. Along the lines of London's (2012) »many meters hypothesis«, I suggest that timing patterns of this kind are a component of fine-grained rhythmic and metric character, potentially reflecting stylistic distinctions such as differences between particular dance types.

KURZBIOGRAPHIE Daniel Goldberg is a Ph.D. candidate in music theory at Yale University. He holds a B.A. in music from Carleton College and a M.A. in music theory from the University of British Columbia. With support from a Fulbright fellowship, Daniel has recently completed a year of fieldwork in Bulgaria for his dissertation on timing in the performance of folk music. His research appears in the current issue of *Empirical Musicology Review*, and he serves as an editor of the journal *Analytical Approaches to World Music*.

– Martin Grabow (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim)

Lehren an der *Kuhrpfälzischen Tonschule* gestern und heute. Welche Rolle können G. J. Voglers frühe Schriften im aktuellen Theorieunterricht spielen?

[Samstag 3. Oktober, 15:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Georg Joseph Vogler hat für seine 1776 in Mannheim gegründete Tonschule mit den Publikationen *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, *Kuhrpfälzische Tonschule*, *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beispielen* und den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* innerhalb der wenigen Jahre ihres Bestehens begonnen, ein umfangreiches und ambitioniertes musiktheoretisches Lehrgebäude zu errichten. Viel kritisiert für seine Verbesserungen von Chorälen J. S. Bachs und des *Stabat mater* von G. B. Pergolesi ist die Methodik Voglers etwa hinsichtlich des Stellenwerts, den er der Analyse einräumt, erstaunlich modern. Erörtert werden soll die Frage, in welcher Form eine fruchtbare Auseinandersetzung mit seinen Schriften und Lehrwerken im aktuellen Musiktheorie- und Tonsatzunterricht stattfinden könnte. So bietet sich der letzte Abschnitt des dünnen Bändchens *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* als Einstieg in das Thema Modulation an, der gleichzeitig die lange Tradition der Disziplin vor Augen führt und ihre besondere ästhetische Problematik greifbar macht.

KURZBIOGRAPHIE Martin Grabow studierte Klavier (bei Martin Dörrie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover) und Musiktheorie (bei Gesine Schröder an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig). Er hat an verschiedenen Musikhochschulen in Deutschland unterrichtet (Berlin, Weimar, Osnabrück, Stuttgart) und ist seit 2010 als Dozent an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim beschäftigt. Seit 2012 leitet er dort das »Netzwerk Amadé« und das Pre-College. Ein Forschungsstipendium des DAAD führte ihn 2005 an die Paul Sacher Stiftung Basel. Martin Grabow wurde 2014 an der UdK Berlin mit *Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez* promoviert. Die Publikation der Arbeit (Olms Verlag), in deren Zentrum die Bearbeitungstechniken des Komponisten und die Werkgruppe der *Notations* stehen, wurde von der »Geschwister Böhlinger Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften« gefördert. Martin Grabow war an mehreren Kongressen der GMTH mit Vorträgen u.a. zur Musik des 20. Jahrhunderts beteiligt. Neben seiner pädagogischen und wissenschaftlichen Tätigkeit ist er als Pianist und Continuo-Spieler aktiv.

– Roger Graybill (New England Conservatory, Boston)

Textbook Culture in the United States and the Subordination of Keyboard Skills

[Samstag 3. Oktober, 15:30 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT My talk examines the role of keyboard training in the American undergraduate music theory curriculum. In one sense my perspective is that of an ›insider‹, since I am an American theorist. In another sense, however, I assume the position of an outside observer, since my views have been shaped by visits to several European conservatories during a sabbatical leave in the spring of 2014.

American music theory manifests a strongly systemic bent, not only in its scholarship but also its pedagogy. Systemically-rooted pedagogy is well exemplified by the theory textbook, a peculiarly American creation with no real equivalent in Europe. The first portion of my talk reviews how the theory textbook shapes, and is shaped by, epistemological assumptions about the nature of music-theoretic knowledge, e.g., the organization of material into delimited topics that progress in complexity, the privileging of the conceptual over the experiential, and a tendency towards ahistorical abstraction. The second part of the talk examines how ›textbook culture‹ bears on the teaching of keyboard skills. Keyboard receives less pedagogical emphasis in American pedagogy than does sight-singing and ear training, and for reasons indirectly deriving from systemically-based assumptions about theoretical knowledge. Moreover, to the extent that keyboard harmony does play a curricular role, its primary purpose is to reinforce textbook content, thus inhibiting a student's ability to develop ›keyboard thinking‹ on its own terms. To illustrate, I compare keyboard exercises from American Schenker-influenced texts with exercises from present-day German and French keyboard manuals (figured basses, sequences, and the *Rule of the Octave* in multiple variants). I argue that the latter set of materials foster keyboard-specific thinking—and therefore an integrated multi-modal theoretical understanding—more effectively than does a keyboard regimen that reinforces textbook content.

KURZBIOGRAPHIE Roger Graybill is on the faculty at the New England Conservatory, where he served as chair of the Theory Department (2002–2011). His current research focuses on multimodal theory training at the undergraduate music theory core. In the spring of 2014, he conducted a ›grand tour‹ of music schools in the United States, Germany, Switzerland, and the Netherlands to research innovative and hands-on approaches to music theory pedagogy. Recent related work includes a talk at EuroMAC 2014 on ›Facilitative Agency in Performance‹, which advocates for an audiation-based music training; an essay ›Thinking ›in‹ and ›about‹ Music: Implications for the Theory Curriculum‹ in the online journal *Engaging Students: Essays in Music Pedagogy* (Vol. 2, 2014); and a poster session at the 2014 meeting of the Society for Music Theory, ›Part Writing as Process: Interviews with Students‹. Graybill also has extensive experience as an organist and church musician.

– Jonathan Guez (College of Wooster, Ohio)

›Dass ich hier gewesen‹: The Notion of Double Correspondence Measures and Their Effects on Temporality in Schubert's Sonatas

[Sonntag 4. Oktober, 09:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT The positing of a temporality unique to Schubert's instrumental works is a trope in the reception of his music, but rarely do analysts offer up more than a superficial explanation of the musical means by which this might be possible. The present paper begins from the hypothesis that if Schubert's music truly presents a unique temporality, ›puts into play a different physics‹, as Scott Burnham has memorably written, then perhaps some of the strategies that he uses to realize this temporal richness might be isolatable. It will be the specific claim of the paper that one such strategy, which I here term ›double correspondence measures‹, is directly responsible for a sense, in Schubert's mature instrumental music, of simultaneous multiple presents, and indeed does constitute a theretofore unique representation of time. I will first outline the theory of double correspondence measures in the abstract, with a focus on two different compositional strategies and their effects on our possible perception of a sonata narrative. The two compositional strategies are shown to be compatible with temporal and topographical analogies—for the former the idea of the possibility of conflicting multiple presents, and for the latter the idea of a unique Schubertian terrain in which landmarks are presented simultaneously from different ›angles‹. Finally, I will conduct an investigation into a handful of mature sonata movements by Schubert that deploy double correspondence measures to different ends.

KURZBIOGRAPHIE Jonathan Guez is Visiting Assistant Professor at The College of Wooster in Ohio. He holds a Ph.D. from Yale University in 2015 where his dissertation, *Schubert's Recapitulation Scripts*, was co-advised by Patrick McCreless and James Hepokoski. He has presented research on Schubert, Schenker, the ›New Formenlehre‹, and Wagner at regional, national, and international conferences.

– Gérald Guillot

(Institut de recherche en musicologie / Université Paris-Sorbonne)

Anisochrony and Polymetry in Afro-Brazilian Musical Aesthetics

[Freitag 2. Oktober, 15:30 Uhr, HfM, Galakutschensaal II]

ABSTRACT The analysis of performances pertaining to the corpus of Afro-Brazilian musical aesthetics reveals a musical organization generally composed by recurrent temporal patterns. Several of the patterns which have been considered as characteristics of Afro-Brazilian rhythm are present in other Afro-Diasporic corpuses, too, and can be considered as fundamental traits, or »characteristic devices« (Pressing 2002).

In Brazil, all forms of *samba* involve an anisochronous flow of »minimal operational values« (Arom 1984), i.e., a fastest pulse of metric subdivisions, which has been demonstrated in several studies (Batista 2002; Gerischer 2006; Lindsay & Nordquist 2006; Guillot 2011).

In the same musical aesthetic domain, Sandroni (1997) has shown the structuring role of the »rhythmic oddity« principle (Arom 1985), i.e., asymmetric distribution of dynamic accents in the fastest pulse flow. It has been called »time-line pattern« by N’Ketia (1961), modeled by Kubik (1999), ethno-mathematically analyzed by Chemillier (1999, 2007) and is considered as a kind of non-isochronous meter by London ([2004] 2012). Furthermore, some forms of *samba* show several concurrent and / or collaborative anisochronous and isochronous recurrent patterns based on the same fastest-pulse flow.

Building on the psycho-cognitive approach of Pressing (2002), and empirically based on practical experience with playing and teaching of Afro-Brazilian music as well as on chronometric study of recorded performances, the paper puts forth three hypotheses:

- in a given musical performance, the co-presence of recurrent structuring patterns forms a polymetric system (Gray 1996) based on an anisochronous fastest-pulse flow,
- this temporal organization is primordial and the musician can dynamically focus either on one specific meter, or on a composite meter (i.e., a mix of meters),
- the level of contrametricity (Kolinski 1973) of a given rhythmic pattern has to be defined relatively to each meter.

Anisochrony and polymetry are present, although each time with a specific organization, in other Afro-Brazilian musical aesthetics, too, such as in *maracatu de baque virado*, *coco*, *capoeira*, or some kinds of religious music.

KURZBIOGRAPHIE Gérald Guillot has graduated in musicology (Ph.D., University Paris-Sorbonne), music pedagogy (French Ministry of Culture) and computer science (Centre d’études supérieures industrielles). Recently a professor and researcher in music pedagogy at Haute école pédagogique du canton de Vaud (Lausanne / CH), he has been teaching ethnomusicology, music, and computer science in several schools and universities. As an associated researcher at the »Institute de recherche en musicologie« in Paris, his work focuses on musical temporality of Afro-Diasporic cultures, interculturality and music pedagogy. As a classical percussionist and jazz / pop drummer, he has been studying

traditional music for 25 years, mainly in the Brazilian area. He is the musical director of the bands *Bate Funk Brasileiro* and *Maracatu Malicioso*, and appears as a musician and dancer with the traditional Samba School of Bordeaux.

– Julian Habryka (Hochschule für Musik Würzburg)

Der Einfluss von Kanonmodellen auf Grundtonfortschreitungen –
Reale und virtuelle Stimmführungen im Werk Josquin Desprez’

[Freitag 2. Oktober, 15:30 Uhr, HfM, Galakutschensaal I]

ABSTRACT Aus der Ambivalenz von Kanons, Gleichzeitiges ungleichzeitig miteinander zu verbinden, ergibt sich der Einfluss von Kanons sowohl auf die Stimmführung als auch auf die Harmoniefortschreitung. Insbesondere in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts verfestigte sich aber eine Trennung von polyphoner und harmonischer Musik. Wie Befunde aus der neueren Musiktheorie zeigen (vgl. Folker Froebe: »Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, in: ZGMTH 4 / 1–2, 2007), ist diese Trennung nicht aufrecht zu erhalten, da sich mathematische Grundprobleme von Stimmführungen im Kontrapunkt (vgl. Stefan Prey: *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Osnabrück 2012) und in der Harmoniefortschreitung (vgl. Christophe Guillotel-Nothmann: »Traitement des dissonances et progressions harmoniques«, in: *Musurgia* XVII / 4, 2010) ähneln.

Kanonmodelle sind eine Möglichkeit, diese Trennung aufzuheben. Insbesondere bei der Betrachtung von Werken Josquin Desprez’ wird deutlich, dass – auch in Passagen ohne explizit auskomponierte Kanonstrukturen – diese doch Einfluss auf die Art der Harmoniefortschreitungen haben. Engführungschanons wirken sich dabei unmittelbar auf die Fortschreitungen aus, da die Kombinationen von melodischen und harmonischen Intervallen eng begrenzt sind. Kanons im größeren Abstand lassen sich in den meisten Fällen als eine Verschachtelung von mehreren enggeführten Kanons interpretieren. So entfalten die »Ebenen« eines »potenzierten Kanons«, wie Engführungschanons an verschiedenen Stellen im Stück, ihre harmonische Wirkung in Flächen gleicher harmonischer Fortschreitungen. In der Veränderung der klanglichen Faktur eines Stückes lassen sich großflächig formale Abläufe erkennen.

Aus der Gleichzeitigkeit von historischem und aktuellem Denken entsteht ein Zugriff auf vortonale Musik, deren Harmonik sich den Modellen tonaler Harmonik entzieht.

KURZBIOGRAPHIE Julian Habryka war Gaststudent der Hochschule für Kirchenmusik Bayreuth, u.a. in den Fächern Musiktheorie und Komposition. Er studierte anschließend an der Hochschule für Musik Würzburg Schulmusik, Barockviola bei Pauline Nobes und Komposition bei Heinz Winbeck, Márton Illés, Tobias PM Schneid sowie Robert HP Platz. Außerdem schloss er hier den Studiengang Master Musiktheorie (Hauptfächer bei Ariane Jeßulat und Matthias Tschirch) ab. Eine Forschungskooperation im Rahmen des Musiktheoriestudiums mit Christof Weiß vom Fraunhofer Institut Ilmenau zum

Thema *Chroma-Based Scale Matching for Audio Tonality Analysis* wurde bei der »Conference on Interdisciplinary Musicology« in Berlin präsentiert. Derzeit studiert Julian Habryka an der Hochschule für Musik und Theater München den Master Komposition (Hauptfach: Moritz Eggert). Neben zahlreichen Konzerten mit Uraufführungen eigener Werke leitet er Ensembles in unterschiedlichen Besetzungen, u.a. das Auswahlorchester des Bundes deutscher Zupfer Bayern und den Chor *Levante* Ulm. Julian Habryka ist Stipendiat der Richard-Wagner-Gesellschaft Bayreuth im Jahr 2008.

– Susanne Hardt (Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden)

Vivaldi und das Baustein-Prinzip

[Samstag 3. Oktober, 16:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Zur Untersuchung von Solokonzerten Antonio Vivaldis, insbesondere der schnellen Konzertsätze, existieren bereits einige zum Standard gewordene Analyseverfahren (z.B. Fortspinnungstypus, Ritornellform). Doch bei näherer Betrachtung dieser Konzepte stellt sich heraus, dass sie alle den Aufbau bzw. die strukturellen Zusammenhänge nicht vollständig erklären können.

Das »Baustein-Prinzip« ist ein neu entwickelter Analyseansatz, der die Beschäftigung mit Solokonzerten von Antonio Vivaldi erleichtert. Hierbei werden einzelne Taktgruppen bzw. Sinneinheiten mit unterschiedlichen kompositorischen Merkmalen (Melodik, Harmonik, Kontrapunkt, Modellhaftigkeit etc.) durch unterschiedlich große und verschiedenfarbige Bausteine verbildlicht. Ihre Abfolge dient einer schnell zu erfassenden, übersichtlichen und dennoch detaillierten Darstellung. Dadurch wird vor allem deutlich, dass die Konzerte oft viel komplexer und zusammenhangsreicher gebaut sind als bisher angenommen. Im Vortrag werden die bereits existierenden Analysemethoden kritisch beleuchtet, das »Baustein-Prinzip« vorgestellt und schließlich die unterschiedlichen Verfahrensweisen anhand eines Beispiels aus Antonio Vivaldis Op. 3 (*L'estro armonico*) gegeneinander abgewogen.

KURZBIOGRAPHIE Susanne Hardt wurde 1993 in Mainz geboren. Im Rahmen des Wettbewerbs »Jugend musiziert« gewann sie diverse erste und zweite Preise sowohl mit Geige als auch mit Klavier auf Regional- und Landesebene. 2012 und 2014 gab sie erste eigene Klavierabende in Wiesbaden. Für ihre Kompositionen wurde sie mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem 1. Preis beim Wettbewerb für Filmmusik und Sounddesign des Leipziger Filmfestivals »Kurzsüchtig« (April 2014) und dem 3. Preis beim Kompositionswettbewerb »Solovioline trifft Schulklasse« Hannover (November 2014). Seit dem Wintersemester 2012/2013 studiert sie Musiktheorie bei John Leigh an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden. 2015 wurde sie von der Hochschule mit dem Carl Maria von Weber Stipendium ausgezeichnet und erhielt außerdem das Stipendium »Schloss Wiepersdorf« der Jeunesses Musicales Deutschland.

– Frank Heidlberger (University of North Texas, Denton)

Dahlhaus on the History of Music Theory –
Reconsidering a Discipline between Disciplines

[Samstag 3. Oktober, 11:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Discourse about history of music theory both as an academic discipline and as a field of historical inquiry has developed immensely in the course of the last thirty years. Its significance and importance as an academic field besides or – as Ian Bent has described it – »in between« music theory and music history has steadily grown independent, separating itself from its original function of being a tool to historically justify contemporary theoretical methodologies. Thomas Christensen's definition of conflicting »historicist« and »presentist« approaches to the field, and his suggestion of a compromise through Hans-Georg Gadamer's hermeneutics, have helped to redefine methods and topics in current research of history of music theory; and Christensen's *Cambridge History of Western Music Theory* (2002) has helped to put the field onto a new level of classroom instruction that was seemingly impossible before.

All these developments during the last three decades can be seen as consequences coming from Dahlhaus's article »Was heißt »Geschichte der Musiktheorie«?«, at least by critical reflection. This poses the central question of this paper: Is Dahlhaus's article, in its comprehensiveness and inclusiveness, outdated, or does it still bear relevance, although having become a historical source on its own right? The presenter will take on this question by discussing the concept of »change of paradigm« (»Paradigmenwechsel«) that is prominently represented in Dahlhaus's article. It is the goal of this paper to put Dahlhaus's article in context, and to discuss consequences of its claims for a disciplinary redefinition of the history of music theory.

KURZBIOGRAPHIE Frank Heidlberger ist Professor für Musiktheorie und Abteilungsleiter für Musikgeschichte, Theorie und Ethnomusikologie am College of Music der University of North Texas. Sein Arbeitsschwerpunkt liegt im Bereich der Geschichte der Musiktheorie sowie der Musik und Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts. Er ist Herausgeber der Zeitschrift *Theoria. Historical Aspects of Music Theory*, und er publizierte Bücher und Aufsätze zu Hector Berlioz, Carl Maria von Weber, Anton Reicha und Giacomo Meyerbeer sowie zu Richard Strauss, Paul Hindemith, zur Operngeschichte und zur medialen Repräsentation von Musik. Seine kommentierte Neuedition der Memoiren von Hector Berlioz (Bärenreiter 2007) erfuhr ein intensives Echo im deutschsprachigen Raum. 2010 veröffentlichte er für die Weber-Gesamtausgabe die Kritische Edition der Werke für Klarinette und Orchester (Schott). Für Henle edierte er 2015 Mendelssohns Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier. Derzeit bereitet er für den Laaber-Verlag eine *Enzyklopädie des Orchesters* vor (mit Christoph Wunsch und Gesine Schröder als Mitherausgebern).

– Henrik Holm (Norges musikkhøgskole, Oslo)

Zeitgestaltung in Wilhelm Furtwänglers Beethoven-Interpretation

[Sonntag 4. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Der Dirigent und Komponist Wilhelm Furtwängler (1886–1954) gehörte zweifellos zu den beliebtesten Interpreten des 20. Jahrhunderts. In diesem Vortrag möchte ich die Zeitgestaltung in Furtwänglers Interpretationskunst als ästhetische Erfahrung verstehen. Dabei gilt es, das Besondere an Furtwänglers Zeitgestaltung im Rahmen seiner Beethoven-Interpretationen herauszuarbeiten, und zwar in seiner Bedeutung für die Hörerfahrung.

Ich gehe hierbei in zwei Schritten vor: Erstens präsentiere ich Furtwänglers Begriff musikalischer Interpretation, der gleichsam den Hintergrund seiner Aufführungen darstellt, unter besonderer Berücksichtigung der Frage nach der Gestaltung der Zeit. Furtwänglers Interpretationskunst ist der Nachvollzug seines interpretationsästhetischen Denkens. Man kann seinen Verdienst darin sehen, dass er ein Gleichgewicht zwischen der Einheitlichkeit und der Komplexität des dramatischen Verlaufs bei Beethoven herstellt. Die Begründung hierfür liegt m.E. in seiner Gestaltung der zeitlichen Dimensionen der Musik. Dies möchte ich anhand eines Beispiels (Beethovens Symphonie Nr. 9, I. Satz) darlegen. Zweitens geht es um die ästhetische Erfahrung des bereits Gewonnenen. Hierbei möchte ich einige Aspekte der Zeitgestaltung in der Interpretationsästhetik Furtwänglers philosophisch deuten.

Der Vortrag hat zwei Zielsetzungen: Er möchte einen Beitrag zur Einbeziehung der musikalischen Interpretation in die musiktheoretische Fragestellung nach der Zeit leisten. Ebenso versucht er das Thema der musikalischen Interpretation in einen philosophischen Kontext zu stellen. Hierbei werde ich mich auf die Thematisierung der Zeit als Teil des musikalischen Hörens konzentrieren.

KURZBIOGRAPHIE Henrik Holm, geboren 1980 in Oslo, Norwegen. Studium der Musik, Theologie und Philosophie an der Universität der Künste Berlin und der Humboldt-Universität zu Berlin, 2010 Promotion im Fach Philosophie an der Technischen Universität Dresden. 2008–2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hamburg (Fakultät der Geisteswissenschaften) und Dozent an der Universität Rostock (Theologische Fakultät). Ab 2014 Research Fellow der Norwegian Academy of Music Oslo mit einem Projekt über Wilhelm Furtwänglers Interpretationsästhetik. Wichtigste Veröffentlichungen in deutscher Sprache: *Die Künstlerseele Friedrich Nietzsches. Die Musik, das Leiden und die Sternemoral* (Dresden 2013); *Die Unergründlichkeit der kreatürlichen Wirklichkeit. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Philosophie und Wirklichkeit bei Josef Pieper* (Dresden 2011); »Die Revolution der Denkungsart, oder: »Der neue Mensch zwischen Hoffnung und Melancholie bei Kant«, in: *Perspektiven der Philosophie. Philosophisches Jahrbuch*, Bd. 38 (Amsterdam / New York 2012).

– Andre Holzapfel (Müzik İleri Araştırmalar Merkezi İstanbul)

A Corpus Study on Rhythmic Modes in Turkish *Makam* Music and their Interaction with Meter

[Freitag 2. Oktober, 15:00 Uhr, HfM, Galakutschensaal II]

ABSTRACT In Turkish *makam* music, melodic modes (*makam*) define scale material and melodic progression, while rhythmic modes (*usul*) define sets of patterns of left and right hand drum strokes. Most compositions are based on a single *usul*, or the *usul* may change only between structural units. The period of each *usul* can be obtained by counting the number of metric beat subdivisions (*zamanlar*) at the metrical level below the tactus level, with the beat at the tactus level defined by the, usually non-isochronous, stroke positions. The popular songs of Turkish *makam* music, the *s,arkı*, typically make use of relatively short *usul* of lengths ranging from 3 to 10 subdivisions; longer *usul* in other forms can count up to 124 subdivisions. Educational practice emphasizes the internalization of the usually non-isochronous stroke patterns of an *usul*. By contrast, counting the isochronous pulses at the subdivision level plays no role in musical practice. This implies that *usul* by means of their internalization constitute the metrical framework for music performance, with non-isochronous beat patterns at the tactus level being integral part of metrical hierarchy. In this context, it is an interesting question how the note onsets and durations within *s,arkı* compositions are related to the beat patterns of the *usul*. I conducted a study on a large corpus of notated songs of Turkish *makam* music (Holzapfel 2014), applying statistical methods that go well beyond capabilities of simple correlation measures (Palmer & Krumhansl 1990). This enables me to explore the ways Turkish *makam* music organizes rhythm-meter relations. The structure of the corpus allows to investigate changes between historical periods. The observed onset and duration patterns strongly relate to the underlying *usul* beat patterns in congruent ways, but imply a metrical hierarchy that is less deep as observed for various corpora of Eurogenetic music (Temperley 2010; Palmer & Krumhansl 1990). Comparing two periods of Turkish *makam* music, significant change is discovered that implies a stronger emphasis of the beginning of *usul* cycles in more recent compositions, hence motivating the hypothesis of a process of Westernization in the context of the historical developments throughout the last century.

KURZBIOGRAPHIE Andre Holzapfel is currently a post-doctoral researcher at the Austrian Research Institute for Artificial Intelligence (OFAI), Vienna. In parallel he pursues his second doctoral degree in music at the Center for Advanced Music Studies (MIAM), Istanbul. Prior to his current position, he was working as a researcher at Bog̃aziçi University Istanbul, funded by a Marie Curie IEF grant. He obtained his first Ph.D. in computer science at the University of Crete. His engineering-related research focuses on models and inference schemes for the structure of music, with an emphasis on rhythm, and his research in ethnomusicology focuses on music of Crete. He is a regular performer of Greek *rembetiko* music, with his main instruments being the Turkish oud, Cretan lute, and guitar. Currently he directs a documentary movie on amateur *fado* in the city of Porto.

– Stephen Husarik (University of Arkansas, Fort Smith)

Resolution of Rhythmic Dissonance in Beethoven's *Große Fuge*, Op. 133

[Samstag 3. Oktober, 11:00 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT Although the *non plus ultra* of the string player's art, Beethoven's *Große Fuge*, Op. 133 has remained a formal mystery for nearly two hundred years. Initially, it was perceived by a critic in the *Wiener Musikalische Zeitung* as a »Chinese puzzle«. Much later, Igor Stravinsky praised it and said that »in rhythm alone, it will be contemporary forever«. This paper offers Christoph Willibald Gluck's *Dance of the Blessed Spirits* from the opera *Orphée et Eurydice* (1774) as the likely source of its *cantus firmus* and describes how the main theme of the *Große Fuge* is rhythmically transformed using characteristic Baroque figures such as *interruptio*, *hyperbole*, *abruptio*, and *trillette* to produce a comedic work in reverse variation technique. Seventy-or-so previous analyses of this work do not approach analysis of the *Große Fuge* in this manner.

Of special note is Beethoven's procedure of attaching rhetorical figures to the *cantus firmus* at the beginning of the *Große Fuge* to create a grotesque rhythmic character, but then transferring those figures to the countersubjects at the end of the work in order to resolve long-term rhythmic dissonance. The composer thus generated a compositional procedure with no name in musicology that is here labeled the »re-distribution technique«. As an outgrowth of the discussion, a new explanation is offered for the often-debated *trillette* sign (same-note slurs / »abgestuftes«) placed upon the notes of the *cantus firmus* that is later transformed into a tie contributing to a comedic resolution of the work.

KURZBIOGRAPHIE Stephen Husarik is Professor of Humanities / Music History at the University of Arkansas, Fort Smith, where he serves as Head Carillonneur at the Donald W. Reynolds Bell Tower. He was the recipient of National Endowment for the Humanities fellowships to the University of Maryland, New York University, Bayreuth (Germany), and Harvard University where he studied the string quartets of Beethoven under Lewis Lockwood. In addition to reading numerous papers at national and international conferences, he has authored and / or contributed to over half a dozen books and thirty articles in the areas of music and humanities. Husarik has published articles on Beethoven in *The Musical Times*, the *Journal of International Humanities*, and *Speculum Musicae* and has read papers on Beethoven's music at the University of Ottawa, the American Beethoven Center, Yale University, Caledonian University (Glasgow), and the Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini (Lucca).

– Christopher Jakobi (Humboldt-Universität zu Berlin)

Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* und Stockhausens *Kreuzspiel* im Kontext punktueller Musik

[Samstag 3. Oktober, 14:00 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT Olivier Messiaen hat die Rhythmusstudie *Mode de valeurs et d'intensités* 1949 während seines Aufenthalts bei den Darmstädter Ferienkursen komponiert. Es gilt trotz widersprüchlicher Aussagen heute als erwiesen, dass er diese dort auch im selben Sommer zur Aufführung brachte (Kämper 2006). Dennoch sollten weitere zwei Jahre vergehen, bis dieses Werk zu jener Geltung gelangte, der Messiaen ob ihrer hohen musikgeschichtlichen Relevanz rückblickend mit gemischten Gefühlen gegenüberstand. Es war 1951, ebenfalls in Darmstadt, wo Antoine Goléa im Rahmen seines Vortrages über die Neue Musik in Frankreich eine Schallplattenaufnahme des *Mode de valeurs* spielte, die augenblicklich eine tiefe Faszination auf den jungen Karlheinz Stockhausen ausübte. Dessen Komposition *Kreuzspiel* (1951), die Stockhausen selbst als eines der ersten Werke punktueller Musik bezeichnete, ist maßgeblich durch die Erfahrungen mit *Mode de valeurs* sowie Karel Goeyvaerts' Sonate für zwei Klaviere beeinflusst (Stockhausen 1964).

In meinem Vortrag möchte ich darlegen, welche Verbindungslinien von Messiaens *Mode de valeurs* zu Stockhausens *Kreuzspiel* führen. Ziel dieser vergleichenden Analyse ist es, die Genese der punktuellen Musik aus dem Kontext des ursprünglich als Kompositionsübung verstandenen Klavierstücks Messiaens vor dem Hintergrund materieller Organisation in Raum und Zeit zu verstehen.

KURZBIOGRAPHIE Christopher Jakobi, Jahrgang 1990, nahm 2010 das Studium der Musikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin auf, welches er 2013 mit einer Studie zum Vogelgesang in der Musik Olivier Messiaens beendete. Seit 2013 ist er Masterstudent an derselben Universität und schreibt derzeit seine Abschlussarbeit über die Musikästhetik des französischen Komponisten Raphaël Cendo. Von 2013 bis 2014 gehörte er der DFG-geförderten Emmy-Noether-Forschungsgruppe »History of Listening« an und wirkte im Rahmen seiner Mitgliedschaft an einer Dokumentation über das »Festival Messiaen au Pays de la Meije« mit. Neben verschiedenen Vorträgen legte er diverse Programm- und Booklet-Texte über Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts vor. Sein besonderes Interesse gilt der zeitgenössischen Musik, wobei er einen Schwerpunkt auf dem französischen Repertoire sowie der elektroakustischen Musik herausgebildet hat.

– Ariane Jeßulat (Universität der Künste Berlin)

Urchoräle

[Samstag 3. Oktober, 11:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Anton Friedrich Justus Thibauts Schrift *Von der Reinheit der Tonkunst* (1825) beginnt bekanntlich mit dem historistischen Appell, »die Urchoräle rein zu halten«, wobei dunkel bleibt, was mit »Urchorälen« und mit »Reinheit« gemeint ist. Vom selben Geiste getragen dürften zeitnahe Äußerungen wie diejenigen von Theodor Mosewius oder Moritz Hauptmann sein, wenn über den ebenso alten wie durch kontrapunktische Reinheit zeitlosen Gehalt des Chorals gesprochen wird. Allen Äußerungen ist ein entschiedener Zug zur Reduktion gemeinsam: Unter »Choral« werden nicht nur geistliche Lieder verstanden, sondern ebenso formelhafte Incipits wie *Credo in unum deum* oder das berühmte *ut re fa mi*-Soggetto, die allerdings im 19. Jahrhundert eher durch jüngere Musik rezeptionsgeschichtlich gefiltert sind.

In diesem Beitrag soll es um die Rolle solcher *obblighi*, d.h. tradierter Formeln gehen, deren Vertrautheit eben nicht nur durch die Rezeption archaischer Vokalpolyphonie, sondern durch jüngere Lehrtraditionen und Werke es erlaubt, ihre kontrapunktische Multivalenz gerade da auszuschöpfen, wo es oberflächlich nicht um satztechnisches Handwerk geht, sondern um entgrenzende Inspirationen mittels geschichtlicher Distanz oder auch geheimnisvoller, biographisch-privater Hermetik, die solchen Formeln nicht nur bei Johannes Kreisler, sondern auch durch ihre Inszenierung in komponierter Musik innewohnt. Vor allem für Instrumentalmusik von Johannes Brahms sollen Zusammenhänge zwischen Historismus und der kontrapunktischen und formbildenden Leistungsfähigkeit solcher, nun auch chromatisch alterierter Motive nachgewiesen werden, die neben den bereits verwendeten Bezeichnungen – z.B. »Submotiv« oder »Erfindungskern« – aus historisch-technischer Perspektive möglicherweise durchaus berechtigt »Urchoräle« genannt werden können, da der historistische Impuls gleichzeitig auf die ferne sowie, kompositionstechnisch relevanter, auf die recht nahe Vergangenheit reagierte.

KURZBIOGRAPHIE Ariane Jeßulat, geboren 1968, studierte zunächst Schulmusik und Klassische Philologie, dann Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Von 2000 bis 2004 war sie Dozentin für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin, wo sie sich 2011 über Wagners *Ring des Nibelungen* habilitierte. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg, was sie seit April 2015 an der Universität der Künste Berlin fortsetzt.

– Ulrich Kaiser (Hochschule für Musik und Theater München)

Händel und Bach aus der Sicht Haydns und Mozarts.

Ein Beitrag zur Geschichte der Sonatenform

[Samstag 3. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Hinsichtlich der Klanglichkeit und ästhetischer Kontexte unterscheiden sich Suitensätze von G. F. Händel und J. S. Bach grundlegend von den Klaviersonaten Haydns und Mozarts. Der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang zwischen der *forma bipartita* und der Sonatenhauptsatzform ist dabei hinlänglich bekannt, wird aber üblicher Weise auf den motivischen Parallelismus (AB | AB) und harmonischen Chiasmus (I–V | V–I) reduziert. Ziel dieses Beitrags ist es, eine umfassendere Perspektive für strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Werken der ersten und zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu entwickeln. Diese ermöglicht es einerseits, kompositionstechnische Kontinuität zu beobachten und auf dieser Basis das in Formenlehren tradierte Wissen zu konkretisieren. Andererseits lässt sich das ästhetisch Revolutionäre spezifischer Kompositionen, die in musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Publikationen gleichermaßen beliebt sind, besser erfassen und angemessener verstehen.

KURZBIOGRAPHIE Ulrich Kaiser, geboren 1963 in Berlin, studierte an der Universität der Künste Berlin Chorleitung, Musiktheorie / Gehörbildung und Operngesang sowie an der TU Berlin Musikwissenschaften und der FU Berlin Religionswissenschaften. 2007 Promotion zum Dr. phil. mit einer Arbeit über den jungen Mozart (*Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*). Er unterrichtete als Dozent an der Musikschule Berlin-Wilmersdorf, als Lehrbeauftragter an der Evangelischen Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, als Lehrbeauftragter und Gastdozent an der Universität der Künste Berlin und arbeitete als freiberuflicher Chorleiter und Sänger. 1997 Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München. Seit 2011 hier zudem Lehrbeauftragter für Multimedia. Zahlreiche Buchpublikationen, Unterrichtshefte und Beiträge (Schwerpunkte: Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, Pop- und Rockmusik nach 1950) sowie Referent für Fortbildungen. Interessenschwerpunkte: Programmierung (C#, JavaScript) und OpenSource Software (Git, Scribus, Gimp, Inkscape u.a.). Zurzeit Ombudsmann für Fragen guter wissenschaftlicher Praxis und Vorsitzender des Promotionsausschusses.

– Martin Kapeller (Hochschule für Musik Freiburg)

Zeiteinheiten als Kompositionsprinzip in den Berliner Werken Franz Schrekers

[Samstag 3. Oktober, 16:30 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Franz Schrekers Werk nimmt innerhalb der zwischen 1900 und 1933 geschriebenen Musik eine signifikante Sonderstellung ein. Fast alle Komponisten seiner Zeit – selbst die avancierten der Zweiten Wiener Schule – halten bei aller Verdichtung der musikalischen Einzelereignisse unwillkürlich an Normen fest, die sich von impliziten Prinzipien der Komposition auf der Grundlage von Leittönigkeit und Kadenzspannung herleiten: Orientierung der Harmonik an den Bässen, thematische Arbeit, Einheitlichkeit der Textur, Stilbegriff und sprachähnliche, symmetrische Syntaxbildungen. Von Beginn an entwirft Schreker seine Musik unabhängig von diesen impliziten Verfahrensweisen – sie können in zitathafem Kontext auftreten, sind jedoch als Norm außer Kraft gesetzt.

In seinen Berliner Werken erfährt Schrekers musikalische Sprache eine unvorhergesehene Zuspitzung. So wie Schreker im Detail vom Evolutionsmodell musikalischer Logik Abstand nimmt, verwirft er auch in Bezug auf sein Lebenswerk die Vorstellung von linearer Entwicklung; mehr als jeder andere Komponist erschafft er mit jedem Stück eine eigene musikalische Welt. Dem surrealistischen Prinzip der Montage kommt nun eine zentrale Rolle zu. In meinem Beitrag werde ich – ausgehend von Gösta Neuwirths diesbezüglichen Arbeiten zu den Opern *Die Gezeichneten* und *Der ferne Klang* – untersuchen, welche struktur- und formbildende Funktion der Zeit in den späten Werken Franz Schrekers (insbesondere in der *Kleinen Suite* von 1928 und dem *Schmied von Gent* von 1929–1932) zukommt.

KURZBIOGRAPHIE Martin Kapeller, geboren 1959 in Graz. 1978–1984 Schulmusikstudium in Graz, ab 1984 Studium der Fächer Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Berlin. Ausbildung zum Feldenkrais-Lehrer bei Mia Segal. Ab 1987 privater Klavierunterricht bei Irina Möwius und ab 1989 bei Edward Mobbs; Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Berthold Türcke. 1992–1997 Einführung in die Arbeitsweise Heinrich Jacobys und Elsa Gindlers durch Sophie Ludwig. Tätigkeit als Klavier- und Feldenkrais-Lehrer, in der Erwachsenenbildung und als Musiklehrer an einer Waldorfschule. Ab 1998 erste Kompositionsversuche und Privatunterricht bei Gösta Neuwirth. 2001–2008 Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: Satztechnik (bei Axel Seidelmann), Komposition (bei Beat Furrer, Michael Jarrell und Chaya Czernowin) sowie Musiktheorie (bei Dieter Torkewitz). Seit dem Wintersemester 2013/2014 Doktoratsstudium bei Janina Klassen an der Hochschule für Musik Freiburg über Franz Schrekers *Der Schmied von Gent*. Lebt in Wien und arbeitet als freier Musikpädagoge, Komponist und Musikforscher (Schwerpunkte: Franz Schreker sowie dessen Zeitgenossen und kulturelles Umfeld; zeitgenössische Musik).

– Jin Hyun Kim (Humboldt-Universität zu Berlin)

Rhythmus als ein erlebtes Phänomen: Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven

[Freitag 2. Oktober, 14:30 Uhr, HfM, Krönungskutschensaal]

ABSTRACT Nach Augustinus wird ein zeitlicher Verlauf von Klangereignissen durch die sich durch Zählen charakterisierende Tätigkeit des Geistes erfasst: Der Rhythmus wird nicht durch die Zeit gezählt, sondern dient eher dazu, das sich im sukzessiven Verlauf der Zeit kontinuierlich verändernde Phänomen zu zählen (vgl. Augustinus' *De musica*). Durch Rhythmus werden zeitliche Sinneinheiten strukturiert, so dass das gegliederte Ganze erlebt wird, wie der Philosoph Richard Höningwald Rhythmuserlebnisse in seiner Schrift *Vom Problem des Rhythmus: Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie* (1926) charakterisiert. Eine rhythmische Struktur, die musiktheoretisch als eine objektive Eigenschaft von Musik betrachtet wird, ist demnach ein erlebtes Phänomen.

In neueren kognitionswissenschaftlich orientierten musiktheoretischen und musikpsychologischen Untersuchungen zum Rhythmus und Metrum wird auf den Einfluss des Metrums auf die Rhythmuswahrnehmung aufmerksam gemacht. Nach deren Ergebnissen wird ein Metrum, das als Betonungsstruktur von schwer und leicht akzentuierten, aufeinanderfolgenden Schlägen verstanden wird, als ein Perzept betrachtet, das auf einem der zeitlich-rhythmischen Gruppierung von Klangereignissen unterliegenden Prozess beruht. Ein der Metrumwahrnehmung unterliegender Prozess lässt sich aber nicht mit einer abstrakten, von einer Handlung abgekoppelten Repräsentation gleichsetzen, sondern ist als ein die Kopplung von Tätigkeit und Wahrnehmung involvierender kognitiver Prozess zu verstehen. Je nach der Verkörperungsbedingung der Metrumwahrnehmung, wie z.B. die Gewohnheit der körperlichen Bewegung eines Individuums, wird der Rhythmus eines gleichen akustischen Stimulus metrisch nicht einheitlich interpretiert. Eine rhythmische Gestalt lässt sich daher nicht auf deren Elemente zurückführen, sondern ist als eine im musikalischen Gestaltungs- und Mitgestaltungsprozess konstituierte Einheit des Erlebens zu betrachten.

KURZBIOGRAPHIE Jin Hyun Kim studierte Musiktheorie an der Seoul National University sowie Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität Hamburg und wurde 2008 an der Universität Osnabrück mit ihrer Dissertation zum Thema *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances – unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektiven* promoviert. Sie war u.a. wissenschaftliche Mitarbeiterin im Sonderforschungsbereich »Medien und kulturelle Kommunikation« an der Universität zu Köln (2002–2008), Postdoktoranden-Stipendiatin (2009–2010) und assoziierte Wissenschaftlerin (2011–2012) am Exzellenzcluster »Languages of Emotion« an der Freien Universität Berlin und Junior Fellow in den Bereichen Neuro- und Kognitionswissenschaften am Hanse-Wissenschaftskolleg (2011–2012). Seit April 2014 hat sie die Stelle einer Juniorprofessorin für Systematische Musikwissenschaft im Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin inne. Sie fungiert

seit September 2013 als Co-Leiterin des von der National Research Foundation of Korea (NRF) geförderten Forschungsprojektes »Ästhetisches Erleben des Entrainments in der koreanischen schamanischen Ritualmusik« und seit Januar 2015 als Sprecherin der vom Hanse-Wissenschaftskolleg geförderten Study Group »Schlüsselthemen musikalischer Grundlagenforschung: Interdisziplinäre Musikforschung und Musikphilosophie heute«.

– Sanja Kiš Žuvela (Muzička akademija Zagreb)

Der *Goldene Schnitt* und die Fibonacci-Folge als Zeitgliederungsmuster in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

[Samstag 3. Oktober, 17:00 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Das antike Konzept des *Goldenen Schnitts*, der in der musikalischen Formanalyse schon seit den 1860er Jahren wohl bekannt ist, wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg explizit als Kompositionsmittel verwendet. Die ursprünglich räumliche Proportion, die dank ihrer abstrakten Natur auf beliebige Parameter der Musik anwendbar ist, wird aber am häufigsten, zusammen mit der mit ihr verwandten Fibonacci-Folge, als Zeitgliederungsmuster benutzt. Analog zur Struktur visueller Kunstwerke kann die musikalische Zeitstruktur diese Proportionskonzepte auf allen Ebenen widerspiegeln: von der Mikroebene des Rhythmus und des Metrums bis zur Makroebene des künstlerischen Ganzen. Besonders ausdrucksvoll erscheinen aber die Proportionseigenschaften der Stücke, die keinen traditionellen Zeitgliederungsprinzipien folgen, wie z.B. die der Momentformen Stockhausens, wo die Proportionsverhältnisse der aufeinanderfolgenden Zeitabschnitte die einzigen Formintegrationsfaktoren bleiben. Fibonacci-Zahlen werden oft als Rhythmus- oder sogar Tempobestimmungsfaktoren (Křenek) gewählt, wobei ihre Inkommensurabilität zu interessanten idiosynkratischen Metrumlösungen führen kann (Xenakis, Nono). Die Exposition der Fibonacci-Folgenglieder in ihrer ursprünglichen Reihenfolge weist auf die Proportionalität und Additivität der Zahlenfolge hin; eine derartige Behandlung der musikalischen Zeit verleiht den Einleitungs- oder Schlussabschnitten einer musikalischen Form eine zum *Goldenen Schnitt* konvergierende oder davon divergierende Tension. Mathematische, satztechnische und symbolische Implikationen des *Goldenen Schnitts* und der Fibonacci-Folge als Zeitgliederungsmuster werden durch ausgewählte Beispiele kroatischer und internationaler Komponisten ans Licht gebracht.

KURZBIOGRAPHIE Sanja Kiš Žuvela studierte Architektur, Musiktheorie und Musikwissenschaft an der Universität ihrer Heimatstadt Zagreb (Kroatien). Nach dem Studienabschluss unterrichtete sie musiktheoretische Fächer (Gehörbildung, Harmonie, Kontrapunkt und Analyse) an verschiedenen Musikspezialschulen. Seit 2014 ist sie daneben als Universitätsassistentin in der Abteilung für Musikwissenschaft der Zagreber Musikakademie tätig. Zur Zeit arbeitet sie an ihrer Dissertation zu den Problemen der kroatischen musiktheoretischen Terminologie (im interdisziplinären Doktoratsstudium der Humanistik an der Universität Split; bei Nikša Gligo und Maslina Ljubičić). Neben

der zeitgenössischen kroatischen musikalischen Terminologie, die sie auch im Rahmen des Forschungsprojekts *Connusterm* (»Contemporary Musical Terminology in Croatia«, Projektleitung: Nikša Gligo) untersucht, zählen Kompositionstechniken des 20. und 21. Jahrhunderts, Beziehungen zwischen Musik und den bildenden Künsten ebenso wie verschiedene Aspekte des musiktheoretischen Unterrichts zu ihren Forschungsschwerpunkten. 2011 veröffentlichte sie ein Buch über den *Goldenen Schnitt* und die Fibonacci-Reihe in der Musik des 20. Jahrhunderts.

– Florian Kleissle (Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar)

Verschleierte Ordnung – gegliedertes Fließen bei Johann Sebastian Bach

[Samstag 3. Oktober, 17:00 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Die Struktur der Kompositionen Johann Sebastian Bachs gilt als besonders schlüssige Verbindung von harmonischem und stimmführungsorientiertem Denken. Bachs Ästhetik des kontinuierlichen Fließens scheint ihre Ordnung vordergründig und überwiegend durch formelle, gattungsbedingte Abschnittsbildung zu erhalten. Neben diesen logisch-bewussten und für uns offensichtlichen Kriterien lassen sich allerdings noch weitere, vergleichsweise intuitive Elemente des Gliederns entdecken, deren Ursprung im Prozess der Improvisation zu finden ist.

Unter Einbeziehung der 27 nachweislich von Bach verfassten Fugen für Orgel möchte ich aufzeigen, dass das zeitliche und das proportionale Empfinden in ihrer Verknüpfung nicht nur die großformale Anlage prägen, sondern auch als vertikale Ereignisse innerhalb »fließender« Passagen auf besondere Weise in Erscheinung treten. Darüber hinaus soll die dramaturgische Entwicklung dieser Klangereignisse und ihr Verhältnis zur formalen Gliederung beleuchtet werden.

KURZBIOGRAPHIE Aus Freiburg im Breisgau stammend, studierte Florian Kleissle zunächst Schulmusik und anschließend in einem zweiten Masterstudium Musiktheorie mit Profil Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar. Hier begann er 2012 mit der Unterrichtstätigkeit, 2014 zusätzlich an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden. Neben Vorträgen, der Veröffentlichung von Aufsätzen, Lexikonartikeln und einer Volksliedsammlung für Männerchor promoviert er seit 2013 über einen Komponisten der Münchner Schule.

– Kristina Knowles (Northwestern University, Chicago)

Meter and Memory:

A Bergsonian Interpretation of George Crumb's *Dream Images*

[Samstag 3. Oktober, 15:30 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT In his 1896 monograph entitled *Matter and Memory*, Henri Bergson describes the process of trying to recover a recollection, suggesting that the process of detaching ourselves from the present in order to ›replace‹ ourselves in the past is »a work of adjustment, something like the focussing of a camera«. This concept of an image slowly coming into focus seems an apt description of how Crumb sets quotations taken from Chopin's *Fantaisie-Improvisation*, Op. 66 in his composition *Dream Images* from *Makrokosmos I*. These quotations gradually emerge out of a hazy, unmetered texture, gaining in solidity as the previous material fades away. In this paper, I utilize Bergson's theory of memory as an interpretive lens to examine the compositional and perceptual role of these quotations within the musical work.

For Bergson, as memory-images are brought from our past into our present moment, they become grounded in sensation and perception. Since he views the present as sensorimotor in nature, an actualization of a memory-image in our present moment has a direct effect on our body—it becomes, in essence, a lived memory. In a similar manner, meter, as it begins to emerge from a non-metered background, grabs hold of the body, creating a connection through the entrainment of the body to a periodic stimulus. Perceptually, the emergence of a metrical structure grounds the listener in an unfolding temporal framework, one which may evoke a sense of time moving, as the predictive structure allows for a more future-oriented mode of listening (Jones & Boltz 1989). These Chopin quotations stand in direct contrast with the rest of *Dream Images*, which, with its slow chords and hesitant melodic fragments repeated at irregular intervals, creates a slower experience of time by focusing the listener's attention on the ›now‹ as it unfolds (Zakay 1989). The end result is an oscillation between a timeless present lost in reverie and a sense of temporal movement within an embodied memory.

KURZBIOGRAPHIE Kristina Knowles is a doctoral candidate at Northwestern University in Chicago. Before going to Northwestern she studied voice, piano, and composition at Nazareth College. As a soprano and pianist, she won numerous awards and has performed with classical, jazz, and popular music groups. Kristina was named a Presser Scholar in 2010 and has presented original research at regional and international conferences, including the Music Theory Society of the Mid-Atlantic (2014), the Rocky Mountain Society for Music Theory (2014), the European Music and Analysis Conference (2014), and the Society for Music Perception and Cognition (2015). In 2013 Kristina won a Graduate Research Grant from Northwestern University to fund her research. Her primary research interest is the aural perception of post-tonal music, focusing on issues of

rhythm, meter, and subjective time in ›unmetered‹ post-tonal music with an emphasis on the works of George Crumb and Morton Feldman. Additional research interests include the study of groove and musical topics.

– Nikola Komatović (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

»The Composer Whom Analysts Love(d) to Hate«. Untersuchungen zu spättonalen Phänomenen im symphonischen Werk César Francks nach 1860

[Samstag 3. Oktober, 15:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Ein am 10. Juni 2010 in der *New York Times* veröffentlichter Artikel behauptete, César Franck sei »the composer whom people love to hate«. Der Vortrag stellt einen kompositorischen Teilbereich ins Zentrum, der im westlichen Europa und auch in den letzten drei Jahrzehnten von César Francks Schaffen als Hauptdisziplin gelten kann: die Harmonik. Untersucht werden die Eigenschaften von Francks Harmonik in seinem reifen symphonischen Werk und die Nähe zu zeitgleichen Erscheinungen bei anderen französischen Komponisten.

Eine auf Franck bezogene personalstilistische Spezifikation der für die späte Phase der harmonischen Tonalität entscheidenden Phänomene Chromatik und Enharmonik fehlt bislang. Dargestellt wird zunächst, wie diese Phänomene in zeitgenössischen französischen Harmonielehren bestimmt werden und wie sich ihr Erscheinen in Francks Werk dazu verhält. Die Untersuchung ausgewählter Passagen aus seiner symphonischen Produktion zeigt zudem, dass Franck sich hinsichtlich seines Umgangs mit Chromatik und Enharmonik in direkter Vorgängerschaft zu Debussy befindet. Die Geschichte der Tonalität in Frankreich stellt sich damit für den untersuchten Zeitabschnitt als evolutionär und kaum von Brüchen durchzogen dar.

Musikhistoriker widmeten Francks Werk meist einen vergleichsweise geringeren Raum als beispielsweise Liszt, Wagner, Verdi, Chopin oder Berlioz. Dabei sind seine Kompositionen aus harmonisch-technischer Sicht betrachtet meisterlich. Bei ihrer zwischen ›hate‹ und ›love‹ schwankenden Rezeption aber scheint die Genieästhetik des 19. Jahrhunderts fortzudauern, selbst dort, wo die Forscher kritisch auf sie Bezug nehmen.

KURZBIOGRAPHIE Nikola Komatović wurde 1989 in Belgrad (Serbien) geboren. In seiner Heimatstadt hat er einen Bachelor und Master in Musiktheorie abgeschlossen. Seit 2013 ist er Doktorand bei Gesine Schröder an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; seine Dissertation beschäftigt sich mit Herkunft und Erbe der Harmonik César Francks. Er forscht auch über die Methodologie der Musiktheorie in Ost- und Südosteuropa. Daneben beschäftigt er sich langem mit der Popkultur, insbesondere mit Rockmusik aus dem ehemaligen Jugoslawien. Er nahm an zahlreichen Fachkonferenzen teil, u.a. in Hong Kong, Den Haag, Leuven (EuroMAC), Genf (GMTH) und Bristol.

– Martin Küster (Berlin)

Fragen an die Theorie des ›harmonischen Rhythmus‹

[Freitag 2. Oktober, 15:30 Uhr, HfM, Krönungskutschensaal]

ABSTRACT Wohl kein Begriff der Musikanalyse ist so populär und zugleich theoretisch so unausgereift wie der des ›harmonischen Rhythmus‹. Zwar lässt er sich leichthin als relative Häufigkeit von Akkordwechseln definieren, aber fragt man genauer, was hier eigentlich woran gemessen wird, kommen zahlreiche Probleme zum Vorschein: Was gilt als Harmonieschritt, und was nicht? Sind alle Harmonieschritte gleichwertig? Werden aus einem Grundtonschritt durch Unterteilung zwei, verdoppelt sich also der Rhythmus, oder bleibt er derselbe? Und spricht man neben dem ›harmonischen Rhythmus‹, bei dem die Harmonierate an sich selbst gemessen wird, auch von ›harmonischem Tempo‹, dem die Zeit als Maßstab zu Grunde liegt, dann fragt sich weiterhin, welche Zeit hier gemeint und was ihr Maß ist.

Der Vortrag soll jene Schwierigkeiten ausloten, und zwar nicht, um den Begriff des ›harmonischen Rhythmus‹ gänzlich in Misskredit zu bringen, sondern um zur weiteren Erforschung seiner Implikationen im Grenzgebiet von Harmonie und Rhythmik anzuregen. Eine Einlassung auf diese Fragen führt einerseits in den Bereich der Fundamentschritt-Theorie, der ›schwachen‹ und ›starken‹ Schritte Schönbergs sowie der ›authentischen‹ und ›plagalischen‹ Bewegungsrichtung der ungarischen Stufentheorie (Bárdos, Gárdonyi) bzw. des ›harmonischen Vektors‹ bei Nicolas Meeüs. Versucht man andererseits, harmonische Bewegung in verschiedenen Kompositionen zu vergleichen, eröffnen sich Abgründe der Takttheorie: Der notierte Takt ist als Maßstab willkürlich und beim Vergleich von Stück zu Stück (manchmal auch innerhalb eines einzigen Stücks) wenig aussagekräftig; dagegen ist der ›Materialtakt‹ der Marpurg-Koch-Tradition durch Rhythmus – vor allem den harmonischen – überhaupt erst konstituiert, womit eine Messung der Harmonierate an diesem Takt letztlich zur Tautologie wird.

KURZBIOGRAPHIE Martin Küster ist Organist, Musiktheoretiker und Musikhistoriker. Nach dem Studium der Kirchenmusik und Musiktheorie an der Musikhochschule Lübeck und der Humboldt-Universität zu Berlin wurde er an der Cornell University (USA) mit einer Arbeit zur norddeutschen Theorie der Vokalmusik im achtzehnten Jahrhundert promoviert. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Generalbass, Rhythmus und musikalische Prosodie.

– Elizabeth Lee (Universität Tübingen)

Hugo Wolf's *Auf ein altes Bild*: A Study in Deceptive Rhythmic Patterns
[in deutscher Sprache]

[Sonntag 4. Oktober, 10:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT To be sure, there is a steadily growing amount of research that focuses on the harmonic and melodic features of Hugo Wolf's lieder. Yet, the literature that focuses on Wolf's rhythmic aspects remains comparatively small. Building upon the work of North-American researchers Harald Krebs and Yonatan Malin, I will discuss some of the rhythmic deviations within a single example of the *Mörke-Lieder* composed by Hugo Wolf in 1888. In focusing on rhythmic features within specific lieder of Wolf's *Mörke* collection, I draw upon their research as a way of establishing a perspective of rhythmic features within late 19th-century German Romantic lieder.

Well known as a composer who was sensitive to textual nuances, Wolf often set the poems so as to emphasize specific textual patterns. Rather than setting text in a declamatory style, Wolf specifically chose to set the text in a more natural rhythmic pattern. Using *Auf ein altes Bild* as an example, I will discuss how Wolf created a deceptively simple musical setting for this poem. The melodic setting of the text is seemingly straightforward, yet Wolf manipulates the rhythmic features so as to steadily build and create tension within the lied. I will discuss the two main ways in which Wolf creates rhythmic tension within an otherwise straightforward poetic form. First, the slight rhythmic deviations between the piano accompaniment and vocal melodies create an unstable foundation, a rhythmic tension that increases as the lied progresses. And secondly, the two rhythmic patterns within the piano accompaniment do not clearly establish a clear, underlying beat structure. With these two features in mind, I will discuss how Wolf created a deceptively simple musical setting appropriate for Eduard Mörike's poem.

KURZBIOGRAPHIE Elizabeth Lee is currently a guest lecturer at Eberhard-Karls-Universität Tübingen. As part of the »Teach@Tübingen« Excellence Initiative, she offers music-based seminars in English for students within the Musikwissenschaftliches Institut. She completed her Ph.D. thesis, entitled *Patterns, Containment, and Meaning in Hugo Wolf's Mörike Lieder*, through the University of Oregon (USA) in June 2014. Currently, she resides in Leipzig. Her research interests include German lieder of the 19th century, rhythm and meter in German lieder, musical meaning, and music theory pedagogy. Both her M.M. in music theory and her B.A. in music are from Texas State University, San Marcos (USA).

– Urs Liska (Freiburg)

Entstehung von Form durch Rhythmus, Metrum und Wiederholung in Schumanns *Carnaval*

[Sonntag 4. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 ist nicht nur eine reizvolle Folge von Charakterstücken, sondern auch ein Beispiel für den Versuch, nach Beethoven neue Wege zur Erfüllung größerer Formen zu erkunden. Den Anstoß zu den Überlegungen gab die praktische Frage nach der metrisch-agogischen Realisierung einer Schlussphrase. Die genauere Untersuchung lenkt den Blick auf die Art und Weise, wie die kleinen Formen nicht überlieferten Schemata folgen, sondern aus differenzierten Wiederholungsstrukturen erst während des Erklingens entstehen.

Durch rhythmisch-metrische und durch weitere syntaktische Mittel werden die Schlüsse bewusst offen gehalten und die ›Leerstellen‹ zu ›Scharnieren‹ zwischen den Einzelsätzen umgedeutet. Es kann gezeigt werden, dass aus diesen Mosaiksteinen eine – an literarischen Erzählmodellen orientierte – schlüssige Großform entsteht, die geeignet erscheint, ein mehrsätziges Sonatenmodell zu ersetzen.

KURZBIOGRAPHIE Urs Liska studierte Klavier, Liedgestaltung und Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg sowie Liedgestaltung bei Irwin Gage in Zürich. Es folgten Studien in Literatur- und Musikwissenschaft an der Universität Freiburg, der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik Karlsruhe. Urs Liskas künstlerisches Spektrum reicht vom klassischen Lied bis zur Musik des 21. Jahrhunderts, mit einem Schwer- und Fluchtpunkt im Werk Arnold Schönbergs, dessen Lieder er in einer vielbeachteten Gesamteinspielung vorgelegt hat. Seine Vielseitigkeit wurde mit Stipendien für Liedgestaltung (Kunststiftung Baden-Württemberg), elektronische Musik (Akademie Schloss Solitude) und Musikwissenschaft (DFG-Graduiertenkolleg) gewürdigt. Das analytische Interesse Liskas gilt vornehmlich dem kompositorischen Prozess und dessen Spuren in den Quellen, woraus ein editorischer Schwerpunkt entstand; die erste veröffentlichte Notenausgabe (Oskar Fried: Lieder) wurde mit dem Preis »Best Edition 2014« ausgezeichnet. Seit einigen Jahren widmet sich Liska verstärkt der Entwicklung digitaler Editionswerkzeuge sowie der Lobbyarbeit für freie Software, und er vertritt das Notensatzprogramm GNU LilyPond gegenüber der akademischen Musikedition. Derzeit arbeitet er, zusammen mit dem Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik der Hochschule für Musik Karlsruhe, an einem DFG-Projektantrag zur Integration professioneller Satzwerkzeuge mit digitaler, auf der Music Encoding Initiative (MEI) basierender Musikedition

– Matteo Magarotto (University of Cincinnati)

Non-linear Temporality in Mozart's Instrumental Music

[Samstag 3. Oktober, 16:30 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT In the American tradition of music theory influenced by Schenkerian thought, analyses of late-18th-century music typically rely on a hierarchical view of form. For example, Caplin (1998) assigns »beginning, middle, or end« functions to all sections of a composition, while Hepokoski and Darcy (2006) consider sonata form as a goal-oriented trajectory toward »essential closures«. Although these theories recognize the importance of detours and cycles in musical form, overall they reveal a conception of musical organization as subjected to the linear order dictated by natural time. In this paper I propose a move beyond a strictly realistic notion of musical time by adopting the perspective of »temporality« (Monelle 2000), which lies not in the natural world but rather in listeners' perceptions. I present analyses of excerpts from Mozart's instrumental works, primarily from the keyboard output, to highlight cases of non-linear temporality in which time seems to slow down, stop, or even move backward. My examples focus on Mozart's modular repetitions and loop-type sentences, and the schemata *Quiescenza* (quiescence), *Indugio* (lingering), and *Passo indietro* (step backward; Gjerdingen 2007), which the composer often employs in transitional and closing zones of his sonata movements. I argue that these strategies and devices alter the directional perception of time by creating impressions of spiral cycling, free-floating, and reversal. Finally, building on Monelle's idea of lyric temporality, I suggest that the sheer beauty of Mozart's themes can also influence listeners' sense of time, when »utmost grace« (Burnham 2013) engenders an ecstatic immersion that obliterates any awareness of forward progression. By reconceptualizing time as temporality, and by paying attention to phrase repetitions, time-stalling schemata, and lyricism in Mozart's music, we may be better situated to recognize and enjoy moments of freedom from the linear necessity of physical time.

KURZBIOGRAPHIE Matteo Magarotto is a Ph.D. candidate in musicology with a minor in music theory at the University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, under the guidance of Mary Sue Morrow. His dissertation, in progress, proposes an analysis of W.A. Mozart's solo keyboard music using a method that combines James Hepokoski's and Warren Darcy's sonata theory (2006) and Robert Gjerdingen's schema-based theory of the galant style (2007). Magarotto has presented his research at the Midwest Chapter of the American Musicological Society and published book and music reviews in 18th-century subjects. He is an Italian citizen, holding a Bachelor of Arts and a Master of Music from the University of Milan (including one year of study at Cardiff University, UK), and a diploma in piano from the Conservatory of Novara. Interested in pedagogical development and the scholarship of teaching and learning, Magarotto has organized several workshops to enhance the teaching effectiveness of graduate assistants, and he has presented research on the learning impact of mobile technology at a regional Cincinnati conference.

– Nathan Martin (University of Michigan, Ann Arbor)

Translating Dahlhaus: Einige Bemerkungen

[Samstag 3. Oktober, 10:20 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Eine schwierige Aufgabe ist es, die reiche, nuancierte Hin- und Herbewegung von Dahlhaus' dialektischem Denken ins ›plain english‹ zu übersetzen. Mein Beitrag bietet die Gelegenheit, weiter über die Erfahrung meines jüngsten Dahlhaus-Übersetzungsprojekts nachzudenken. Ich konzentriere mich auf die besonderen Schwierigkeiten, denen ich dabei begegnete: von detaillierten Fragen zur Terminologie oder Syntax bis zu übergreifenden Fragen des ideengeschichtlichen Kontexts. Das Verfahren repräsentiert eine mögliche Methode, den Abstand zwischen ›Geschichte der Musiktheorie‹ im deutschen Sinn und US-amerikanischer ›history of music theory‹ zu messen.

Dreizehn Jahre nach der Veröffentlichung der *Cambridge History of Western Music Theory* (Cambridge 2002) und im Zuge der Entwicklung der historischen Satzlehre (Partimento, improvisierter Kontrapunkt) scheint Dahlhaus' Problematik heute noch aktuell: Wie soll man die Beziehung zwischen expliziten und impliziten Theorien verstehen? Wo liegen die Grenzen zwischen Theorie und Ästhetik? Wie kann man den wissenschaftlichen Anspruch der Musiktheorie mit Musiktheorie als Handwerkslehre in Einklang bringen? Wie soll man im Hinblick auf die Wandlungen des Theoriebegriffs von der Antike bis heute das Objekt der Geschichte der Musiktheorie abgrenzen? Darf man überhaupt legitim von ›einer‹ Geschichte der Musiktheorie sprechen? Dahlhaus' methodologischer Versuch von 1985 bietet noch immer einen anregenden Ausgangspunkt für Reflexionen über die Historiographie der Musiktheorie und spiegelt zugleich Unterschiede des US-amerikanischen und deutschen Diskurses.

KURZBIOGRAPHIE Nathan John Martin ist seit 2015 Assistant Professor of Music an der University of Michigan. Er interessiert sich für die Geschichte der Musiktheorie, vor allem für die theoretischen Schriften Jean-Philippe Rameaus. Sein Artikel »Rameau's Changing Views of Supposition and Suspension« hat 2014 den Outstanding Publication Award der Society for Music Theory gewonnen. Mit Pieter Bergé und Steven Vande Moortele gibt er seit 2013 die Zeitschrift *Music Theory and Analysis* (die ehemalige *Tijdschrift voor Muziektheorie*) heraus.

– Eva Maschke (Universität Hamburg)

Aus den Anfängen der Rhythmusnotation:
Aktuelle Tendenzen der Notre-Dame-Forschung

[Freitag 2. Oktober, 14:30 Uhr, HfM, Galakutschensaal I]

ABSTRACT Seit ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert gehören die Notre-Dame-Handschriften in Musiktheorie wie Musikwissenschaft zum Pflichtprogramm musikhistorischer Ausbildung. Während die in ihnen enthaltenen vierstimmigen Kompositionen als Wiege der abendländischen Mehrstimmigkeit gelten, markiert die Modalnotation einen Meilenstein in der Geschichte der Verschriftlichung des Rhythmus.

Bis heute jedoch setzt die Transkription der Notre-Dame-Notation weitreichende editorische Vorentscheidungen voraus. Besonders die auf mündliche Überlieferung verweisenden Unschärfen der Notation erschweren eindeutige Interpretationen. Den Rhythmus betreffende Entscheidungen wie die Wahl von *fractio modi* und *extensio modi* haben weitreichende Konsequenzen auch für das kontrapunktische Geflecht und die harmonischen Zusammenklänge – und letztlich auch für die Einschätzung des gesamten Stils einer Komposition.

Umso wichtiger sind Transparenz bezüglich dieser editorischen Entscheidungen und ein geschärftes Bewusstsein für die Zusammenhänge von Edition und Analyse. Dieser Vortrag informiert über die aktuellsten Entwicklungen der musikwissenschaftlichen Notre-Dame-Forschung und zeigt an ausgewählten Beispielen aus Conductus und Organum duplum, wie musikalische Analyse in Abhängigkeit von der verwendeten Edition zu kontroversen Ergebnissen führen kann.

KURZBIOGRAPHIE Eva M. Maschke hat im Juli 2015 ihre binationale Promotion in Historischer Musikwissenschaft an den Universitäten Hamburg und Southampton mit *summa cum laude* abgeschlossen (Titel der Arbeit: *Notre Dame Manuscripts and Their History: Case Studies on Reception and Reuse*). Sie war 2011–2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-geförderten Sonderforschungsbereich »Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa« an der Universität Hamburg und 2010–2013 Mitglied der AHRC-geförderten Forschungsgruppe »*Cantum pulcriorem invenire. Thirteenth-Century Latin Poetry and Music* an der University of Southampton«. Vor der Promotion studierte sie Schulmusik an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Erstes Staatsexamen 2005) sowie Historische Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Psychologie und Erziehungswissenschaft an der Universität Hamburg (Magistra Artium 2009). Ihre Masterarbeit wurde mit dem Karl Heinz Ditze-Preis 2010 für herausragende Abschlussarbeiten in den Geisteswissenschaften ausgezeichnet. Veröffentlichungen u.a. in *Studi musicali*, *Musica disciplina*, *Die Musikforschung* und im online zugänglichen *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*.

– Bert Mooiman (Koninklijk Conservatorium Den Haag / Universiteit Leiden)

Historically Inspired Improvisation: Improvising on Basis of 19th-Century Music Making [Workshop / Lecture-Recital, in deutscher Sprache]

[Sonntag 4. Oktober, 09:30 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT The Royal Conservatory of The Hague (The Netherlands) invests in ›classical‹ improvisation. An environment has been created which fosters the idea that improvisation is important for classical musicians, and a lot of experience has been gathered in teaching improvisation to those students.

But what precisely do we mean by the word improvisation? And how exactly do we argue that improvisation is important for the new generations of Conservatory students? Improvisation of classical musicians is often referred to as ›classical improvisation‹ or ›improvisation in a classical style‹. These terms are not trouble-free, though. I would like to propose the notion of ›historically inspired improvisation‹ instead, indicating a type of improvisation which uses thorough knowledge about musical performance the past as a source of inspiration. ›Historically inspired improvisation‹ doesn't necessarily aim for imitations of a particular style—rather, it works the other way around: integrating what we can use from historical music practice into our own creative performances. In this way, improvisation has the potential to fertilize all our »musicking« (Chr. Small)—even when playing from scores.

In this presentation, I take a recorded student improvisation as a starting point. I will analyse and comment this recording, developing the idea of musical *loci communes* that enable us to connect improvisation with the interpretation of a score. It is interesting to compare these insights with historical treatises on improvisation, especially Carl Czerny's *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (1829). Czerny turns out to presume skills that are no longer self-evident among performers of today, while, on the other hand, issues occurring important nowadays are not addressed in his text at all. Drawing upon the theory of *loci communes*, I will give examples of how I think Czerny's book can still be a valuable source of inspiration today.

KURZBIOGRAPHIE Dutch pianist, organist, improviser, and music theorist Bert Mooiman studied at the Royal Conservatory of The Hague, where he took his certificates as a piano soloist and organist *cum laude*. After completing his music theory studies in 2003, he started teaching music theory, improvisation and piano at the Royal Conservatory. He performs both on the piano (solo and chamber music) and on the organ (solo and basso continuo). His work as a researcher and his activities as a performer join together in his lifelong interest in improvisation, which also became the subject of his current Ph.D. research at Leiden University.

– Jean Paul Olive (Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis)

Temporal Layers and Expressive Processes
in the *Pierrot lunaire* of Arnold Schoenberg

[Samstag 3. Oktober, 18:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT If the intense expressivity of Schoenberg's *Pierrot lunaire* is a frequently noted feature of this central piece of the early 20th century, we insist on the fact that this expressivity is strongly related to the multiple temporal layers that act and interact in this work. The most evident of these layers are:

- the stratum of Pierrot's complex history—from the funny servant of the *commedia dell'arte* to Schoenberg's expressionist personage, through the pale French clown and the black Pierrot of Villette and Symbolism, the figure of Pierrot has, in the course of time, incorporated semantic richness and ambivalence to finally become an image of the solitary artist;
- the layer of the formal and rhythmic multiplicity in every of Schoenberg's 21 musical aphorisms, composed according to the formal structure of Giraud's and Hartleben's rondels, unaltered through the cycle;
- the rich strata formed by the diversity of time in Schoenberg's melodramas, a diversity generated by the processes continually reinvented by the composer. Moreover, the *Pierrot lunaire* features a contrapuntal complexity—and therefore a specific control of time—that generates the singular expression of this work;
- finally, and perhaps most important, the rich layer created by the presence of materials and forms of the past, employed by discounting and transforming them into expressive processes directly related to poetic images of the text. Among these are waltz, passacaglia, barcarolle, fugues and canons, but also simple materials that are only slightly evoked. All these elements participate in the semantic and poetic richness of the work.

We would like to demonstrate in this paper how the dimensions of time and expression are, in the case of this masterpiece of musical expressionism, intimately connected together.

KURZBIOGRAPHIE Jean Paul Olive is a professor in the department of music at Paris 8 University, where he teaches musical analysis and aesthetics. After directing the department »Arts, philosophy and aesthetics«, he supervised the doctoral school »Aesthetics, Science and Technology of the Arts« at Paris 8 University. He also founded the Arts 8 collection and is co-editor of the musicological journal *Filigrane*. His major publications include a book on Alban Berg's art (*Alban Berg, Weaving and Sense*), an essay about montage techniques in music (*Music and Montage: On the Musical Material in the Early Twentieth Century*), a book on the musical writings of philosopher Theodor W. Adorno (*A Sound Disenchanted: Music and Critical Theory*), and, in 2015, a book on Anton Webern's *Bagatelles*, Op. 9 (*Musical Prose and Instrumental Gesture*). He also edited numerous collective volumes (*Expression and Instrumental Gesture; Thinking Musical Forms; Fragments, Timbre, and Gestures in the Writing of György Kurtág*).

– Małgorzata Pawłowska (Akademia Muzyczna w Krakowie)

Narrative and Time in Music. A Few Insights

[Samstag 3. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT In this paper I will investigate the concept of narrative as a phenomenon presenting a set of events or elements in a time-ordered structure, and its possible realizations in music.

Since the ›narrative turn‹ in the humanities (in the 1980s / 1990s), narrative has been understood in a broader sense not only as a structure of literary texts, but rather as one of the basic strategies of mind that »re-configure our confused, unformed, and at the limit mute temporal experience«, as Paul Ricœur put it in his book *Time and Narrative*. Narratology has spread from literary theory to many different disciplines, and the concept of narrative has been applied to all kinds of human artifacts in different media, including music. However, there is not a single definition of what an actual narrative is.

I will discuss the main constitutive elements comprising the phenomenon of narrative, with special emphasis on the problem of time, and elaborate on how musical pieces can perform them. According to Gerard Genette, a narrative presents a certain time structure within another time structure—it introduces a tension between the time of a story (›raconté‹) and the time of discourse (›racontant‹). How can this distinction occur in music? I will also try to distinguish between narrative and non-narrative music. In doing so, I will refer to the ideas of Karol Berger, who claims that a narrative and a lyric are two basic forms of art, and that the main difference between them concerns the temporal or atemporal structure of the world presented in the work (although both of these forms exist and are experienced in time). In some musical compositions, there is an aspiration to overcome, transgress or stop narrative time, whereas in others (especially those from the Hochklassik era) time and the linear order of unfolding musical ›events‹ play an important role. Furthermore, some musical pieces are built on the tension between these two kinds of structuring.

KURZBIOGRAPHIE Małgorzata Pawłowska is a music theorist and assistant at the Department of Theory and Interpretation at Kraków Academy of Music, where she teaches in the fields of music history, musical analysis, music literature, and ear training. She graduated from the Kraków Academy of Music and spent part of her M.A. studies at the Royal Conservatoire in Brussels. Her M.A. thesis *The Devil in 19th- and 20th-century Music* was awarded in the 15th »National Biennial M.A. Theses Competition for the Graduates of Music Academies« (2006). Her Ph.D. thesis *The Romeo and Juliet Myth in Music from the Perspective of Narratology* was supervised by Mieczysław Tomaszewski at the Kraków Academy of Music. Pawłowska has participated in conferences on music and semiotics and published a number of papers. She has also completed postgraduate studies in culture management and has been very active in organising international artistic and scientific events.

– Tom Rojo Poller (Berlin)

Makro- und Mikrozeit – Zur Temporalität zeitgenössischer Musik

[Samstag 3. Oktober, 10:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Wenn es eine Aufgabe der Musiktheorie ist, die künstlerisch-musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten ihrer jeweiligen Zeit theoretisch zu beschreiben, dann stellt die Frage, in welcher Weise die zeitliche Dimension zeitgenössischer Kunstmusik zu erfassen ist, eine besondere Herausforderung an die gegenwärtige Musiktheorie dar. Das sieht man bereits an neueren Ansätzen auf den angestammten Beschreibungsfeldern musikalisch-zeitlicher Verfasstheit, der Rhythmustheorie und der Formenlehre. So fließen auch in Beiträgen, die prinzipiell keinen historisch limitierten Geltungsanspruch haben, Beispiele aus der Neuen Musik nach 1945 kaum substanziell in die Betrachtung mit ein; vielmehr sind die vorgeschlagenen Kategorien vor allem anhand der tonalen klassisch-romantischen Musik konzipiert. Für die Betrachtung zeitgenössischer Musik vielversprechender erscheinen Ansätze, die zeitliche Erscheinungsformen unter dem allgemeineren, zumeist aber noch eher unsystematischen Konzept von Temporalität diskutieren. An diese Ansätze anknüpfend, möchte mein Beitrag skizzieren, welche Anforderungen eine systematische Temporalitätstheorie zeitgenössischer Musik erfüllen müsste. Dazu will ich gleichsam von den Rändern her argumentieren und Aspekte jener zeitlichen Dimensionen in den Blick nehmen, die den traditionellen Form- und Rhythmuskategorien besondere Probleme bereiten: das Mikroskopische genauso wie das Makroskopische (mit Phänomenen wie etwa die zeitlich-formale Dissoziation im Kleinen oder die Extensivierung der Zeitformate im Großen). Besonderes Augenmerk soll dabei nicht nur auf Aspekten liegen, die das zeitlich Große und Kleine als getrennte Problemfelder einer umfassenderen Temporalitätstheorie definieren; ebenso gilt es, an der in jüngeren Veröffentlichungen zur Rhythmustheorie verstärkt betonten Idee eines prinzipiellen Rhythmik-Form-Kontinuums anzuknüpfen und Gemeinsamkeiten und vermittelnde Aspekte zwischen Makro- und Mikrozeitlichkeit zu betonen.

KURZBIOGRAPHIE Tom Rojo Poller studierte Komposition sowie Neuere deutsche Literatur, Philosophie und Musikwissenschaft in Detmold, Berlin, London und Würzburg und promovierte zum Thema »Sprachübertragung in zeitgenössischer Instrumentalmusik« bei Ariane Jeßulat und Hartmut Fladt. Er lebt als freischaffender Komponist in Berlin und ist auch als Pianist, Dirigent und Autor tätig.

– Elke Reichel

(Hochschule für Musik Dresden / Hochschule für Musik und Theater Leipzig)

Musiktheater als inszenierte Zeit – Zum Zusammenhang von dramaturgischer und harmonisch-kontrapunktischer Zeitgestaltung in Mozarts Bühnenwerken

[Samstag 3. Oktober, 17:00 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT Komposition für das Theater als dramaturgischen Prozess bedeutet Entwicklung und Darstellung von Handlungsverläufen; das dabei entstehende Beziehungsgefüge beinhaltet maßgeblich auch seine zeitliche Dimension. Epische, erzählte Zeit wird mithilfe von Raffung und Dehnung, Zeitsprung, Rückblende oder Vision in Zeit auf der Bühne verwandelt.

Theatralische und musikalische Inszenierung sind in den Bühnenwerken der reifen Schaffensperiode W. A. Mozarts zu einer Einheit verwoben. An ausgewählten Beispielen untersucht die Referentin den Einsatz harmonischer und kontrapunktischer Mittel im Dienste der dramaturgischen Gestaltung von Zeit: Wie werden Innehalten und Weiter-schreiten, Beschleunigung und Verzögerung auf der Ebene der Harmonik inszeniert? Welche Rolle spielen kontrapunktische Techniken bei der Darstellung der Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungsabläufe? Wie gelingt es dem Komponisten, Situationen in ihrem komischen wie tragischen Kontext zugleich darzustellen?

Nicht im Sinne einer umfassenden Beantwortung, sondern als Anstoß für eine Diskussion dieser Fragen werden folgende Szenen zur Analyse herangezogen: »Verwünscht seist du mit deinem Liede« (*Die Entführung aus dem Serail*, Duett aus dem 1. Aufzug); »Papagena! Papagena!« (*Die Zauberflöte*, Ausschnitt aus dem Finale); sowie »Già la mensa è preparata« (*Don Giovanni*, Ausschnitte aus dem Finale).

KURZBIOGRAPHIE Elke Reichel studierte Musiktheorie und Instrumentalpädagogik an der Universität der Künste Berlin sowie Kirchenmusik in Dresden. Seit 2012 Lehrauftrag für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden, seit 2014 für Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. Musikpädagogin und Ensembleleiterin am Heinrich-Schütz-Konservatorium Dresden, Fachberaterin für Inklusion an den Musikschulen des Landes Sachsen. Vorträge und Leitung von Fortbildungen, Organisation von Kooperationsprojekten zwischen Musikhochschule und Musikschule bzw. Schule. Mitglied der Arbeitsgruppe Musikschulen der GMTH.

– Hans Peter Reutter (Robert Schumann Hochschule Düsseldorf)

»Alla napolitana« oder Abschiedsgestus: Ein »Satzmodell« bei Strawinsky?

[Samstag 3. Oktober, 17:30 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Ein auffällig häufig auftauchender satztechnischer Topos im Schaffen Igor Strawinskys soll zunächst in verschiedenen Werken aufgezeigt werden: Skalenartige Linien in parallel geführten Terzen oder Sexten über wiegenden Akkordbrechungen (meist in ternären Gruppierungen) finden sich in zahlreichen Stücken von der russischen Phase bis zu Orchesterwerken der 1940er Jahre, besonders ausgeprägt jedoch in den Klavierwerken der 1920er Jahre (Sonate, Serenade in A). Es finden sich darüber hinaus auch Varianten dieses Typus mit anderen Intervallkonstellationen und breiterer »Harmonisierung«. Die Fähigkeit des Modells, bei hoher Wiedererkennbarkeit dennoch in andere satztechnischen Typen überzugehen, seine relative Eingrenzung auf einige klare Ausdruckscharaktere, sowie seine Häufigkeit lassen es wie ein klassisches Satzmodell erscheinen. Das Konzept des Satzmodells widerspricht allerdings Strawinskys neo-klassizistischer Ästhetik fundamental: Es geht nicht um den Ausdruckswert der »mehr oder minder apokryphen musikalischen Modelle«, sondern um ihre Neu- oder gar De-Montage. »Die notwendige Beschädigung der Gestalt erscheint wie Hohn aufs Muster. Was Strawinskys Musik den Stilmodellen antut, tut sie sich selbst an« (Adorno). Dennoch scheint durch dieses Modell oft ein ziemlich unverstellter Gestus des »Verabschiedens« hindurch (*Cadenza final* der Serenade, »Farewell-Duettino in *The Rake's Progress*, Epitaph der Ode). Im Vortrag wird also nachgedacht über die Herkunft und Bedeutung dieses Modells, aber auch über seine stilbildende Signifikanz bei der Herausbildung des Neoklassizismus. Gibt es konkrete Vorbilder aus der Musikgeschichte? Wie verhält sich die Nostalgie des Modells zur modernistischen Haltung des Komponisten? Dabei werden insbesondere die dialektische Position Adornos sowie die sich auf Vorbilder und Skizzen beziehenden Analysen Maureen Carrs diskutiert.

KURZBIOGRAPHIE Hans Peter Reutter, Komponist, Kabarettist und Musiktheoretiker, geboren 1966 in Ludwigshafen am Rhein und aufgewachsen an der hessischen Bergstraße. 1985–1993 Studium Komposition und Musiktheorie in Hamburg, u.a. bei György Ligeti, Wolfgang-Andreas Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Seit 1985 Kompositionspreise und internationale Aufführungen seiner meist mikrotonalen Musik. Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, am Hamburgischen Schauspielstudio und am Hamburger Konservatorium. Seit 2005 Professor für Musiktheorie an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Musiktheoretische Vorträge, u.a. bei den Kongressen der GMTH 2007–2013, bei der EuroMAC 2011 und 2014 sowie beim Mendelssohn-Symposium Düsseldorf; Organisation der Sektion »Music Theory Pedagogy« bei der EuroMAC 2014. Artikel zu den Themen Mikrotonalität, Mendelssohn und Musiktheorie im Unterricht, veröffentlicht in Kongressberichten, in der ZGMTH, in dem Band *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke* (Laaber 2015) sowie online unter www.satzlehre.de.

– Markus Roth (Folkwang Universität der Künste Essen)

Anachronistisch, »überholt«, progressiv, zeittypisch?
Marc-Antoine Charpentiers *Règles de composition*

[Samstag 3. Oktober, 14:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Marc-Antoine Charpentiers *Règles de composition*, ein auf lediglich sechzehn Folioseiten in fremder Handschrift (Étienne Loulié) überliefertes Manuskript, haben in der Forschung zahlreiche Fragen aufgeworfen und höchst unterschiedliche Erklärungsversuche provoziert. In meinem Referat soll vor allem der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich aus einem so schmalen Traktat überhaupt Rückschlüsse auf Charpentiers Kompositionsunterricht ziehen lassen, der 1692–93 vermutlich Philipp II., dem Herzog von Orléans und späteren französischen Regenten, zuteil wurde. Galten die *Règles* Walter Kolneder vor allem als undogmatische Theorie eines Spätberufenen mit besonderer Ausbildung, so erblickte Wilhelm Seidel in ihnen in erster Linie ein Dokument einer progressiven, am Vorbild Carissimis geschulten Unterrichtspraxis. Auf das merkwürdige Nebeneinander von »fortschrittlichen« und »rückständigen« Aspekten in Charpentiers *Règles* hat allerdings schon Lillian Ruff (1967) verwiesen; an diesen Gedanken gilt es anzuknüpfen, um der Quelle überhaupt gerecht werden zu können. Unter dem Stichwort »Verselbständigung der Praxis« soll versucht werden, das Manuskript in die Tradition der französischen Musiktheorie zwischen Ouyard und Rameau einzuordnen, Aspekte und Voraussetzungen des durchaus ungewöhnlichen Dissonanzgebrauchs im Werk von Charpentier aufzuzeigen und Widersprüche zwischen Intervallsatz-Denken und Generalbassprinzip im späten 17. Jahrhundert zu beleuchten.

KURZBIOGRAPHIE Markus Roth, geboren 1968. Studium von Instrumentalpädagogik und Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe. Diverse Lehraufträge; Promotion 2006 mit einer Arbeit über Hanns Eislers *Hollywood-Liederbuch*; seit 2009 Professor für Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste Essen. 2010–2014 Vizepräsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Zahlreiche Veröffentlichungen, Kompositionen, Herausgebertätigkeiten; Mitarbeit am Lexikon *Komponisten der Gegenwart*. Aktuelle Veröffentlichung: *Einem Traume gleich. Wege zur Erfindung klassischer Solokadenzen* (Hildesheim 2012). Derzeitige Arbeitsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie 1500–1700, Tonsatzpädagogik, Neue Musik.

– Marinus Ruesink (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

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

[Samstag 3. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Raum 104]

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

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

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

KURZBIOGRAPHIE Marinus Ruesink, geboren 1982, studierte Schulmusik, Anglistik und Musiktheorie in Rostock und arbeitet derzeit an einer musikwissenschaftlichen Promotion über die Konzertouvertüre im 19. Jahrhundert (Betreuer: Tobias Janz, Universität Kiel). Nach Lehraufträgen in Rostock, Osnabrück und Detmold ist er seit 2013 als hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock tätig.

– Aleksandra Savenkova

(Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Sergej Ivanovič Taneev als Pädagoge und Musiktheoretiker.
Zu seiner Lehre vom strengen Kontrapunkt und vom Kanon

[Samstag 3. Oktober, 14:00 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Sergej Ivanovič Taneev wird als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker der Zeit um 1900 betrachtet. Der Schüler Pëtr Čajkovskijs und Nikolaj Rubinštejns gilt als Mitbegründer und Weiterentwickler der sogenannten Moskauer Schule. Nachdem Taneev seit 1878 am Moskauer Konservatorium gelehrt hatte, gründete er mit Gleichgesinnten das Volkskonservatorium, wo er seit 1906 nach einem reformpädagogischen Konzept unterrichtete. Zu seinen Schülern gehörten u.a. der Theoretiker Boleslav Javorskij, aber auch Komponisten wie Sergej Rachmaninov, Aleksandr Skrjabin, Nikolaj Metner oder Rejngol'd Gliér.

In dem Vortrag werden die Charakteristika der bekanntesten Lehrbücher Taneevs dargestellt: *Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils* (1906) mitsamt seiner Fortsetzung, *der Lehre vom Kanon* (1915). Taneevs Lehre setzt dort an, wo andere Lehrbücher geendet hatten: beim mehrfachen Kontrapunkt und seinen Varianten, für die er einfache mathematische Formeln fand (*index verticalis* und *index horizontalis*). Nach dem Konzept des »bewegbaren Kontrapunkts« werden die Stimmen eines im klassischen Sinne strengen Satzes in neue Beziehungen zueinander gebracht: Es lassen sich (1) die Tonhöhen-Verhältnisse (>vertikal-bewegbarer< Kontrapunkt), (2) der zeitliche Abstand der Stimmen (>horizontal-bewegbarer< Kontrapunkt) oder (3) beide Aspekte gleichzeitig (>doppelt-bewegbarer< Kontrapunkt) verändern.

Taneev glaubte, dass die weitere Entwicklung der Musik zur Intensivierung polyphoner und zum Zurücktreten funktional-harmonischer Schreibweisen führen werde. In seinem Kompositionsunterricht betonte er stets die wesentliche Rolle von Übungen im »strengen Stil«. Taneevs Schriften sind zum Teil bis heute in Gebrauch. Im Vortrag wird verfolgt, welche Rolle sie in der Moskauer Musikausbildung bis in die Gegenwart spielen.

KURZBIOGRAPHIE Aleksandra Savenkova wurde in Moskau geboren. An der Ippolitov-Ivanov-Fachhochschule absolvierte sie 2001 ein Studium im Fach Musiktheorie und 2002 das Konzertfachstudium Klavier. Anschließend begann sie ein Musiktheorie-Studium am Moskauer Čajkovskij-Konservatorium, welches sie 2008 mit zwei Diplomarbeiten abschloss: der Monographie *Aleksej L'vov* (bei Varvara Pavlinova) und der Studie *Kompositionstechnik in den weltlichen Liedern Leonhard Lechners* (bei Grigorij Lišov). Während des Studiums unterrichtete sie in der Gnesin-Musikschule, am Chorleiter-Sängerkolleg für Kirchenmusik sowie im Zentralen Musikgymnasium des Čajkovskij-Konservatoriums. Nach ihrer Übersiedlung nach Wien 2010 nahm sie ein gesangspädagogisches Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst auf. Als Chorsängerin wirkt sie auf verschiedenen Opernbühnen (Volksoper Wien, Festspiele Klosterneuburg, Festspiele St. Margarethen u.a.); außerdem korrepetiert sie seit 2013 im Oberstufenrealgymnasium der Wiener Sängerknaben. Seit 2014 unterrichtet sie musiktheoretische Fächer und Partiturspiel an der Wiener Musikakademie. 2015 hat sie bei Gesine Schröder an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien die Nostrifizierung ihres Musiktheorie-Studiums durchgeführt und setzt ihre Ausbildung im Rahmen eines Doktoratsstudiums fort. Ihre Publikationen und Konferenzbeiträge sind vornehmlich der Musiktheorie und ihrer Geschichte gewidmet.

– Mario C. Schmidt

(Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig)

Die Rolle von Rhythmus und Metrik
in den Kompositionen Brian Ferneyhoughs

[Sonntag 4. Oktober, 10:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Die Kompositionen Brian Ferneyhoughs gehören, insbesondere hinsichtlich des Umgangs mit Rhythmik und Metrik, zu den wichtigsten musikalischen Werken der letzten Jahrzehnte. Es sollen, vorwiegend an seinem dritten Streichquartett, bestimmte Besonderheiten in der Behandlung von Rhythmik und Metrik gezeigt werden – ich nähere mich meinem Gegenstand also nicht ausgehend von einer bestimmten Theorie oder von Modellen, sondern versuche aus der vorliegenden Komposition Funktionen, Sinn und Bedeutungen abzuleiten. Die Notation ist eine äußerst elaborierte; ihr wird nicht selten eine Überbestimmtheit vorgeworfen. Zunächst müsste man fragen, welche Funktion jeweils Takt, Taktart, irrationale Taktarten, N-tolen und mehrfache Verklammerungen, Phrasierungen und schließlich die »kontrapunktischen« Verschachtelungen all dieser Dimensionen erfüllen. Meine These ist, dass so die einzelnen Gestalten spezifisch auskomponiert werden und gleichzeitig genau miteinander vermittelt werden können. Von einem »Kontrapunkt« zu sprechen, wäre also insofern nicht falsch, als dass tatsächlich der genau aufeinander bezogene Zusammenhang der einzelnen Dimensionen – sowie der Stimmen – als auch ihre höchstmögliche Selbstständigkeit verwirklicht werden sollen. Technisch gelingt dies dadurch, dass die Ebenen von Agogik, Rhythmik, Metrik, Tempo, syntaktischen Einheiten und Formeinheiten nicht fest an Takt, Taktart oder an den bloß notierten Rhythmus gekoppelt sind. Zum Beispiel entstehen Binnenmetren durch mehrfache Verklammerungen.

Ferneyhoughs eigene Äußerungen zu seiner Kompositionsweise in einzelnen Werken und im Allgemeinen sollen nicht außen vor bleiben, sind jedoch nicht Prüfstein meiner Überlegungen. Wichtig ist allerdings die Frage, was jene Kompositionen für die Aufführungspraxis bedeuten: Schränken sie den Interpreten maßlos ein oder bedürfen sie gerade einer Deutung, welche die eigenen Gestaltungskräfte des Interpreten fordert?

KURZBIOGRAPHIE Mario Cosimo Schmidt, geboren 1989, studiert Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig sowie Philosophie an der Universität Leipzig, zeitweise auch an der Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Zur Uraufführung kamen Werke für Klavier, Gesang, Kammerensemble, Streichquartett und Orchester, unter anderem in Leipzig, Oldenburg, Volkenroda und Karlsruhe. Zuletzt war er Mitveranstalter eines Kolloquiums zum Thema »Adornos Kritische Theorie im Verhältnis zu Schönbergs neuer Musik« an der Freien Universität Berlin.

– Ewa Schreiber (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

To Listen Anew. Contemporary Composers
in the Face of Classical Repertoire

[Samstag 3. Oktober, 11:00 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT The paper will examine the ways in which composers associated with modernist ideas, such as György Ligeti, Helmut Lachenmann or Jonathan Harvey, are dealing with the classical repertoire in the second half of the 20th century. The argument will be based on the composers' writings, including the analyses of particular works or their sections, such as Helmut Lachenmann's analysis of Ludwig van Beethoven's *Harfenquartett* in E flat major, Op. 74, or György Ligeti's analysis of Wolfgang Amadeus Mozart's *String Quartet* in C major, K. 465. Tonal harmony, chromatics, dissonances, rhythmic figures etc. serve here as an inspiration for the reflection on timbre, listening, convention and ambiguity, balance and imbalance of a musical work. The observations and remarks often lead to conclusions which prove to be very close to the composers' individual aesthetic approaches. Moreover, the classical style is associated with features such as formal elegance, perfection, order, and unity, which, according to Jonathan Harvey, often remain in the centre of composers' concerns even in our times. In this context, the classical repertoire serves as a mirror of contemporary music, and the notions of revolution and evolution seem to be relative. On the one hand, according to Charles Rosen, even revolution is limited by the nature of the language it transforms. On the other hand, to quote Lachenmann's words, the works of our tradition, regardless of their age, can be listened as new ones.

KURZBIOGRAPHIE Ewa Schreiber, musicologist and music critic, is assistant professor at the department of musicology of Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland). She graduated from Adam Mickiewicz University in musicology and philosophy in 2005 and defended her Ph.D. dissertation in musicology in 2011. Her main scientific interests are: aesthetics of music (the theory of tropes, such as irony and metaphor, applied to music and musicological discourse) and the musical thought of contemporary composers. She is also interested in the creative output of the young generation in Poland. She cooperates with several music magazines. In 2012 she published her book *Music and Metaphor. The Compositional Thought of Pierre Schaeffer, Raymond Murray Schafer, and Gérard Grisey* (The National Centre for Culture, Warsaw).

– Kilian Sprau

(Universität Augsburg / Hochschule für Musik und Theater München)

»metra et numeri antiquorum« – Zur Umsetzung sprachlicher
Akzentmuster in Vertonungen lateinischer Dichtung

[Freitag 2. Oktober, 16:00 Uhr, HfM, Galakutschensaal I]

ABSTRACT Gängiger Lehrmeinung zufolge beruht die Versordnung der antiken lateinischen Poesie auf dem Kriterium der Silbenquantität. Strukturbildend für die einzelnen Versformen sind demnach in klassischer und augusteischer Zeit spezifische Abfolgen langer und kurzer Silben (anders als in der deutschen Sprache, in der sich gebundene Rede von Prosa traditionell durch eine regulierte Anordnung der Silbenbetonungen, nicht der Silbendauern, unterscheidet). Freilich schließt dies eine Bedeutsamkeit der Akzentsetzung für die Ästhetik des lateinischen Verses nicht aus: In jüngerer Zeit hat Karin Zeleny in ihrer Studie *Itali Modi* (Wien 2008) gezeigt, welche Relevanz die Anordnung der Wortakzente für Dichtungen der augusteischen Epoche besitzt. Das Zusammenwirken von Silbendauern und Silbenbetonung lässt die von Zeleny so genannten »Akzentrhythmen« entstehen; diese weisen einen häufigen Wechsel binärer und ternärer Gliederungsmuster auf und erinnern so an »irreguläre« Akzentfolgen, wie sie im musikalischen Bereich u.a. aus folkloristischen Kontexten (z.B. aus den alpenländischen »Zwiefachen«) bekannt sind. Nur in Ausnahmefällen berücksichtigen Komponisten der Neuzeit bei der Vertonung lateinischer Dichtung den quantitativen Aspekt der Silbenfolge. Wo sie es jedoch tun, sind sie geradezu gezwungen, sich produktiv mit dem Phänomen unregelmäßiger Akzentsetzung zu befassen. Als beispielhaft können in diesem Zusammenhang die mehrstimmigen Humanistenoden der Renaissance (z.B. bei Petrus Tritonius) und die – besonders unter Altphilologen prominenten – Vokalkompositionen des 19. Jahrhunderts wirkenden Tschechen Jan Novák gelten. Im Vortrag wird untersucht, inwieweit Zelenys Konzept der »Akzentrhythmen« in den genannten Werken klanglich realisiert erscheint. In den Blick geraten dabei musikalische Strukturen, die sich sinnvoll mit dem von Boris Blacher entlehnten Begriff der »variablen Metren« beschreiben lassen.

KURZBIOGRAPHIE Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt dem Kunstlied des 19.–21. Jahrhunderts. Seine Promotion (Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850) befindet sich in der Abschlussphase. Kilian Sprau erfüllt eine Dozentur für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität Augsburg und einen Lehrauftrag in denselben Fächern an der Hochschule für Musik und Theater München.

– Benjamin Sprick (Hochschule für bildende Künste Hamburg)

Polyphonie des Virtuellen – Analytische Überlegungen zur Zeitstruktur des *Prélude* aus Johann Sebastian Bachs Suite für Violoncello solo c-moll BWV 1011

[Samstag 3. Oktober, 17:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Mit dem ›Virtuellen‹ macht der französische Philosoph Gilles Deleuze einen in erster Linie zeitphilosophischen Begriff zum Schlüsselkonzept seiner Philosophie. Einen wichtigen Ausgangspunkt bildet dabei die Gedächtnistheorie von Henri Bergson, deren ontologische Implikationen Deleuze radikalisiert, indem er sie mit Husserls *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* engführt. Von dem genetischen Strukturmodell in *Differenz und Wiederholung* (1968), dem organlosen Körper des *Anti-Ödipus* (1972) bis hin zum *Bewegungs-Bild* (1983) und *Zeit-Bild* (1985) im Film durchläuft Deleuzes Virtualitätsverständnis allerdings – nicht zuletzt ausgelöst durch eine intensive Auseinandersetzung mit Michel Foucault – erhebliche Wandlungen und Transformationen. Ausgehend von einer groben Skizzierung der Grundzüge und Entwicklungslinien von Deleuzes Virtualitätsbegriff fragt der Beitrag nach möglichen Anschlüssen für den deutschsprachigen Musiktheorie-Diskurs, der den französischen Poststrukturalismus bisher nicht sehr umfangreich rezipiert hat. Als konkretes Beispiel dient in diesem Zusammenhang das *Prélude* der in Skordatur notierten Suite für Violoncello solo c-moll BWV 1011 von Johann Sebastian Bach. Die französische Ouvertüre mit nachfolgender ›Pseudo-Fuge‹ soll auf ihre virtuellen, d.h. nicht manifesten, sondern lediglich subrepräsentativ wirksamen Zeitschichten hin untersucht werden. Deren »diskordanter Einklang« (Deleuze) wird dabei als paradoxe und temporalisierende Matrix einer ›Polyphonie des Virtuellen‹ interpretiert, die ihre kraftvollen Wirkungen nicht zuletzt in Form diverser rhythmischer und metrischer Eigenheiten an der Oberfläche des Satzes zeitigt.

KURZBIOGRAPHIE Benjamin Sprick wurde in Hamburg geboren und studierte dort Violoncello, Philosophie und Musiktheorie. Als Cellist spielte er im NDR Sinfonieorchester Hamburg und war Mitglied verschiedener Kammermusikformationen. Zur Zeit ist er Stipendiat des Graduiertenkollegs »Ästhetiken des Virtuellen« an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und arbeitet an einer künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation zu Gilles Deleuze und der Musikästhetik. Seine Forschungsschwerpunkte betreffen Fragen poststrukturalistischer Musiktheorie sowie das Verhältnis von Musik und Dekonstruktion.

– Jan Philipp Sprick (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

Zur impliziten und expliziten Rezeption von Dahlhaus' »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹«

[Samstag 3. Oktober, 10:00 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Carl Dahlhaus entwickelt in seinem Aufsatz »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹« die häufig zitierte Unterscheidung in implizite und explizite Theorie. In dem Vortrag soll anhand einer Beschreibung der wesentlichen Argumentationsfiguren des Textes dessen Rezeptionsgeschichte in den Blick genommen werden. Der komplexen Struktur folgend, kann man weniger von einer Rezeption des Textes als Ganzes, als vielmehr von der Rezeption einzelner Aspekte sprechen, die wiederum vielfach auch an anderen Orten in Dahlhaus' Schriften erscheinen. Vor diesem Hintergrund erscheint der Text, insbesondere in den USA, nur selten als expliziter Bezugspunkt. Ein wesentlicher Teil der Rezeption lässt sich vielmehr als implizite Rezeption beschreiben, deren wesentlicher Aspekt die (auch bei Dahlhaus nur schwer zu unterscheidende) Vermischung aus historiographischer Darstellung und systematischer Theoriebildung zu sein scheint. Dieses komplexe Wechselverhältnis aus Systematik und Historie ist auch für gegenwärtige musiktheoretische Methodendiskussionen prägend. Ähnlich wie in Riemanns monumentaler *Geschichte der Musiktheorie* läuft auch Dahlhaus' Text auf eine implizite Beschreibung des musiktheoretischen *status quo* hinaus. Dahlhaus verlässt damit, wie in fast allen seinen Beiträgen zur Geschichte der Musiktheorie, eine streng historische Perspektive. Vor dem Hintergrund aktueller musiktheoretischer Diskurse, die weniger eine systematische Vereinheitlichung als vielmehr einen Methodenelektizismus propagieren, hält Dahlhaus' dialektische und häufig schwer zu fassende Argumentation eine Fülle von Anregungen bereit, die nach wie vor auf ihre explizite Rezeption warten.

KURZBIOGRAPHIE Jan Philipp Sprick studierte Musiktheorie, Musikwissenschaft, Geschichte und Viola in Hamburg, Harvard und Berlin. Promotion 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2006 unterrichtet er Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, wo er 2013 auf eine Professur berufen wurde. 2007–2013 Lehrbeauftragter an der Universität der Künste Berlin, 2012 Visiting Assistant Professor am Music Department der University of Chicago. Zahlreiche Publikationen und Vorträge zur Geschichte der Musiktheorie, zu Methoden musikalischer Analyse, sowie zum Verhältnis von Musiktheorie und Musikwissenschaft. 2009–2013 Mitherausgeber der *ZGMTH*. Freiberufliche Tätigkeit als Bratscher in verschiedenen Kammermusikensembles und Orchestern.

– Benedict Taylor (University of Edinburgh, Reid School of Music)

Theorising Temporality in Beethoven's Late Piano Sonatas, Opp. 109–111

[Samstag 3. Oktober, 10:30 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT Beethoven has long been celebrated in music historiography for his command over the dimension of time. Charles Rosen calls him simply »the greatest master of musical time«, Carl Dahlhaus states quite openly that »it has always been acknowledged that the temporal quality of music is at its most pronounced in Beethoven's symphonic style«, while for Ernst Bloch, Beethoven »compresses time like a special material and lets us actually hear this mysterious facet of the work.« Despite this formidable array of critical might, though, one might reasonably question quite what such claims actually signify on a practical level, especially given that no one—physicist, philosopher, psychologist or musicologist—can agree on what time actually is. How might we actually justify such claims for music (and if so, is this really only applicable to Beethoven's work)?

This paper will examine three aspects of Beethoven's late works in particular from the perspective of their relationship with time: the overlaying of different levels of movement (as epitomised in variation 6 of the finale of Op. 109), the use of variation structure (the finales of Op. 109 and Op. 111), and the sense of »timelessness« attested by recent commentators of this music (above all in the *Arietta* of Op. 111). Drawing on divergent theories of time (Aristotle, Plotinus, Leibniz, Schopenhauer, McTaggart), I question how we may (or may not) theorise these perceived temporal qualities, and the limitations but yet continued importance of trying to understand music's relationship with time.

KURZBIOGRAPHIE Benedict Taylor is Chancellor's Fellow in the Reid School of Music, University of Edinburgh, having previously served as lecturer in music at Magdalen College and Senior Research Fellow at New College, Oxford, and held fellowships at Princeton and Berlin (Alexander von Humboldt Stipendiat). He is the author of *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form* (Cambridge 2011) and has published on a range of 19th- and 20th-century music. His article »Cyclic Form, Time and Memory in Mendelssohn's A minor Quartet, Op. 13« (*Musical Quarterly*, 2010) was the recipient of the Jerome Roche Prize from the Royal Musical Association for a distinguished article by a young scholar. His most recent book, *The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era*, is forthcoming from Oxford University Press later this autumn, followed in 2016 by an RMA monograph on the use of harmony in Grieg's late piano music.

– Bianca Tiplea Temeş

(Academia de Muzică »Gheorghe Dima« Cluj-Napoca)

Bending Time's Arrow: Ligeti's Arrhythmic Clocks

[Samstag 3. Oktober, 14:30 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT Alongside composers such as Charles Ives, Gérard Grisey, and Brian Ferneyhough, György Ligeti challenges the temporal dimension by disrupting mechanical devices in music.

A poetic recycling of mechanisms and gear-shifts, the clock becomes, in Ligeti's work, a pretext for playing with time against all the laws of physics. Influenced by the writings of Gyula Krúdy, Karl Popper, and by the images of Salvador Dalí's melting watches, the composer creates a musical aesthetic of his own, which bends time's arrow according to arbitrary rules. The paper shows how the composer adopts contradictory procedures, disrupting the rhythmic aspect, while controlling the resulting »chaos« with maximum precision. In Ligeti's music, one discovers clocks which are adrift, annihilating the flow by rhythmic and metric dissolution, demonic clocks which juxtapose different temporal strata in an apparently uncontrollable game of pulsations. The paradox emerged from the use of perfectly identical rhythmic patterns is also discussed: layering such formulae by minimal vertical desynchronization in the ensemble generates an entropic texture also perceived as suspended time.

The *Poème symphonique*, *Clocks and Clouds*, *Les horloges démoniaques* from *Nouvelles Aventures*, and many other titles show that, for Ligeti, rhythm is a premise for controlled sound disorder.

KURZBIOGRAPHIE Bianca Tiplea Temeş, is Reader Ph.D. of music theory at Gheorghe Dima Music Academy, Cluj. She earned a Ph.D. from the music university in Bucharest (2002), and from the University of Oviedo, Spain (2015). She holds separate degrees in musicology and in business management, combining her academic career with her post at the Transylvania Philharmonic, where she is currently head of the artistic department. Her writings cover a wide range of topics, a special emphasis being placed on contemporary music (Ligeti, Kurtág). Her books have been published in Romania, and her articles in leading journals in Switzerland, Spain, Lithuania, the Czech Republic, Romania, and the USA. She participated in conferences in Romania as well as in Oldenburg, Vienna, Vilnius, Dublin, Rome, Cambridge (UK), Belgrade, Budapest, Szombathely, Lucca, and Madrid. She has been Visiting Professor at the University of Oviedo, at Istituto Mascagni Livorno, and at the Paderewski Music Academy in Poznań. She has been awarded an Erasmus grant at the University of Cambridge, a research grant from the Paul Sacher Foundation Basel, and obtained a DAAD Scholarship at Humboldt University of Berlin.

– Peter Tiefengraber (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Bruckners »Rhythmisch geordnete Ziffern« –
Bereicherung oder Verwirrung der musikalischen Analyse?

[Samstag 3. Oktober, 15:00 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Die Formulierung »rhythmisch geordnet« stammt von Anton Bruckner, der sie für das Abzählen und anschließende Gruppieren von Takten eingeführt hatte. Nachdem er als Schüler Otto Kitzlers in den 1860er Jahren erstmals mit der Thematik der Taktgruppierung in Berührung gekommen war, beschäftigte sich Bruckner während der sogenannten »Revisionsperiode« (1876–1878), also zwischen der Komposition der fünften und der sechsten Symphonie, intensiv mit dieser Thematik. Obwohl bereits ein angesehener Komponist, ließen Bruckner Selbstzweifel an den eigenen gestalterischen Fähigkeiten im Bereich der musikalischen Syntax und der größer dimensionierten Form nicht los. Immer wieder überarbeitete er die Taktgruppenzählung in seinen Werken, wobei er grundsätzlich von dem Vorrang achttaktiger Gruppen ausging. Bei der Durchsicht des Autographs der fünften Symphonie, deren Analyse im Zentrum des Vortrags steht, wird der Eindruck unabweisbar, dass Bruckner seine Komposition größtenteils unbeirrt von musikalischen Einzelereignissen mechanisch abgezählt hat; es gibt aber auch Beispiele für eine Zählung der Taktgruppen nach Kriterien, die einzelne musikalische Ereignisse berücksichtigen. Der Vortrag geht der Frage nach, ob uns die Kenntnis von Bruckners »rhythmisch geordneten Ziffern« bei der Bewertung von Eigenschaften der musikalischen Textur hilft, und inwieweit ihnen gar ein musiktheoretischer Rang zugesprochen werden kann. Anhand einer Analyse der »rhythmisch-geordneten Ziffern« des dritten Satzes der Symphonie soll versucht werden, ein System zu erkennen, um schließlich nach dem Gewinn von dessen Anwendung auf Analysen unserer Zeit zu fragen.

KURZBIOGRAPHIE Peter Tiefengraber, 1991 in Oberwart (Burgenland) geboren, studierte von 2010 bis 2014 am Joseph Haydn Konservatorium Eisenstadt Orgel (Konzertfach) sowie Instrumentalpädagogik bei Ulrike Theresia Wegele und absolvierte die Diplomprüfung und die Lehrbefähigungsprüfung mit Auszeichnung. Seit 2014 setzt er sein Orgelstudium bei Pier Damiano Peretti an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien fort. Hier studiert er außerdem seit Herbst 2011 Musiktheorie bei Gesine Schröder und Marie-Agnes Dittrich. Im Rahmen des Studiums entstanden bereits mehrere musiktheoretische Essays, u.a. zu Anton Bruckner, Johann Nepomuk David und Bernhard Ziehn. Meisterkurse im Fach Orgel besuchte er u.a. bei Michael Radulescu, Ludger Lohmann, Jon Laukvik, Jürgen Essl, Luigi Ferdinando Tagliavini und Jean-Claude Zehnder.

– Christian Tölle (Hochschule für Musik und Tanz Köln)

Rhythmen wie von Geisterhand – Conlon Nancarrow's kompositorischer Umgang mit Henry Cowells Ideen zur Gliederung der Zeit anhand seiner *Study #14* für selbstspielendes Klavier

[Samstag 3. Oktober, 15:00 Uhr, UdK, Raum 104]

ABSTRACT Conlon Nancarrow ist heute in erster Linie für seine *51 Studies for Player Piano* berühmt, in denen er die musikalische Zeit ins Zentrum seines kompositorischen Interesses stellt. Er experimentiert mit Polyrythmik, Polymetrik und mit verschiedenen, simultan erklingenden Tempi. In seinen *Studies* erreicht er eine rhythmische Vielfalt, die innerhalb des Komponierens im 20. Jahrhunderts wohl einzigartig ist.

Wesentliche Anregungen für sein Schaffen fand er in der bereits 1919 geschriebenen Publikation *New Musical Resources* des amerikanischen Komponisten Henry Cowell. Nancarrow las dieses Buch um 1939/1940, kurz bevor er aus politischen Gründen von Amerika nach Mexiko auswanderte, und beschrieb es als »probably the most influence [sic!] of anything I've ever read in music«. Cowell geht es in seiner Schrift darum, die Obertonreihe als grundlegendes Ordnungsprinzip mit Musik in Verbindung zu bringen. Er bezieht sich hierbei nicht nur, wie bis dahin in vielen Harmonielehren üblich, auf die Harmonik oder auf Akkorde, sondern auf die Gesamtheit des musikalischen Materials und damit auch auf den Rhythmus – beispielsweise betrachtet er Überlagerungen verschiedener Notenwerte, Metren oder Tempi, deren Werte in ganzzahligen Relationen zueinander stehen, als rhythmische Realisationen von Intervall- oder Akkordstrukturen.

In Nancarrow's *Study #14 for Player Piano*, einem Tempokanon, bei dem die Tempi der beiden Kanonstimmen entsprechend der großen Terz der Obertonreihe in einem Verhältnis von 4 : 5 stehen, lassen sich Cowells Prinzipien wiedererkennen. Während Cowells Notenbeispiele sich jedoch im Rahmen einer eng umgrenzten Periodizität bewegen, versucht Nancarrow diese zu umgehen und einen einzelnen Konvergenzpunkt formal-dramaturgisch zu inszenieren.

KURZBIOGRAPHIE Christian Tölle, 1992 in Geseke geboren, studiert Tonsatz / Musiktheorie und Hörerziehung mit Hauptfach Klavier bei Johannes Schild und Burkhard Wepner an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Das vergangene Studienjahr verbrachte er im Rahmen des Erasmus-Programms in der Klasse von Gesine Schröder an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Tölles musiktheoretisches Interesse liegt bei neuerer Musik, insbesondere den Kompositionstechniken Conlon Nancarrow's, der Geschichte der Musiktheorie sowie der Didaktik musiktheoretischer Vermittlungsformate. Außerdem beschäftigt er sich mit historischen und aktuellen Analysemethoden, wie zum Beispiel der Tonfeld-Theorie nach Albert Simon oder der Schenker-Analyse, und besuchte dazu Workshops und Meisterkurse bei Stefan Rohringer, Bernhard Haas und Martin Eybl. Er verfasste einige Aufsätze, die in nächster Zeit erscheinen werden, darunter Beiträge über die *Harmonielehre* von Wilhelm Maler und eine Studie von Conlon Nancarrow, sowie einige Artikel für das *Lexikon des Orchesters* (hg. von Frank Heidberger, Christoph

Wünsch und Gesine Schröder). Zudem ist Tölle als Organist, Pianist und Komponist tätig und nahm erfolgreich an zahlreichen Kompositions- und Instrumentalwettbewerben teil.

– Christian Utz (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)

Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit. Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – Eine Diskussion anhand von Bachs *Goldberg-Variation* Nr. 21

[Sonntag 4. Oktober, 09:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT Empirische Studien haben in Ansätzen gezeigt, dass die bei der Echtzeitwahrnehmung vorgenommenen Gliederungen des musikalischen Verlaufs nur in seltensten Fällen etablierte Formmodelle abbilden. Daneben haben jüngere Entwicklungen in Interpretationsforschung und *performance studies* nachhaltige Zweifel daran aufgeworfen, dass musikalische Aufführungen tatsächlich, wie oft behauptet, »strukturelle« Eigenschaften musikalischer Werke hervorheben. Besonders Cook (2013) macht die kontinuierliche Relevanz »rhetorischer« Interpretationsansätze vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart deutlich: Durch spontane, unorthodoxe Formen der Tempo- und Dynamikgestaltung, durch »accents pathétiques« (Mathis Lussy) werden Beziehungen etabliert, wie sie eine konventionelle Notentext-Analyse kaum erfassen bzw. vorgeben kann. Bei jüngeren Vertretern einer an *topoi* orientierten, historisch informierten Aufführungspraxis verbindet sich eine solche Tendenz dann aber durchaus mit einer analytischen Durchdringung des Notentextes.

Im Vortrag soll ein Cooks Modell des »augmented listening« weiterdenkender Analyseansatz skizziert werden, der komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeiterfahrungen integriert. Dabei steht die Frage im Zentrum, ob / wann ein Rekurs auf die Aufführungspraxis grundlegend neue analytische Erkenntnisse provozieren kann – und umgekehrt, ob / wann eine »performative Analyse« zu neuen Interpretationsansätzen inspirieren kann. Auf der Basis eines kategorialen Modells musikalischer Zeitwahrnehmung und mittels einer Integration unterschiedlicher Tonträger-Aufnahmen in den Analysevorgang wird die *Variatio 21* aus Bachs *Goldberg-Variationen* hinsichtlich der durch sie intendierten, kommunizierten und rezipierten Zeit-Form-Archetypen untersucht. Die Studie konzentriert sich dabei sowohl auf die möglichen Deutungen der Stellung dieser Variation in der temporalen Gesamtanlage des Werks als auch auf die Rolle, die die polyphone Anlage des Satzes für die Zeitwahrnehmung spielt.

KURZBIOGRAPHIE Christian Utz, geboren 1969 in München. Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an Universitäten in Wien, Graz, Klagenfurt, Tokio und Hsinchu (Taiwan). Studium der Fächer Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe, Promotion (2000) und Habilitation (2015) in Musikwissenschaft an der Universität Wien. Leitete 2012–2014

das vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekt »Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation«. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, Verhältnis von Analyse und Aufführung / Performance, interkulturelle Musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Steiner 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (transcript 2014); *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik* (Olms, in Vorbereitung). Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfauf 2007–2013), des *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Laaber 2010) und des *Lexikon Neue Musik* (Metzler / Bärenreiter 2015). Seit 2014 im Vorstand der GMTH.

– Gabriel Venegas

(University of Arizona, Tucson / Universidad de Costa Rica, San José)

The Slow Movement of Bruckner's Third Symphony: Dialogical Perspectives

[Samstag 3. Oktober, 14:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT Using the slow movement of Bruckner's Third Symphony (henceforth 3 / II) as a case study, this paper considers the formal implications of Bruckner's revisions of his own oeuvre and their potential as a source of heightened dramatic trajectories. Bruckner's treatment of large-scale form and the textual idiosyncrasies of his symphonies are central to the study of his music's reception history. Past assessments of these two aspects have often worked hand in hand to produce pejorative discourses that tend to construct his oeuvre as defective and problematic. With the aim of advancing a counterdiscourse that accounts for both formal and textual idiosyncrasies of Bruckner's symphonies, this paper proposes conceiving formal-expressive meaning in these works as growing out of a two-dimensional dialogue. The paper builds upon the dialogical perspective of James Hepokoski and his work with Warren Darcy on sonata form.

The paper starts by considering the three basic components of the proposed two-dimensional dialogic approach: (1) an outward or public dialogue, characterized by the interplay between a given version of a Bruckner symphony and its implied genre (in this case, sonata form); (2) an inward or private dialogue characterized by the interplay among the various individualized realizations that often comprise the multifaceted picture of a single Bruckner symphony; and (3) a region of dialogical play characterized by the interaction of outward and inward dialogues.

Following the exposition of the analytical method, the paper will provide a detailed consideration of each of the surviving realizations of Bruckner's 3 / II—from the first version of 1873 to the second published edition of 1890—with much emphasis on their formal differences. In addition to suggesting individual expressive interpretations of the inward and outward forms of the movement, the paper will conclude by considering a larger dramatic trajectory resulting from the interaction of both dialogical dimensions.

KURZBIOGRAPHIE Gabriel Venegas is currently a graduate student at the University of Arizona where he is pursuing a Ph.D. in music theory under the tutelage of Boyd Pomeroy. In Costa Rica, his native country, he earned a B.A. in piano performance under the guidance of Gerardo Duarte. Before moving to the US, Gabriel taught music theory and aural training for two years at the University of Costa Rica and played keyboards in Costa Rican local blues and rock bands. He has presented his work at the Dutch-Flemish Society for Music Theory, the GMTH, Texas Society for Music Theory, Music Theory Midwest, and the International Association for the Study of Popular Music. Last year his presentation at the 2014 Rocky Mountain Society for Music Theory annual conference was selected for the Best Student Paper Award. His current research interests involve Schenkerian analysis, 19th-century sonata form, and Anton Bruckner's symphonies.

– Benjamin Vogels (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz)

Rhythmische Gestaltung in Skrjabins späten Klavierwerken

[Samstag 3. Oktober, 14:30 Uhr, UdK, Carl-Flesch-Saal]

ABSTRACT In seinen späten Klavierwerken zeigt sich Skrjabin als ebenso origineller wie visionärer Komponist. Seine harmonische Kühnheit und sein formaler Gestaltungswille machen seine Kompositionen gerade im Vergleich mit der sonstigen Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert zu einem interessanten Forschungsgegenstand.

In diesem Vortrag werden Skrjabins rhythmische Maßnahmen in seinen späten Klavierwerken im Mittelpunkt stehen. In diesen Werken zeigt sich, dass Skrjabins Klaviersatz an rhythmischer Dichte zunimmt und dadurch ein neuartiges Verständnis kompositorischer organisierter Zeit zeigt. Ein Beispiel hierfür ist die Konfrontation mehrerer zum Teil irregulärer Teilungen von Zählzeiten (etwa: Achtel-Quintole gegen reguläre Achtel), in der die einzelnen Töne nicht mehr nur die regulären Zählzeiten besetzen, sondern darüber hinaus auch jene, die sich nur noch als Bruch darstellen lassen. Zwar ist diese Technik auch bei anderen Komponisten wie Frédéric Chopin zu sehen, doch erlangt sie erst bei Skrjabin strukturelles (und nicht nur ornamentales) Gewicht.

Die kompositorische Organisation von Zeit erlangt im 20. Jahrhundert enorme Bedeutung. Skrjabin nimmt in seiner Musik mit einer latenten Unverbindlichkeit des metrischen Pulses, auf den sich alle rhythmischen Ereignisse zurückführen lassen, diese Bedeutung vorweg. Sein Bestreben, alle metrischen Positionen potenziell zugänglich zu machen, weist dabei in unterschiedlichste kompositorische Richtungen. Komplexe serielle Zeitorganisation ist ohne Vorarbeiten, die (wenn überhaupt) nur noch Hauptzählzeiten als metrische Referenz betrachten, undenkbar. Ebenso ist eine Musik wie jene von Kaikhosru Shapurji Sorabji den rhythmischen Errungenschaften Skrjabins verpflichtet. Wenngleich andere Komponisten eher als Impulsgeber des Musik des 20. Jahrhunderts gelten (etwa Debussy), so sind die wegweisenden Merkmale der Musik Skrjabins dennoch nicht zu vernachlässigen.

KURZBIOGRAPHIE Benjamin Vogels ist seit diesem Jahr Senior Lecturer für Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Er studierte Musiktheorie und Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Nach Abschluss seiner Studien verbrachte er 2012 zehn Monate als Visiting Scholar an der New York University sowie an der Harvard University. Nach seiner Rückkehr nach Wien unterrichtete er an mehreren österreichischen Universitäten sowie an der Hochschule Luzern. Zu seinem Unterrichtsgebiet gehören dabei die klassischen Fächer der Musiktheorie. Darüber hinaus widmet er sich in seinem Unterricht musikwissenschaftlichen Fragestellungen wie der politischen Musik und der Entwicklung der Symphonie im 20. Jahrhundert. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation *Politische Musik nach 1989* unter der Betreuung von Christian Glanz. Bei verschiedenen Gelegenheiten, unter anderem auf einem Kongress der Bundeszentrale für politische Bildung, hat er zu diesem Thema vorgetragen. Musiktheoretisch ist er an der Erforschung einer Ideengeschichte der Komposition interessiert, wie er sie auch in seinem heutigen Vortrag andeutet.

– Judith Winter (Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden)

»Grund-, Sext-, Sext-, Grund-« ...

Ein Vergleich von oktavregelähnlichen Systemen vor 1716

[Samstag 3. Oktober, 14:30 Uhr, UdK, Kleiner Vortragssaal]

ABSTRACT Als François Campion 1716 seinen *Traité d'accompagnement et de composition* veröffentlichte, mit dem er für die Verbreitung eines von ihm als »règle des octaves« benannten Harmoniemodells warb, wurde ihm schnell der erhoffte Erfolg zuteil. In der folgenden Zeit wurde das Modell in so gut wie jeder Generalbassschule wörtlich zitiert und diente als Grundlage der Kompositionslehre, der Partimento-Tradition und von Rameaus Fundamentalschrittellehre. Das Hauptargument für das Üben der Oktavregel – im Vergleich zu anderen tradierten Modellen – war ein gestärktes Tonartempfinden. So ist es kein Wunder, dass die Oktavregel zum Sinnbild für die Entwicklung tonaler Musiksprache geworden ist.

Die Evolution der Oktavregel ist aus heutiger Sicht allerdings nur spekulativ nachvollziehbar. Campion selbst gibt freimütig zu, das System nicht erfunden zu haben, und tatsächlich lassen sich in kurz zuvor erschienenen Schriften ähnliche Ansätze finden. Thomas Christensen (»The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice, *Acta Musicologica* 64 / 2, 1992) hat bereits eine chronologische Übersicht über die Verwendung von Sextakkorden in früheren italienischen Traktaten gegeben, die auf den ersten Blick eine konsequente Entwicklung hin zur späteren Oktavregel nahelegt. Der Vergleich mit Theoriesystemen Englands lässt diese Entwicklung jedoch in einem anderen Licht erscheinen, da dort schon deutlich früher entsprechende Ansätze existierten.

Ein Vergleich hinsichtlich der vermeintlichen Progressivität verschiedener Quellen lohnt sich – nicht nur in Hinblick auf die konkrete vom Autoren getroffene Aussage, sondern

auch in Hinblick auf ihre Rolle im Kontext des jeweiligen Traktats. Dabei wird deutlich, dass oktavregelmäßige Systeme sogar innerhalb eines engen zeitlichen und räumlichen Umfelds sehr unterschiedliche Zwecke erfüllen können.

KURZBIOGRAPHIE Judith Winter, geboren 1986, studierte Schulmusik mit den Hauptfächern Klarinette und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, sowie Mathematik an der Universität Hannover. Im Anschluss studierte sie an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden Musiktheorie bei John Leigh und Komposition bei Günter Schwarze. Während des Studiums unterrichtete sie eine blinde Pianistin in Musiktheorie und leitete verschiedene Tutorien. Seit dem Wintersemester 2014 hat sie einen Lehrauftrag für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Dresden. Ihr besonderes Interesse gilt den englischen Lauten-Ayres um 1600 und den Musiktheoretikern dieser Zeit.

■ Konstantin Zenkin (Konservatorija im. P. I. Čajkovskogo, Moskva)

Time as Material and Idea

[Samstag 3. Oktober, 11:30 Uhr, UdK, Raum 340]

ABSTRACT The Russian philosopher Aleksey Losev defined time as the formation of number. He connected two different meanings in his concept of time: time as a measure, and as an indivisible duration, a psychological phenomenon. The aim of the presentation is to analyze the correlation of the concepts of number, time and music in Losev's philosophy.

Losev's definition of time is very close to the definition of music: time is the formation of number, while music is the expression of the numerical formation. So one comes to the conclusion that music is the expression of time. This is generally correct, if one understands time not as an abstraction of classical mechanics, but as an organized and meaningful structure, or in other words, *eidōs* or *idea*. However, in Losev's definition, besides the word »expression«, there is another difference. For Losev, number is not only a mathematical conception, but the structure of correlations of any phenomenon which remains outside the consideration of the material-object-related component of this phenomenon. The number, which lies at the foundation of formation of time as a physical quantity, is the arithmetical time. In terms of psychological time, these already are different types of numbers: the structural relations of those meanings which organize the perception of time. Losev introduced the concept of the musical (>uncountable<) number. This kind of musical number integrates, first of all, in itself all the countable numbers present in music (the correlation of intervals, rhythmic units, proportions of form, etc.), and, secondly, creates an integral meaning, devoid of object-concept-related specificity (since it is number) and raising time from the level of matter to a concrete expressive idea.

KURZBIOGRAPHIE Konstantin Zenkin, born 1958 in Moscow, is doctor of science (1996), professor at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, where he serves as vice

rector for science (since 2009). He graduated from the Moscow Conservatory as a pianist under Evgeny Malinin (1981) and as a musicologist under Ekaterina Tsareva (1983). His main interests are in history of music and art, and he reads special lectures on the 19th-century Romantic and 20th-century avant-garde music). He is author of the books *Chopin's Piano Miniature* (1995), *Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism* (1997), *Music in Space of Culture*, vols. 1–5 (2001–2013), and of more than 130 articles on history of music, philosophy of music (most of them concerning the work of Russian philosopher Alexey Losev), and the art of piano performance (Maria Yudina). He participated in musicological conferences held at Moscow, St Petersburg, Kiev, Minsk, Warsaw, Kraków, Brno, Bordeaux, Rome, Berlin, Rostock, Vienna, Delft etc., and serves as chief editor of the musicological magazine *Nauchnyj vestnik moskovskoj konservatorii* (since 2010). He also performs as a pianist, both as a soloist and in ensembles.



- **Patrick Boenke** (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)
- **Birger Petersen** (Hochschule für Musik Mainz)

Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang.
Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert

[Freitag 2. Oktober, 16:00 Uhr, HfM, Raum 318]

ABSTRACT Im Mittelpunkt der vierzehn Beiträge des Sammelbands (Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014) steht die Frage nach ›musikalischer Logik‹ und ›musikalischem Zusammenhang‹ im 19. Jahrhundert. Neben Versuchen, die Begriffe ›Logik‹ und ›Zusammenhang‹ in ihren für die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts relevanten Bereichen auszuleuchten, werden insbesondere auch Fragen ihrer Wechselbeziehung zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts aufgeworfen: Welche ästhetischen Perspektiven spiegeln sich im Entwurf oder in der Weiterentwicklung von theoretischen Begriffssystemen des 19. Jahrhunderts wider? Und umgekehrt: In welchem Fall dient Musiktheorie als Fundament einer ästhetischen Position? Die zeitliche Bindung an das 19. Jahrhundert ist insofern locker, als dass Rückblicke in die Musiktheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts gleichermaßen präsent sind wie Vorgriffe in das frühe 20. Jahrhundert.

KURZBIOGRAPHIEN

Patrick Boenke siehe S. 49

Birger Petersen, geboren 1972, studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel. 2001 Promotion an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson. Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musiktheorie bei Adorno, Musik des 20. Jahrhunderts (*Neue Musik. Analysen*, Berlin 2013). Gegenwärtig Forschungsprojekte zur deutschen Rameau-Rezeption sowie zur Musiktheorie Josef Rheinbergers. Zahlreiche Kompositionspreise. Birger Petersen ist seit 2015 Rektor der Hochschule für Musik Mainz.

– Ariane Jeßulat (Universität der Künste Berlin)

Mythos Handwerk? – Zur Rolle der Musiktheorie in aktueller Komposition

[Freitag 2. Oktober, 15:00 Uhr, HfM, Raum 318]

ABSTRACT In jüngster Zeit scheinen Kunst und Handwerk engere Verbindungen einzugehen, als dies gegen Ende des 20. Jahrhunderts auch nur zu denken war. Der Stilpluralismus postmoderner Ansätze hat offenbar das ›Handwerk‹ aufgewertet – auch im Kontext kompositorischer Avantgarde.

Auch beinhaltet musiktheoretisches Handwerk heute mehr als ein paar Regeln für wenige ältere ›Werke‹. Provozierend formuliert: Wenn die nachhörende und nachschaffende Auseinandersetzung mit Werken jeden Stils die handwerkliche Bildung bestimmt – wie wäre dann zwischen zeitgenössischer Stilkopie und Komposition noch klar zu trennen?

Die Beiträge dieses Bandes (Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2015) kreisen um die Frage, was der Handwerksbegriff in Komposition und Musiktheorie leisten kann und wo es Annäherungen gibt auf der Suche nach ästhetischen Räumen, in denen zeitgenössische Musik erfahren wird.

KURZBIOGRAPHIE siehe S. 70

– Johannes Menke (Schola Cantorum Basiliensis)

Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance

[Freitag 2. Oktober, 14:30 Uhr, HfM, Raum 318]

ABSTRACT Der ›klassische Kontrapunkt‹, orientiert an der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, hat trotz mancher Kritik seine Rolle im musiktheoretischen Fächerkanon behaupten können. Historische Begriffe wie *prima prattica*, *stile antico* oder *stylus gravis* weisen ihn einem historischen Stil zu, der im Wesentlichen im späten 15. und 16. Jahrhundert zu verorten ist, aber auch noch danach gelehrt wurde. In den letzten Jahrzehnten zeigte man sich darin bemüht, die Methodik stärker an die Realität historischen Komponierens anzupassen (Diether de la Motte, Thomas Daniel, Peter Schubert). Dabei wurde meist nach wie vor eine bewusste Reduktion des behandelten Repertoires (etwa geistliche Vokalmusik von Josquin, Palestrina oder Lasso) sowie der herangezogenen zeitgenössischen Theorie (etwa Zarlino) in Kauf genommen. Der neue Band *Kontrapunkt I* (Laaber 2015) geht von einem weiteren und basaleren Kontrapunktverständnis aus: Kontrapunkt ist hier generell das Paradigma jeglicher Mehrstimmigkeit vor 1600; ein Paradigma mithin, das auch die Musik nach 1600 nachhaltig beeinflusst hat.

Die Methodik folgt den Tendenzen der zeitgenössischen Theorie: Nach der Vermittlung einiger Grundlagen wird zunächst der nicht nur zweistimmige *contrapunctus simplex* (Note-gegen-Note-Satz) ausführlich erläutert und mit ihm eine Art harmonische Theorie an die Hand gegeben. In einem nächsten Schritt werden die Techniken des dissonanzenthaltigen *contrapunctus diminutus* vorgestellt. In einem mit ›Musica poetica‹ betitelten Kapitel werden abschließend Fragen der Rhetorik, der polyphonen Gestaltung (Imitation, Kanon, *cantus firmus*), der Formgebung, der Gattung und der Chromatik behandelt.

Der neue Band ist als Lehr- und Lesebuch konzipiert. *Kontrapunkt I* stellt dabei nicht nur die wesentlichen Phänomene der Satztechnik dar, sondern veranschaulicht diese durch teilweise erstmals neu gesetzte Beispiele aus historischen Lehrbüchern sowie Quellen zur Kompositionstechnik.

KURZBIOGRAPHIE Johannes Menke, geboren 1972 in Nürnberg, ist Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg im Breisgau, 2004 Promotion zum Dr. phil. an der TU Berlin. Lehrte 1999–2009 Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Freiburg. 2008–2012 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2006 Herausgeber der Buchreihe ›sinefonia‹ (Wolke Verlag), seit 2013 Redakteur der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*. Zahlreiche Publikationen im Bereich der Musiktheorie, zuletzt *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Laaber 2015).

– Dieter Torkewitz (Wien)

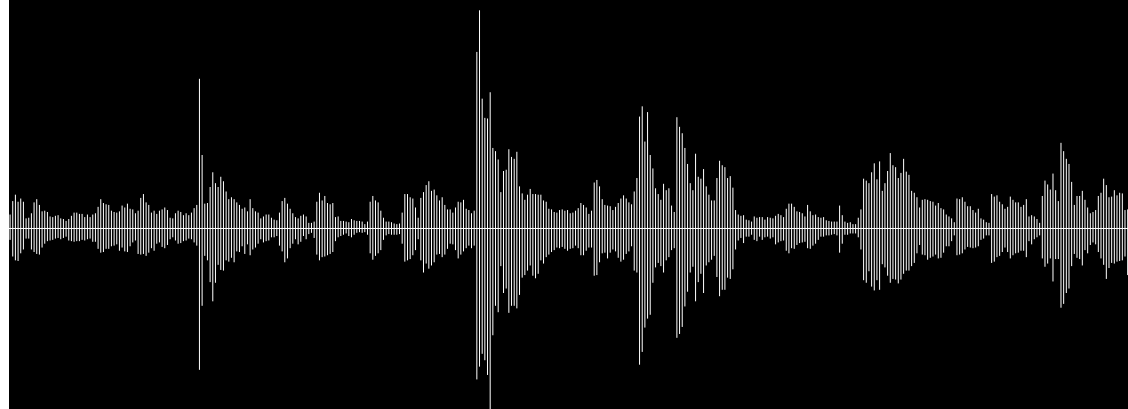
Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der neuen Musik im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst

[Freitag 2. Oktober, 15:30 Uhr, HfM, Raum 318]

ABSTRACT Im Fokus des Bandes (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik, Band 3; Verlag Praesens, Wien 2015; mit einer Daten-CD) stehen die gegenwärtig markantesten Symptome in der zeitgenössischen Musik in all ihren Erscheinungsformen (instrumental / vokal, elektronisch etc.) – und darüber hinaus allgemein in der Kunst: Die Intertextualität und Interdisziplinarität im derzeitigen Kunstdenken, das spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eingetretene »gebrochene« Verhältnis von Tradition und Innovation, die Infrage-Stellung des lange Zeit für verbindlich gehaltenen geschichtlichen Evolutionsmodells im Sinne von beständigem künstlerischen Fortschritt, das Eindringen des Überkommenen ins Neue, das Neu-Formulierte des Alten im Neuen. Die Beiträge stammen von Personen ganz unterschiedlicher Fachgebiete (Musikwissenschaft, Musiktheorie, Komposition und Musikpraxis, Philosophie, Soziologie, Literatur- und Kunstwissenschaft, Architektur, Jura): Terry Eagleton, Maximilian Ebert, Andrea Edel, Karlheinz Essl, Rudolf Frisius, Elisabeth Haas, Albrecht Haller, Björn Heile, Jörn Peter Hiekel, Dörte Kuhlmann, Michael Schäfermeyer, Dieter Schnebel, Jürg Stenzl, Dieter Torkewitz, Hans Winking und Susana Zapke.

KURZBIOGRAPHIE Dieter Torkewitz – Studien in Saarbrücken und Freiburg (Schulmusik, Musikwissenschaft, Komposition, Musiktheorie, Klavierkammermusik). 1980 bis 2003 Professor für Musiktheorie an der Folkwang-Hochschule in Essen. 2000 bis 2009 Professor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen als Autor und Herausgeber, vom frühen Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert reichend. Zahlreiche Kompositionen unterschiedlichster Besetzung. Planung und Organisation mehrerer interdisziplinärer Projekte, Kongresse und Ausstellungen in Österreich und Deutschland. Internationale Jurorentätigkeit.

PRAKTISCHE INFORMATIONEN



ADRESSEN

UdK

Universität der Künste Berlin
(Standort Bundesallee)
Bundesallee 1-12, 10719 Berlin
Telefon: +49 (0)30 3185-0
www.udk-berlin.de

HfM

Hochschule für Musik
Hanns Eisler Berlin
(Standort Neuer Marstall)
Schlossplatz 7, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0)30 688305-200
www.hfm-berlin.de

FAHRVERBINDUNGEN

UdK

U3 / U9 Spichernstraße,
Bus 204 / 249
Haltestelle: Friedrich-Hollaender-Platz

HfM

S+U Alexanderplatz,
Bus 100 / 200 Lustgarten,
Bus 147 Neumannsgasse,
U2 Hausvogteiplatz

KONGRESS-COUNTER

UdK

Foyer Joseph-Joachim-Konzertsaal (durchgängig geöffnet ab 1. Oktober, 15h)

TEILNAHMEGEBÜHR VOR ORT

70 Euro | 35 Euro (Studierende)

VERANSTALTUNGSORTE

UdK

Donnerstag, Freitag vormittag, Samstag, Sonntag

Joseph-Joachim-Konzertsaal (2. OG)
Carl-Flesch-Saal (2. OG)
Kleiner Vortragssaal (2. OG)
Raum 340 (3. OG)
Raum 104 (1. OG)

HfM

Freitag nachmittag

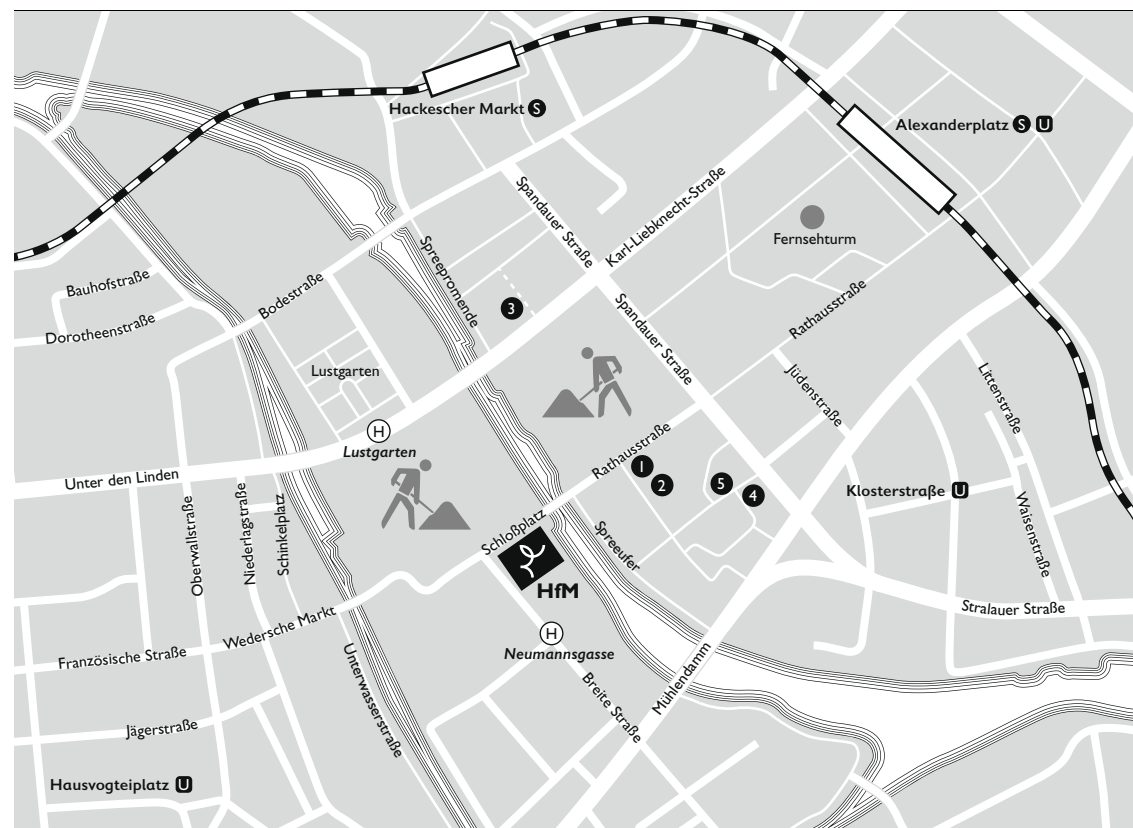
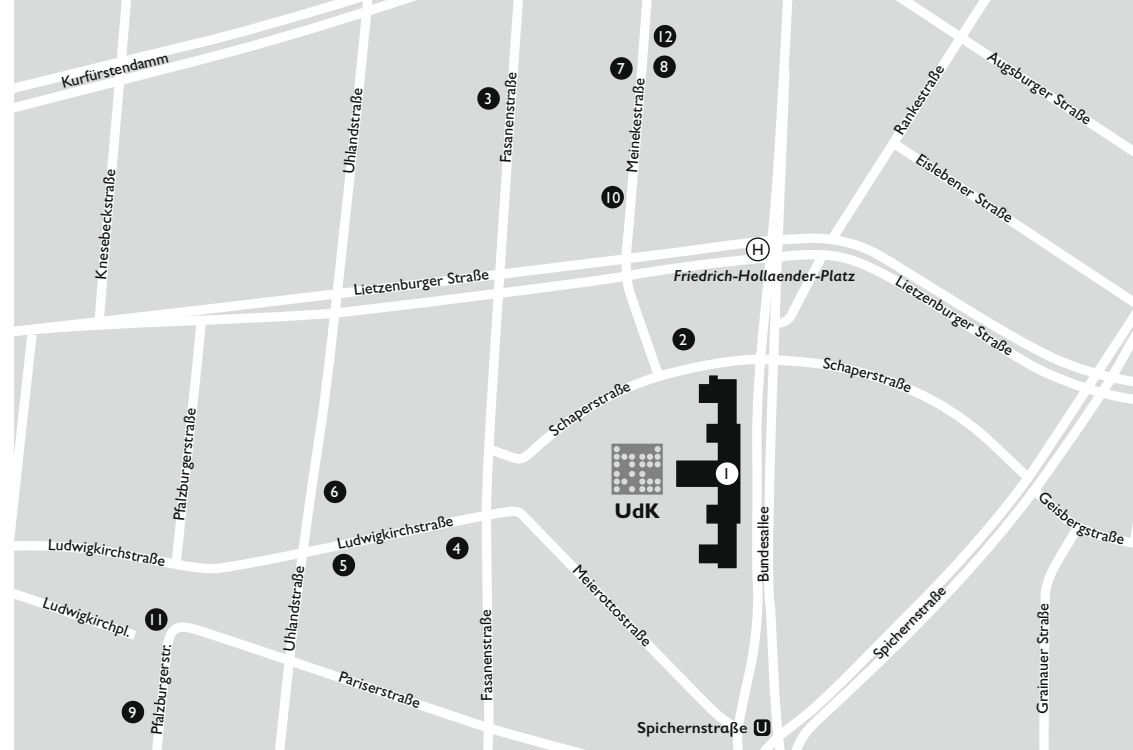
Krönungskutschensaal
Galakutschensaal I
Galakutschensaal II
Raum 318

BÜCHERTISCH

UdK, linker Aufgang (Südflügel), 2. Obergeschoss,
in Nähe zum Joseph-Joachim-Konzertsaal

W-LAN AN DER UDK

Netzwerk: UdK unsecure | Benutzername: GMTH | Passwort: VAo0xdzh



RESTAURANTS & CAFÉS RUND UM DIE UDK (BUNDESALLEE 1-12)

JOSEPH'S Bundesallee 1-12, 10719 Berlin



Kaffee, Snacks, frische Salate, Suppen, warme Speisen und vieles mehr: In der Cafeteria an der Udk Berlin treffen sich Musiker, Kulturinteressierte und alle, die in entspannter, internationaler und inspirierender Atmosphäre genießen wollen. Kaffee ist ohne Aufpreis auch mit Soja- und laktosefreier Milch erhältlich, bei den Speisen gibt es vegane Optionen. Ab 12 Uhr täglich wechselnder Mittagstisch zu günstigen Preisen.

CAFÉ PITER Schaperstr. 14, 10719 Berlin



Gemütliches kleines Café gegenüber dem Gebäude der Udk Berlin gelegen. Das Publikum ist gemischt, jedoch kehren hier vorwiegend Studenten ein. Neben Kaffee gibt es preiswerte, russische Speisen.

CAFÉ IM LITERATURHAUS Fasanenstr. 23, 10719 Berlin



Das moderne Café im historischen Ambiente der Gründerzeitvilla bietet bis 14 Uhr Frühstück an und von 11.30 bis 23 Uhr warme, frisch zubereitete Bistroküche nach wöchentlich wechselnder Speisekarte. Vegetarische Gerichte gehören ebenso dazu wie kalte Vorspeisen, Käse und ein reichhaltiges Kuchenbuffet.

NICOS Fasanenstr. 42, 10719 Berlin



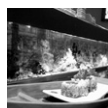
Außergewöhnliche Torten, Krustenpralinen, Trüffel und Petit Fours werden hier täglich in hundert Prozent Handarbeit vom Meister selbst zubereitet. Dazu gibt es Kaffee, 20 Teesorten und eine kleine Auswahl erlesener Weine.

MANZINI Ludwigkirchstr. 11, 10719 Berlin



Internationales Restaurant im Bistrostil mit wechselnden Gerichten. Im Mittelpunkt steht der Gast und das Angebot an Speisen und Getränken von höchster Qualität, weshalb ausschließlich hochwertige Lebensmittel von ausgewählten Lieferanten verwendet werden.

I-KE-SU Uhlandstr. 157, 10719 Berlin



Kleines, aber feines Sushi Restaurant. Die Speisen schwimmen auf Schiffchen an den Gästen vorbei und können nach Wunsch „entladen“ werden. Mittagsangebot von 12-16 Uhr (4 Euro pro Teller + Miso Suppe + grüner Tee), Happy Hour ab 16 Uhr.

SUEÑO Meinekestr. 4, 10719 Berlin



Argentinisches Steakhouse mit guten und preiswerten Speisen. Mittagskarte mit großer Auswahl von 12-16 Uhr.

GASTHAUS KROMBACH Meinekestr. 4, 10719 Berlin



Das Gasthaus Krombach befindet sich in unmittelbarer Nähe des Kurfürstendamm. Genießen Sie deutsche Küche: reichliche Frühstückskarte bis zu Berliner Spezialitäten sowie sechs verschiedenen Sorten Fassbier. Das Restaurant bietet 95 Gästen Platz. Bei schönem Wetter lädt die Terrasse zum Verweilen ein.

BELLAS ARTES Pfalzburger Str. 72a, 10719 Berlin



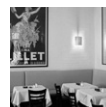
Das Tapas-Restaurant in Berlin-Wilmersdorf – mit traditionell spanischer Küche. Lassen Sie sich fesseln von einem Stück Madrid mitten in Berlin. Tauchen Sie ein in eine Welt gemütlicher, spanischer Gastlichkeit.

DIEKMANN Meinekestr. 7, 10719 Berlin



Das Restaurant befindet sich nur wenige Minuten vom Kurfürstendamm entfernt und ist doch versteckt hinter einem efeumrankten Eingang. Den Gast erwartet eine hervorragende, deutsch-französische Küche, die die Kunst der Einfachheit zelebriert. Feinschmecker und Genießer schätzen die stilvolle, private Atmosphäre. Business Lunch von 11 bis 16 Uhr.

WEYERS Pariser Str. 16, 10719 Berlin



Ein Bistrotrestaurant, wie es sein sollte: lockere Atmosphäre, freundliche Bedienung, wirklich gute Küche, angemessene Preise, schöner Außenbereich. Frische saisonale Küche, Wochenkarte mit preiswerten Tagesgerichten.

ARLECCHINO Meinekestr. 25, 10719 Berlin



Die typische italienische gehobene Küche bietet täglich abwechslungsreiche Speisen: Antipasta, Steinofenpizza oder frischen Fisch bzw. Fleischgerichte. Business Lunch von 12 bis 16 Uhr (Salat oder Suppe inklusive).

RESTAURANTS & CAFÉS RUND UM DIE HFM (SCHLOSSPLATZ 7)

MARCELLINO Poststr. 28, 10178 Berlin

1



Eine klassische italienische Küche, gelegen in einer schönen Lage im historischen Nikolaiviertel. Neben Pizza und Pasta, gibt es auch frische Fisch- und Fleischgerichte.

Tel.: +49 (0)30 2427371 www.restaurant-marcellino.de

ZUR GERICHTSLAUBE Poststr. 28, 10178 Berlin

2



Berliner Küche in bester Lage im Zentrum des Nikolaiviertels in einem mittelalterlichen Bau aus dem 13. Jh. Probieren: Große Schmauserei, Rinderschmorbraten, Käsebirne.

Tel.: +49 (0)30 2415697 www.gerichtslaube.de

SHI-MAI Karl-Liebknecht-Str. 5, 10178 Berlin

3



Asiatische Küche in der Nähe vom Berliner Dom, in der AquaDom-Passage. Auf der Karte findet man reichhaltiges Speisenangebot (besonders zu empfehlen die div. kross gebratenen Entengerichte). Gutes Preis-Leistungs-Verhältnis.

Tel.: +49 (0)30 40054883

TIGERTÖRTCHEN BERLIN CUPCAKES Spandauer Str. 25, 10178 Berlin

4



Angrenzend zum roten Rathaus mit leckeren und abwechslungsreichen Cupcakes, auch veganen. Öffnungszeiten: 11:00 – 18:00

Tel.: +49 (0)30 67969051 <http://www.tigertoertchen.de>

BONNEVIEBERLIN Propststraße 1, 10178 Berlin

5



Eine große Auswahl an Kaffee, Tee, frischen Smoothies und Frappés. Selbstgebackene Kuchen nach traditioneller Art.

Tel.: +49 (0)30 24046810, Öffnungszeiten: 11:00 – 19:00

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Universität der Künste Berlin, Fakultät Musik

Institut für Musikwissenschaft, Musiktheorie, Komposition und Musikübertragung

Fasanenstraße 1b

10623 Berlin

Telefon +49 (0) 30–3185–0

Fax +49 (0) 30–3185–2758

www.udk-berlin.de

KONGRESSLEITUNG

Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns (UdK), Prof. Jörg Mainka (HfM)

ERWEITERTES PLANUNGSGREMIUM

Dr. Florian Edler, Prof. Dr. Hartmut Fladt, Prof. Dr. Laura Krämer,

Prof. Dr. Stefan Prey, Robert Rabenalt, Dr. Ullrich Scheideler, Dr. Manolis Vlitakis

REDAKTION

Wendelin Bitzan, Manfred Hüneke, Behrang Noipour, Katja Steinhäuser

KORREKTORAT

Wendelin Bitzan, Manfred Hüneke, Katja Steinhäuser

BÜCHERTISCH

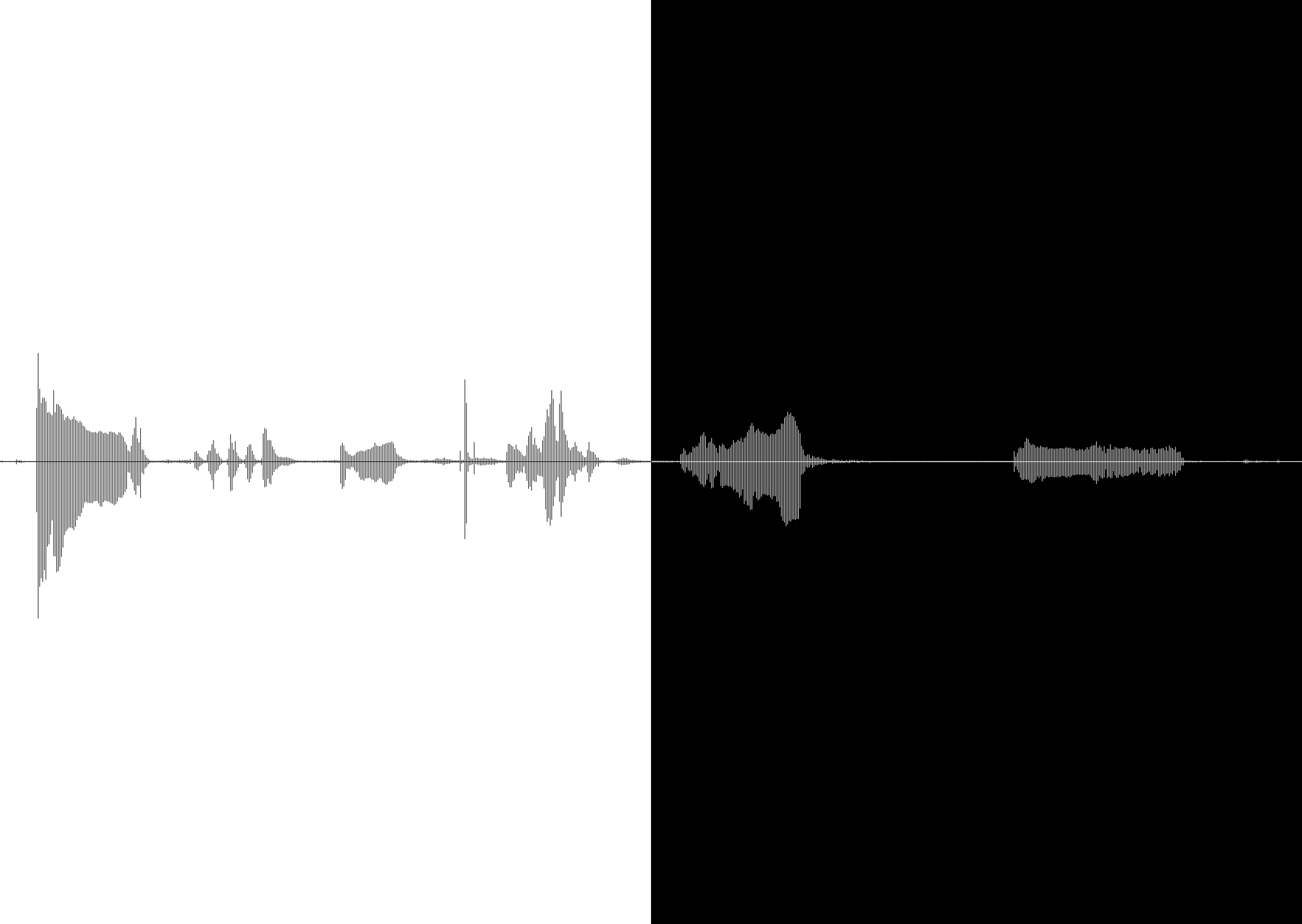
Dr. Florian Edler, Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Claudia Metz, Verena Tafel

DESIGN UND LAYOUT

Dorothee Billard, Clemens Helmke, Kerstin Hille

DRUCK

LaserLine Berlin



UdK Kleiner Vortragssaal

UdK Carl-Flesch-Saal

UdK Joseph-Joachim-Konzertsaal

UdK Raum 341

UdK Raum 340

HfM Krönungskutschensaal

HfM Galakutschensaal I

HfM Galakutschensaal II

HfM Raum 318

Restaurant