

Gesellschaft für Musiktheorie
16. Jahreskongress

›Klang‹ Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

Hochschule für Musik,
Theater und Medien Hannover

30.9.-2.10.2016

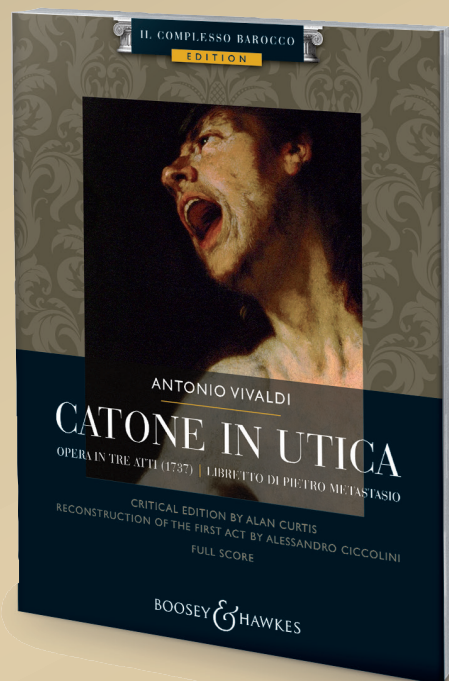
Programmübersicht
Abstracts
Informationen

Antonio Vivaldi CATONE IN UTICA

Ein Hauptwerk der barocken Opernliteratur
endlich zugänglich in einer ergänzten,
wissenschaftlich-spielpraktischen Ausgabe von
Alan Curtis und Alessandro Ciccolini

In *Catone in Utica* bringt Vivaldi eines der drama-
tischsten und berühmtesten Libretti Metastasios zu
glühendem musikalischen Leben. Die 1737 uraufge-
führte Oper erzählt eine Episode aus Julius Cäsars
Aufstieg zur Macht und gehört zu Vivaldis absoluten
Meisterwerken.

Leider sind nur der zweite und dritte Akt der Oper
erhalten geblieben. Noch unter der Herausgeber-
schaft des kürzlich verstorbenen Pioniers der historischen Aufführungspraxis Alan Curtis konnte
Vivaldi-Experte Alessandro Ciccolini den ersten Akt rekonstruieren. Somit liegt diese Oper erstmals in
einer vollständigen Version vor.



Partitur
978-3-7931-4070-2
BBC 3382 • € 59,95

Klavierauszug
978-3-7931-4001-6
BBC 2344 • € 49,95

Libretto
978-3-7931-4071-9
BBC 3383 • € 19,95

Variations for the da capo of all arias
978-3-7931-4076-4
BBC 3388 • € 24,95

www.boosey.com
www.schott-music.com
Boosey & Hawkes wird exklusiv ausgeliefert von Schott Music

BOOSEY & HAWKES

Inhalt

Grußwort	4
Einführung	5
Programmübersicht	6-14
Abstracts und Biografien	15-105
Sektion I	15-22
Sektion II	23-34
Sektion III	35-46
Sektion IV	47-56
Sektion V	57-63
Sektion VI	64-74
Sektion VII	75-78
Sektion VIII	79-84
Panels	85-95
Konzert	96-105
Raumplan	107
Lageplan	108
Informationen/Impressum	110
Register	111-112

Grußwort

Gesine Schröder, Präsidentin der GMTH

Die Hannoveraner Kongressleitung hat ein geliebtes Stiefkind auf die Bühne gestellt: den Klang, eingeschlossen seine ungenauen Pendants: Timbre, Sound. Ich möchte es als gutes Zeichen deuten, dass sich auch dieser Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH auf etwas einlässt, wovon wir wenig wissen. Klein, mit farbigem Puffreis darinnen und manchmal einer winzigen Sirene. Den Drehschlitz am Automaten mit einem Groschen gefüttert: Die Wundertüte brachte kleine Wunder, das Stiefkind bringt uns vielleicht große. „So what’s ‚Klang‘?“ Ein Mysterium, noch mehr für Leute, die nicht täglich Deutsch sprechen. Klang, nein: Clang. Noch ein ausgewandertes Wort, dazu eines, für das man sich nicht schämen muss. Keine Marschrutka, keine Angst. Kein Ursatz: Klang ist Vordergrund, oder?

Kombinationen machen es nicht leichter: Klangfarbe – wohl ein wenig handhabbarer, wenn da nichts gemischt wird. Skalieren lässt sich schon die Klangfarbe der Einzelinstrumente schlecht. Und Spektrogramme zeigen bisher eher, was man sich gerade zeigen lassen will. Man hört ja genauer. Trotzdem sind Werkzeuge wie Spektrogramme nützlich. Schon weil sie wie Graphiken leicht Beweiskraft für eine Untersuchung erzielen, zumal, wenn sie farbig sind. Es sieht ja aus, als sei erkannt, wovon man sich ein Bild gemacht hat. Die Wahrnehmung mit dem Ohr gilt als Beweismittel aber wenig.

Wortkombinationen mit Klang ziehen die Aufmerksamkeit auf das andere, das hinzugefügte Wort, zum Beispiel bei verdächtigen Kategorien wie Spaltklang, der einmal nützlich war für die Bestimmung historischer und nationaler Klangstile. Unverdächtig wahrscheinlich: Dreiklang. Was kann der alles sein? Eng, weit, umgekehrt, übermäßig, rein, vermindert, das noch mal doppelt oder hart. Wie er klingt? Da sind drei Töne im Terzabstand, wenn man sie sich zurechtlegt. Vielleicht geht es uns aber gerade darum, was ihn zu einem Wunder oder Schrecken werden lässt: von wo er kommt (nah/fern, oben/unten, links/rechts), wer ihn spielt, wer ihn singt. Die Liste von Lachenmanns Klangtypen lässt uns erweitern, bevor die Büchse verschlossen wird.

Im Namen der GMTH möchte ich meiner Freude darüber Ausdruck geben, dass der Jahreskongress tatsächlich an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover stattfinden kann. Zu danken haben wir dem unermüdlichen Volker Helbing. Es bedurfte diesmal besonderen Mutes, die Kongressleitung zu übernehmen. Gedankt sei der Fachgruppe Musiktheorie der Hannoveraner Hochschule insgesamt. Die tausend Kleinigkeiten, um die sich Guido Heidloff Herzig, Martin Messmer und alle anderen Musiktheorie-Kollegen am Hause zu jeder Tag- und Nachtzeit kümmerten, das Risiko, dem es sich unvermutet auszusetzen galt: Eine Art Marschrutka (wo man den Preis nicht vorher weiß) ist diese Jahrestagung.

Wir wünschen allen Vortragenden gutes Gelingen und den Hörern bereicherndes Zuhören.

Einführung

Volker Helbing

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

Ausgelöst durch eine forcierte Beschäftigung mit dem Klang als Gegenstand des Komponierens innerhalb der musikalischen Post-Avantgarde (musique spectrale u.a.), zeichnet sich auch im musiktheoretischen und -analytischen Schrifttum der letzten Jahre, in den Titeln von Tagungen und Sammelbänden, bis hinein in den Kanon universitärer Studiengänge, eine Tendenz ab, den Klang als das anzuerkennen und zu diskutieren, was er immer schon war: als zentrale, unvermeidbare Kategorie von Musik. Dabei ist nach wie vor unklar bzw. umstritten, was im Einzelfall unter Klang zu verstehen sei – eine ›Klangfarbe‹, ein Geräusch, ein Akkord, ein Komplex aus harmonischen, instrumentalen, figürlichen, rhythmischen Bestimmungen oder aber eine Wundertüte, aus der sich jeder herausnehmen darf, was er mag? Was unterscheidet musikalischen von außermusikalischem Klang, und mit welchem begrifflichen Instrumentarium ist den unterschiedlichen Bedeutungsvarianten beizukommen, will man über eine rein assoziative Ebene hinausgelangen?

Indem wir den Begriff in all seiner Offenheit zum Thema des 16. Jahreskongresses der GMTH machen, wollen wir einerseits die Möglichkeiten und Probleme seiner Verwendung sichtbar werden lassen, andererseits das Interesse am Klang von der Musik ›seit Berlioz‹ auf die Musik früherer Jahrhunderte übertragen. Es soll dabei nicht nur um Orchestration gehen, sondern auch um musiktheoretische Fragestellungen, die sich im Zusammenhang mit digitaler Klangerzeugung und computerbasiertem Komponieren ergeben, sowie um all das, was mitschwingt, wenn wir von Klang reden: um die Registrierung von Klängen, um ihre ›Inszenierung‹, ihre Ausbreitung, ihren Zeichencharakter, ihre strukturelle/dramaturgische Funktion, um die Rolle des Klanges bei kompositionsgeschichtlichen Umwälzungen.

Programm

Donnerstag, 29.09.2016

15.00-22.00		Senatssaal
	Arbeitsgemeinschaft Musiktheorie und Neue Medien (Fortsetzung ggf. Fr 8–12 Uhr am gleichen Ort)	
17.00-20.00	Arbeitsgemeinschaft Musikschulen	Raum 238

Freitag, 30.09.2016

10.00		RJS
	Begrüßung Susanne Rode-Breymann, Präsidentin der HMTM Hannover Gesine Schröder, Präsidentin der GMTH Volker Helbing, Kongress-Leitung	
10.45	16 Keynote Sektion I „Was sich entzieht. Klang und Theorie“ Christian Grüny (Witten)	RJS
11.30	48 Keynote Sektion IV „Funktionale Orchestration: ein neues Teilfach?“ Fabien Lévy (Detmold)	RJS
12.15	PAUSE und Imbiss im Foyer der HMTMH*	Foyer

(*Die in den Pausen angebotenen und hier mit einem * versehenen Speisen und Getränke sind für die Teilnehmer des Kongresses frei. Spenden in die bereitstehende Kaffeekasse sind zur Finanzierung dieses Angebots jederzeit willkommen.)

E 15 Sektion I 15 Terminologisches, Theoriegeschichtliches, Philosophisches Chair: Janina Klassen (Freiburg)	E 40 Sektion II 23 Klang als Gegenstand des Komponierens Chair: Hartmut Fladt (Berlin)	E 45 Sektion III 35 Klang als Analyse- Kategorie (nicht nur) in der neuen Musik Chair: Oliver Schwab- Felisch (Berlin)	E 50 Sektion VI 64 Geschichte der Musiktheorie Chair: Birger Petersen (Mainz)
S 17 Kann die Farbe eine musikalische Substanz sein? Adornos Beschrei- bung ihrer Funktion Mario C. Schmidt (Leipzig)	S 24 Schreiende Klänge. Zur Frühgeschichte des „übermäßigen Dreiklangs“ Friedemann Brennecke (Essen)	S 37 Klang – Analyse von Werken der Vokalpoly- phonie mit der Software „PALESTRINIZER“ Daniel Hensel (Halle)	S 65 13.30 The Supplementum: Structure and Evolution Reiner Krämer und Julie E. Cumming (Montréal)
S 18 Klangfarbe und Farbton Benjamin Sprick (Hamburg)	S 25 tractatus compositionis augmentatus – Wandel im kontrapunktischen Komponieren durch das harmonische Denken Julian Habryka (Würzburg/ Hannover)	S 38 Die Irreduzibilität des Klangs oder von der „Unmöglichkeit Orchester Werke auf dem trockenen Clavier wiederzugeben“ – am Beispiel der späten Sinfonik von Haydn und Pleyel Markus Neuwirth (Leuven)	S 65 14.00 Noch einmal: Die Artusi- Monteverdi-Kontroverse Stefan Fuchs (München)
S 18 Die Äolsharfe als Klangkomposition? Philosophische Überlegungen zu Klang und Subjektivität Wolfgang-Andreas Schultz (Hamburg)	S 26 Counterpoint as sound: The préludes non mesurés by L. Couperin Aleksandra Karaulova (Basel)	S 38 Klanglichkeit und formaler Zusammenhang in Brahms opp. 114 und 115 Konstantin Bodamer (Düsseldorf, Mannheim)	S 66 14.30 Der Klang der siebten Silbe David Erzberger (Basel)
S 19 Der Begriff des „sonus“ als Basis der „Trias/Triga harmonica“ – Konzeption in Traktaten des frühen 17. Jahrhunderts Moritz Heffter (Freiburg)	S 27 Phantom-Kontrapunkt Ariane Jeßulat (Berlin)	S 39 Die auditive Diskrimination musikalischer Cluster: Grundlagen einer Gehörbildung für Zeitgenössische Musik Arvid Ong (Hannover, Detmold)	S 67 15.00 Axaxas Mlō / Beispiele, Theorien und didaktische Konzepte endlicher Systeme in Kompositions- lehren des 17. und 18. Jahrhunderts. Stefan Garthoff (Halle, Weimar, Leipzig)

15.30

PAUSE

Freitag Fortsetzung

E 15

Sektion I 15

Chair: Gesine Schröder
(Wien)

E 40

Sektion II 23

Chair: Ariane JeBulat
(Berlin)

E 45

Sektion III 35

Chair: Markus Roth
(Essen)

E 50

Sektion VI 64

Chair: Jan Philipp Sprick
(Rostock)

16.00 S 19

Grenzen des Hörens – das
extreme Verhältnis von
Geräusch und Klang in der
Musik
David Wallraf (Hamburg)

S 27

Langsame Tremoli und
Triller im Orchestersatz um
1900. Zur Analyse und
ästhetischen Bewertung
von Fluktuationsklängen
Florian Edler (Bremen)

S 40

Using psychoacoustical
modeling to examine
timbralharmonic
complexes in early 20th
century music
Hubert Ho (Boston, MA)

S 68

Irrweg oder Offenbarung?
– Albrechtsbergers
„reinsten Satz“ in Theorie
und Praxis
Stephan Zirwes (Bern)

16.30 S 20

»chugga chug, rrrrrrrrplat«
Kommunizieren über
Klang- und
Geräuschphänomene
Janina Klassen (Freiburg)

S 28

Klang als zentrales
musikalisches Ereignis
im Opernschaffen Franz
Schrekers
Daniel Tiemeyer (Wien)

S 41

Der Versuch einer
hermeneutischen
Klangfarbenanalyse von
George Crumbs Vox
Balaenae
Klara Baumann (Freiburg)

S 68

Gedanken zur
„Klanglichkeit“ der
Leipziger Schule. Christian
Theodor Weinligs Übungen
im Fugenschreiben
Toni Leuschner (Weimar)

17.00 S 21

Normierung des
Klingenden: musikalische
Begriffe und
terminologische
Harmonisierung
Sanja Kiš Žuvela (Zagreb)

S 29

On the Matter of Integrity
of the World of Sounds:
the Organic Unity against
the Editing Principle in the
European Music of the
Modern Era
Konstantin Zenkin (Moskau)

S 41

Von der Klangfläche zum
violdimensionalen Raum:
Die Verselbstständigung
akustischer Parameter bei
Ligeti und Grisey
Nora Brandenburg
(Rostock)

S 69

Generalbass, Satzmodelle,
tonale Netze:
Matthias Waldhör als
Musiktheoretiker
Birger Petersen (Mainz)

17.30 S 21

Materials, Events,
Clangs, and Qualia as the
Foundations of Music
in Mid-Century
Compositional Theory
Scott Gleason (New York)

S 30

Buchpräsentation
Lexikon Neue Musik
Christian Utz (Graz)

S 42

Dehnungen eines Tons -
Orgelpunkte und
Neapolitaner von Bach bis
Scelsi
Martin Hecker (Essen,
Leipzig, Hannover)

S 70

Die »Neue Richtung« in der
Kirchenmusik (1890–
1917), die »russische
Idee« und ihre Einflüsse
auf die Musik und
musikalische Analyse des
20. Jahrhunderts
Elena Chernova
(Regensburg)

18.00

PAUSE und Imbiss im Foyer der HMTMH*

Konzert und Preisverleihung 96

RJS

19.00

Helmut Lachenmann (*1935)
2. Streichquartett (Reigen seliger Geister) (1989)
Daphnis-Quartett
Streichquartett-Klasse Prof. Oliver Wille

Tristan Murail (*1947)
Treize couleurs du soleil couchant (1978) für Flöte,
Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier
Das Neue Ensemble Hannover, Ltg. Stephan Meier

Morton Feldman (1926–87) / Frank Märkel:
Madame Press died last week at ninety (1970):
Bearbeitung für Soloklavier
Frank Märkel

– Pause –

Bekanntgabe der Preisträger des künstlerischen
Wettbewerbs 2016
Aufführung der/des preisgekrönten Stücke/Stücks

Anton Webern (1883–1945): Symphonie op. 21
(1927–28) für Klarinette, Bassklarinette, 2 Hörner,
Harfe, Streichquartett
Ruhig schreitend
Variationen: Sehr ruhig
Das Neue Ensemble Hannover, Ltg. Stephan Meier

Samstag, 01.10.2016

09.00

RIS

24 **Keynote Sektion II** "Le son est l'un de nos meilleurs maîtres." – Wandel im Verständnis von Klang
Oliver Schneller (Rochester)

09.45

RIS

36 **Keynote Sektion III** „Phänomenologische und kompositorische Dimensionen des Klangs“
Helga de la Motte (Berlin)

10.30

Foyer

KAFFEEPAUSE

E 15

Sektion IV 47

Instrumentation,
Orchestration, Registrierung
Chair: Guido Heidloff Herzig
(Hannover)

E 40

Sektion II 23

Klang als Gegenstand des
Komponierens
Chair: Johannes Menke
(Basel)

E 45

Sektion III 35

Klang als Analyse-
Kategorie (nicht nur) in
der neuen Musik
Chair: Jörn Arnecke (Weimar)

E 50

Sektion V 57

Sound in der Pop- und
Rockmusik sowie im Film
Chair: Raphael Thöne
(Hannover)

S 49

Switching Colors on
Beethoven's Broadwood
Fortepiano
Stephen Husarik
(Fort Smith)

S 30

Anmerkungen zur
Klangdramaturgie des
Sacre du printemps
Tobias Bleek (Essen)

S 43

On analysing the 'sound'
of Polish sonorism by
K. Serocki and K.
Penderecki.
Tomasz Kienik (Breslau)

S 58

"Everything's Synth!": The
Problem, or the Charm, of
the '80s Sound
Megan Lavengood
(New York)

11.00

S 50

Transkription, Imitation,
Komposition – zur
Klaviertranskription von
Bachs Orgelwerken im 19.
und 20. Jahrhundert
Katja Steinhäuser (Berlin)

S 31

Sonic evocation of Far
East via Debussy: 'Leit-
harmonie' and Stravinsky's
art of orchestration
John Lam Chun-fai
(Hongkong, Wien)

S 43

Klang als Kategorie der
Opernanalyse. Ein Versuch
Simon Haasis (Wien)

S 59

"Sounding Country" –
Klang und
Produktionstechnik in der
US-amerikanischen
Country Music
Tobias Tschiedl (Wien)

11.30

S 50

„Auch war man hier so klug
gewesen, die Partitur hin
und wieder mit blasenden
Instrumenten zu bereichern“
– der haustypische Orches-
terklang in den ersten Jahren
des Theaters an der Wien
Martin Skamletz (Bern)

S 31

„La profondeur“ du
son – la poétique
d'espace-temps sonore
chez Scelsi et Grisey
Chao-Chiun Chou (Paris)

S 43

Klang als Kategorie der
Opernanalyse. Ein Versuch
Simon Haasis (Wien)

S 59

David Bowies »Lazarus«:
Sound, Semiotik,
Spiritualität
Hubertus Dreyer
(Düsseldorf)

12.00

S 51

Mahlers Schumann –
Performance Studies zur 4.
Sinfonie Robert Schumanns
in der Bearbeitung Gustav
Mahlers, gespielt vom
Gewandhausorchester Leipzig
unter Riccardo Chailly
Peter Tiefengraber (Wien)

S 32

Buchpräsentation
„Warum ist Musik
erfolgreich?“ (Olms, 2016)
Jörn Arnecke (Weimar)

S 43

Klang als Kategorie der
Opernanalyse. Ein Versuch
Simon Haasis (Wien)

S 60

Die Polyphonie der
Personae.
Vokalarrangement bei
Kate Bush und Annie
Lennox
Hans Peter Reutter
(Düsseldorf)

12.30

13.00

PAUSE + Treffen der Hochschulvertreter (Mensa der HMTMH)

Samstag Fortsetzung

E 15 Sektion IV 47 Instrumentation, Orchestration, Registrierung Chair: Florian Edler (Bremen)	E 40 PANEL 86 De la musique au son // from Music to Sound	E 45 Sektion VI 64 Theoriebildung Chair: Michael Polth (Mannheim)	E 50 Sektion V 57 Sound in der Pop- und Rockmusik sowie im Film Chair: Hans Peter Reutter (Düsseldorf)
14.30 S 52 Hugo Wolf's Seufzer and Auf ein altes Bild: A Study of Orchestration Settings Elizabeth Lee Hepach (Tübingen)	Buchpräsentation „De la musique au son. L'émergence du son dans les musiques des XXe-XXIe siècles“ (From Music to Sound. The Emergence of Sound in XXth-XXIth centuries) Makis Solomos (Paris)	S 71 Musiktheorie als Metatheorie Oliver Schwab-Felisch (Berlin)	S 61 Mixing-Paradigmen als Sound konstituierende Mittel in der Popmusik – ein zeitlicher Vergleich Daniel Scholz (München)
15.00 S 53 Entwickelnde Variation versus Texttreue: Probleme der Cerha-Instrumentierung des dritten Akts von Alban Bergs Lulu mit Hilfe der Parallelstellen-Methode Hans-Ulrich Fuß (Hamburg)	S 71 Wittgensteins Hase und Roschs Vögel – Sind „Prototypen“ ein Thema für die Musiktheorie? Stefan Mey (Hannover)	S 61 Die gepitchte Stimme Eric Busch (Leipzig)	
15.30 S 53 Die Vokaltranskriptionen von Clytus Gottwald – Neue Musik euphon Elisa Ringendahl (Trossingen)	87 “Spherical Sound: A Cross-Genres Perspective On Contemporary Experimental Music” Riccardo Wanke (Lissabon)	S 72 Modelle als Modell Stefan Rohringer (München)	S 62 Sound Kitchen – Sampling als Untersuchungsgegenstand in der Populärmusik Asita Tamme (Essen)
15.00 S 53 Entwickelnde Variation versus Texttreue: Probleme der Cerha-Instrumentierung des dritten Akts von Alban Bergs Lulu mit Hilfe der Parallelstellen-Methode Hans-Ulrich Fuß (Hamburg)	88 Listening Questionnaire Perceptual Studies: A Cross-Genres Listening Questionnaire On Contem- porary Experimental Music Wanke / Solomos		

KAFFEEPAUSE *

E 15 PANEL 89 Aktuelles Komponieren zwischen Bild, Klang, Raum und Wahrnehmung	E 40 Sektion VIII 79 Freie Beiträge Chair: Sören Sönksen (Hannover, Dresden)	E 45 Sektion VI + V 64 Theoriebildung Chair: Volker Helbing (Hannover)	E 50 Sektion VII 75 Musiktheorie und Pädagogik Chair: Laura Krämer (Hannover)
89 Glocke, Membran und Ohr: strukturelle und dramaturgische Funktionen von Klang und Klangraum in Beat Furrers Hörtheater FAMA Margarethe Maierhofer- Lischka (Graz)	S 80 Making Harmonic Ambiguity Sound – Schoenberg, Escher, Brahms Uri B. Rom (Tel Aviv)	S 73 Mathematisches Plädoyer für Handschin's Toncharakter Thomas Noll (Barcelona)	S 76 Zwischen Schöpfergeist und Handwerkskunst. Kompositionspädagogische Praxis und musiktheoretische Kompetenz Verena Weidner (Erfurt) und Julia Weber (Köln)
90 Komponieren mit den Mitteln des Theaters. Luigi Nonos Musiktheater zwischen 1960 und 1975 Irene Lehmann (Berlin)	S 81 Workshop Everything you always wanted to know about tuning, but were afraid to ask Pierre Funck (Trossingen, Zürich)	S 73 Analysis from a Dualist Perspective: „Fruehling“ from Richard Strauss's Vier letzte Lieder Owen Belcher (Rochester)	S 77 Theorie zum Klingen gebracht: Wege in die künstlerisch-pädagogische Praxis Elke Reichel (Dresden)
91 Die Exposition der verkörperten Stimme (Lecture Recital) Pia Palme (Huddersfield)	S 63 The Sound of Science: Sonic Presentations of Rationality in Breaking Bad Marc Brooks (Wien)	S 77 Entwicklung und erste Ergebnisse des Musical Ear Training Assessments (META) Anna Wolf (Hannover)	

P A U S E und Imbiss im Foyer der HMTMH*

Vollversammlung der Mitglieder der GMTH | Richard Jakoby Saal (RJS)

Sonntag, 02.10.2016

E 15

Sektion III 35

Chair: Stefan Mey
(Hannover)

E 40

Sektion VIII 79

Freie Beiträge
Chair: Stefan Rohringer
(München)

E 45

PANEL 92

Techniken klanglicher
Verwandlungen in Wiener
Orchesterliedern des
Fin de siècle

E 50

Sektion IV 47

Chair: Marcus Aydintan

09.30

S 44

Klang und Form in Helmut
Lachenmanns »Schreiben«
für Orchester (Neuf. 2004)
Cosima Linke (Freiburg)

S 93

Buchpräsentation
Brevis in Musicam Poeticam.
Die Kompositionslehre
Johann Hermann Scheins?
Stefan Garthoff (Halle,
Weimar, Leipzig)

93

Vom Wald zum Meer in die
Stadt – Symbolistische
Instrumentationstechniken
in Alexander von Zemlinskys
Orchesterlied „Die drei
Schwestern wollten sterben“
Olja Janjuš (Wien)

S 54

Lecture-recital (Wokshop)
Fantasie an ihren
„bautechnischen“
Grenzen: die Harfe von
Erard, Parish-Alvars und
Berlioz.
Roberta Vidic (Hamburg)
mit Dulguun Chinchuluun
(Hamburg)

10.00

S 45

Performative Klänge
Benjamin Vogels (Graz)

S 93

Form und Formfunktionen
in den (Orgel-)Werken
César Francks
Christoph Bornheimer
(Hannover)

93

„In der Frühe“: Hugo Wolf
und das Orchester
Katharina Thalmann
(Luzern)

10.30

S 45

Gebärden-Klang?! (Musik
und Gebärdensprache bei
Helmut Oehring)
Chae-Lin Kim (Berlin)

S 94

In Search of a Slow-
Movement Form: Bruckner's
Early Instrumental
Adagios, 1862–1873
Gabriel Venegas (Tucson,
Mainz)

94

Vom Klavier zum Orchester
– Eine Untersuchung anhand
von Gustav Mahlers „Lieder
eines fahrenden Gesellen“
Jonathan Stark (Wien)

95

Three versions of
„Wenn Vöglein klagen“:
Orchestration, the
art of voiceleading and
Schoenberg the
orchestrator-theorist
John Lam Chun-fai
(Hongkong, Wien)

11.00

S 95

„It sounds like
romanticism“: emblematic
sound structures in
selected compositions by
Berislav Šipuš
Tomislav Bužić (Graz)

11.30

PAUSE

12.00

Schlussplenum | Richard Jakoby Saal (RJS)

Abstracts und Biographien Sektion I

Sektion I

Terminologisches, Theoriegeschichtliches, Philosophisches

Diese Sektion beschäftigt sich mit grundsätzlichen Fragen: Was ist eigentlich und wie übersetzt man Klang? Ist es ein Synonym für Harmonik oder für Klangfarbe oder ein übergeordneter Begriff, der Kategorien wie Registrierung, Textur und Verlauf notwendig mit umfasst? Ist es ein akustischer Sachverhalt oder eine Ansammlung mehr oder weniger synchroner Spielanweisungen in der Partitur? Ein wahrnehmungspsychologischer, ästhetischer, semiotischer oder soziologischer? Ein Kaleidoskop von Hörerinnerungen, die wir einem akustischen Phänomen anheften? Oder ein Label für alles, was nicht Struktur ist, mithin flüchtig, »Oberfläche«, pure »Präsenz«? Gibt es eine Grenze zwischen musikalischem und außermusikalischem Klang?

Fr 10.45 Uhr | RJS | Keynote

„Was sich entzieht. Klang und Theorie“

Christian Grüny (Witten)

Musiktheorie ist eine singuläre Erscheinung: Keine andere künstlerische Disziplin hat eine derartige Theorie ausprägen können. So kann etwa die Existenz sehr unterschiedlicher Theorien über die Malerei, die Farben, das Sehen, die Perspektive nicht darüber hinwegtäuschen, dass von einem konsistenten Traditionszusammenhang oder gar einer eigenständigen Fachdisziplin hier keine Rede sein kann. Die Wandlungen, die nicht nur die Gegenstände der Musiktheorie und ihre theoretische Beschreibung, sondern auch den Theoriebegriff als solchen erfasst haben, haben doch eine grundlegende Tatsache unangetastet gelassen: Die Musiktheorie ist als eine Theorie der Strukturen und Verhältnisse, seien sie nun tonsystematisch oder werkbezogen, systematisch oder historisch, mathematisch, kosmologisch, physikalisch oder pragmatisch begründet. Nur als solche konnte sie historische Kontinuität ausbilden.

Dass Klang als solcher in einer Theorie dieses Zuschnitts zuerst einmal systematisch ausgeschlossen wird, ist kein Zufall und auch kein behebbares Versäumnis, sondern konstitutiv. Klang wird, wie man aristotelisch sagen könnte, einer Theorie der musikalischen Formen zur Materie, zu dem, was nicht strukturell beschrieben werden kann. Damit wird Klang sozusagen negativ bestimmt als das, was sich der Theorie entzieht – nicht dem theoretischen Zugriff schlechthin, aber diesem speziellen. Trotzdem wäre die Frage, ob hier nicht ein grundsätzliches Problem liegt. Schönbergs Hoffnung einer Klangfarbenmelodik, die einer eigenen, derjenigen der Töne analogen Logik folgen würde, hat sich bekanntlich nicht erfüllt. Eine Theorie, die eine solche Logik zu formulieren versucht, müsste Klang als Form beschreiben; ob es sie geben kann, ist mehr als fraglich. Demgegenüber macht der Einsatz methodischer Werkzeuge wie der Spektralanalyse Klanglichkeit einem messenden Verfahren zugänglich, kann sie damit aber nicht als sinnhaftes, intelligibles Phänomen ausweisen und verständlich machen, was die Töne auch für die formalistischste Theorie stets waren. Die komplementäre Vergötzung des Klangs als Versprechen von Realität und Unmittelbarkeit verzichtet tendenziell auf den Anspruch theoretischer Durchdringung überhaupt.

Es mag sein, dass die Musiktheorie, wenn sie sich dem Klang stellt, von dem ohne Bezug auf materielle Verhältnisse, körperliche Resonanzen, affektive Besetzungen und kulturelle Überdeterminierungen nicht zu sprechen ist, sich in einen grundlegend anderen Typus von Theorie transformieren muss.

Christian Grüny, Studium der Philosophie und Linguistik in Bochum, Prag und Berlin; Promotion 2003 in Bochum; 2003-2008 Wiss. Mitarbeiter an der Fakultät für Kulturreflexion der Universität Witten/Herdecke; 2008-2014 Juniorprofessor für Philosophie ebenda; Habilitation 2011 ebenda; 2011 Gastprofessor an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg; 2013 Vertretung des Lehrstuhls für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf; 2014/15 Gastwissenschaftler am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt; 2016 Vertretung des Lehrstuhls für theoretische Philosophie an der TU Darmstadt.

Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, Musikphilosophie, Phänomenologie, Symboltheorie und Kulturphilosophie.

Neuere Buchpublikationen: Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik, Weilerswist 2014; (Hg. mit M. Nanni) Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten, Bielefeld 2014; (Hg.) Ränder der Darstellung. Leiblichkeit in den Künsten, Weilerswist 2015.

Kann die Farbe eine musikalische Substanz sein?
Adornos Beschreibung ihrer Funktion

E 15 | Fr 13.30 Uhr

Mario C. Schmidt (Leipzig)

Dass die Unterscheidung von Substanz und Akzidenz von hoher philosophischer Dignität ist, macht sie zu einer höchst umstrittenen und alles andere als eindeutig geklärten. Die Frage, die der Titel meines Vortrags stellt, mag das heimliche Thema der letzten Vorlesung sein, die Adorno 1966 auf den Darmstädter Ferienkursen hielt. Die damals jüngsten kompositorischen Entwicklungen gaben nachdrücklich den Anlaß, diese Frage aufzuwerfen. Ein Stück wie Atmosphères von Ligeti behandelt das Orchester wie ein Klangkontinuum, analog der elektronisch kontinuierlichen Farbmanipulationen. Adorno blickt in seinem Vortrag auf den Rationalisierungs-Prozeß zurück, der die Farbe zu einer Dimension und Funktion des Komponierten machte. Es ist für die neue Musik im 20. Jahrhundert nicht mehr selbstverständlich, den »Tonsatz« als Substanz und den »Klang« als Erscheinung dieser Substanz zu unterscheiden; allein der »Klangfarbe« das Potenzial einer »Melodie« zuzusprechen, steht quer zu dieser traditionellen Auffassung. Der hiesige Vortrag argumentiert mit Adorno dafür, dass jene Frage weder durch den Verweis auf eine vererbte Kulturzugehörigkeit, noch auf eine soundso geartete psychoakustische Natur beantwortbar ist, sondern unter eine historische Perspektive gestellt werden muß. Dann aber stellt sich auch die Frage, inwieweit die Farbe tatsächlich gegenüber den anderen Dimensionen der Komposition zu einer eigenständigen und substanziellen werden kann und inwiefern die anderen Dimensionen sie als eine eigenständige Dimension verdrängen? Auch wenn Ligetis Klangkompositionen als Überwindung der seriellen Musik wahrgenommen wurden, so sind sie zugleich konsequente Reaktion auf vorangegangene Entwicklungen. Besonders Boulez' Pli selon pli-Zyklus soll hier zur Verdeutlichung dieses Problems herangezogen werden, da die Farbe dort nicht als alleinige Substanz etabliert wird, sie aber genauso wenig – wie es dem seriellen Denken naheliegt – als ein Parameter den anderen schlicht gleichgesetzt wird.

Mario Cosimo Schmidt – geboren 1989 – studiert Komposition bei Claus-Steffen Mahnkopf und Musiktheorie bei Gesine Schröder (an der Hochschule »Felix Mendelssohn Bartholdy« für Musik und Theater Leipzig) sowie Sozialwissenschaften und Philosophie an der Universität Leipzig und zeitweise an der Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Zur Uraufführung kamen Werke für Klavier, Kammerensemble, Streichquartett und Orchester. In Kürze erscheinen wird der Beitrag »Über einige rhythmische Phänomene bei Brain Ferneyhough«. Zur Zeit arbeitet er zu Adornos Begriff einer »musique informelle«.

Benjamin Sprick (Hamburg)

In der Musik ist häufig von sogenannten »Klangfarben« die Rede, die sich beispielsweise abdunkeln oder aufhellen lassen bzw. vom »Timbre« eines Tones, das rau oder weich sein kann, wie die Textur eines Stoffes. Auch von »Farbtönen« wird gelegentlich gesprochen, so als gehörte es zum Wesen der Farbe, in den Ohren in Form von kolorierten Farbakorden wiederzuklingen. Nüchtern betrachtet hat ein Ton allerdings weder eine Farbe noch eine fühlbare Oberfläche, er besteht aus den periodischen Schwingungen in Bewegung versetzter Luft. Die Klangfarbe wäre vor diesem Hintergrund lediglich eine charakteristische Mischung von Grundton, Obertönen und Rauschanteilen, die sich in physikalischen Begriffen annäherungsweise bestimmen lässt. Trotz dieser realistischen Einschätzungen scheint es noch eine »virtuelle«, das heißt nicht manifeste Beziehung zwischen Klang und Farbe zu geben, die sich in der ästhetischen Wahrnehmung zum Beispiel dadurch bemerkbar machen kann, dass das hörende Bewusstsein anfängt bestimmte Farben und Texturen der Töne zu assoziieren. Irgendetwas scheint in den ästhetischen Materialien eingehüllt zu sein, das sich erst in anderen Ordnungen der Wahrnehmung voll entfaltet. Der Beitrag versucht den Mischungen von Klang und Farbe nachzugehen, indem er philosophische und musiktheoretische Überlegungen miteinander verbindet. Den Ausgangspunkt bildet dabei die von Gilles Deleuze in seinem Buch »Die Falte. Leibniz und der Barock« entwickelte »transzendente Wahrnehmungspsychologie der Mikroperzeptionen«, die in einem ersten Schritt skizzenhaft dargestellt und mit einer harmonischen Analyse des Prélude »Brouillards« von Claude Debussy in Beziehung gesetzt werden soll. Die Ergebnisse der Analyse werden in einem zweiten Schritt zum Gegenstand von differenzphilosophischen Reflexionen gemacht, die um die Unterscheidung einer »Übertragung« und einer »Ansteckung« der Sinne kreisen und sich in wesentlichen Zügen auf Jean-Luc Nancy's Essay »Zum Gehör« beziehen.

Benjamin Sprick studierte Violoncello, Philosophie und Musiktheorie in Hamburg. Als Cellist spielte er u.a. im NDR-Sinfonieorchester Hamburg und war Mitglied in verschiedenen Kammermusikformationen. Zur Zeit ist er Forschungsstipendiat des Graduiertenkollegs »Ästhetiken des Virtuellen« an der HFBK Hamburg und arbeitet an einer künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation zu Gilles Deleuze und der Musikästhetik.

Wolfgang-Andreas Schultz (Hamburg)

Äolsharfen sind Instrumente, besonders beliebt im 18. Jahrhundert, die in geöffnete Fenster oder ins Freie gestellt wurden, und denen der Wind Töne entlockte - das Obertonspektrum der alle auf den gleichen Ton gestimmten Saiten. Heute würde man wohl von einer »spektralen Klanginstallation« sprechen. Diese Gleichzeitigkeit im 18. Jahrhundert von gleichsam subjektfreien Naturklängen und komponierter Musik fordert zu philosophischen Fragen heraus, nach dem Verhältnis von Subjekt, Natur und Klang, nach der ästhetischen Transformation von Natur, nach möglichen Grenzen der Selbstzurücknahme des gestaltenden Subjekts, nach Absichtslosigkeit und Intentionalität, entfaltet an Kompositionen von Schubert über Debussy bis zu Alvin Lucier, auf den Spuren zu den Phänomenen »Klang« und »Klangkomposition«.

Wolfgang-Andreas Schultz, Komponist und Musikwissenschaftler, Schüler und Assistent von György Ligeti, Professor für Komposition und Musiktheorie in Hamburg. Zahlreiche Kompositionen und Publikationen, zuletzt die CD »Japanische Landschaften« (C2Hamburg) und das Buch »Avantgarde.Trauma.Spiritualität - Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik« (Schott-Verlag). Mehr unter www.WolfgangAndreasSchultz.de

Moritz Heffter (Freiburg)

Der Begriff des »sonus« wird in lateinischen Traktaten des frühen 17. Jahrhunderts aus dem mitteldeutschen Raum vielfältig verwendet. »Sonus« ist dabei der Begriff, der im weitesten Sinne musikalisches Material beschreibt. Im Vortrag soll anhand von ausgewählten Traktaten der Frage nachgegangen werden, was mit »sonus« gemeint ist und wie mit ihm musiktheoretisch umgegangen wird. Einerseits kommt mit dem Begriff eine originär akustische Ebene in den musiktheoretischen Diskurs. Andererseits gibt es durch die Nähe zu den harmonischen Zahlen eine Koppelung an die metaphysischen Elemente der alten musica theorica. So wird der »sonus« als quasi kleinster musikalischer Baustein auch dafür genutzt, um komplexere Konzeptionen des Zusammenklangs zu entwerfen. Hier soll insbesondere die »Trias/Triga harmonica«-Konzeption von Johannes Lippius und Henricus Baryphonus in den Blick genommen werden. Beide Autoren sprechen über die Zusammensetzung von Klängen und nutzen »sonus« dabei als konstituierenden Parameter. Eine begriffliche Annäherung an das lateinische Wort »sonus« und seine Bedeutung in der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts, in der physikalische und akustische Elemente neben den mathematischen Grundlagen der Musiktheorie stehen, scheint daher vielversprechend für das Verständnis dessen zu sein, was generell unter Klang und musikalischem Material in dieser Zeit verstanden worden ist. Dabei trifft »sonus« bei einer Übertragung ins Deutsche zum einen auf den Begriff »Klang«. Zum anderen ist im näheren Sinne aber auch bereits der Begriff »Ton« verwendbar. Hier soll daher ein Ausblick auf die weitere Rezeption des Begriffs in den dann zunehmend deutschsprachigen Traktaten unternommen werden.

Moritz Heffter studierte Schulmusik und Latein an der Hochschule für Musik Freiburg und an der Albert Ludwigs Universität Freiburg. Derzeit promoviert und forscht er zur Musiktheorie des frühen 17. Jahrhunderts. Ein weiteres Arbeitsfeld sind Möglichkeiten und Chancen der Digital Humanities für das Fach Musiktheorie in Lehre und Forschung.

David Wallraf (Hamburg)

Die Gesamtheit menschlicher Hörerfahrungen, die den Raum des Musikalischen ausmachen, werden traditionell in drei Kategorien unterteilt: Ton, Klang und Geräusch. Der Vortrag wird Grenzen und Überschneidungen dieser Konzepte anhand der Entwicklung der audioästhetischen Praxis des Noise beschreiben und dessen Verhältnis zu tradierten Vorstellungen des Musikalischen anhand von Audiobeispielen verdeutlichen. Zentral wird hierbei das Konzept einer Eingrenzung der verschiedenen Hörbereiche sein, die als in sich immer schon entgrenzte

und überschrittene zu denken sind. Der Ton lässt sich als das abstrakte Notenzeichen definieren, eine Anweisung für das zu Spielende, das sich in Schallereignissen aktualisiert (d.h. auf verschiedenen Instrumenten in unterschiedlichen Interpretationen darbieten lässt). Eine akustische Annäherung an den abstrakten Ton ist die elektronisch erzeugte Sinuswelle, die aber, als real Erklingendes, ihre Idealität eingebüßt hat und von technischen Aufbauten, Räumen und Resonanzen eingefärbt wurde. Als Idealform des Geräusches ist das weiße Rauschen definiert, ein Schallereignis, dass analog zur Sinuswelle nur elektronisch erzeugt werden kann und an sich nicht vernommen werden kann: Die Abstraktion aller hörbaren Frequenzen zu gleicher Amplitude kann das Gehör nicht wahrnehmen, da es für bestimmte Frequenzbereiche sensibler ist als für andere. Zwischen diesen Polen entfaltet sich das akustische Feld des Musikalischen: Die Klänge (Schallereignisse mit periodischem Schwingungsmuster) und Geräusche (aperiodische Schwingungen). In der Realität der musikalischen Praxis lassen sich beide Phänomene nicht voneinander unterscheiden: Jeder Instrumentenklang ist von geräuschhaften Anteilen durchzogen, Geräusche beinhalten komplexe Klangfarben. Ihr Verhältnis zueinander lässt sich mit dem Begriff der Extimität fassen, der innerste Punkt des Einen weist die äußerste Grenze des Anderen auf.

David Wallraf, geboren 1977 in Düsseldorf, promoviert an der Hochschule für bildende Künste Hamburg zum Thema Grenzen des Hörens – Noise als audioästhetische Praxis. Er studierte Soziale Arbeit an der Fachhochschule Köln, Kulturwissenschaften und Philosophie an der Universität Bremen, systematische Musikwissenschaften an der Universität Hamburg und zeitbezogene Medien an der HFBK. Neben Forschungsprojekten und Vorträgen zu dem Verhältnis von Musik und Macht und einer Ästhetik des Lärms ist er in verschiedenen Zusammenhängen experimenteller Musik und Noise-Projekten aktiv. Zahlreiche Veröffentlichungen bei unabhängigen Labels, Performances in Deutschland und dem europäischen Ausland. Redakteur, Autor und Sound-Designer des Radioprojekts Agoradio. Links: <https://davidwallraf.wordpress.com/>, <https://soundcloud.com/david-wallraf>, <http://www.agoradio.de/>

Fr 16.30 Uhr | E 15

»chugga chug, rrrrrrsplat«
Kommunizieren über Klang- und Geräuschphänomene

Janina Klassen (Freiburg)

Die onomatopoetische Beschreibung nutzt Tom Johnson 1977, um »David Tudor's Hommade Pulsers« zu beschreiben. Mein Beitrag widmet sich vielfältigen Möglichkeiten von Klangbeschreibung, Klangauflistungen und Kategorisierungen von Klängen und Geräuschen, Geräuschfamilien und Soundarchiven. Aus unterschiedlichen Perspektiven sollen einzelnen Ansätze beschrieben, geordnet und diskutiert werden, um Möglichkeiten von Systematiken zur allgemeinen Anwendung zu prüfen. Den verschiedenen Beschreibungsmöglichkeiten stehen Auflistungen und Sammlungen von Klängen und Geräuschen gegenüber wie die Geräuschfamilien von Luigi Russolo (dort präskriptiv gekoppelt an neu entworfene Intonarumori-Instrumente), Sammlungen in Klang- und Geräuscharchiven, die oft von den Erzeugern wie Maschinen oder Industrielärm ausgehen (wie die Sammlung auf workwithsound.eu), oder Ordnungen von Sounddateien zur Hörspiel und Filmproduktion sowie von Künstlerinnen und Künstlern entworfene Klangkataloge.

Janina Klassen ist Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Freiburg i. Br. Derzeitige Forschungsschwerpunkte: Musik und Sprachtheorie, Musikgeschichte und -theorie seit der Frühneuzeit, zeitgenössische Musik- und Soundkonzepte, Gender Studien. Wissenschaftliche Leitung des Projekts SoundCaching, gemeinsam mit Prof. Dr. Rainer Bayreuther.

Normierung des Klingenden: musikalische Begriffe und terminologische Harmonisierung

E 15 | Fr 17 Uhr

Sanja Kiš Žuvela (Zagreb)

Um den Informationsaustausch und wissenschaftliche Zusammenarbeit im multilingualen EU-Kommunikationsraum zu ermöglichen hat sich in den letzten Jahren an mehreren europäischen Sprachinstituten eine rege terminologische Tätigkeit entwickelt. An den Normierungs- und Harmonisierungsprojekten nehmen zumeist SprachwissenschaftlerInnen und verschiedene FachexpertInnen teil, die ihre Forschungsergebnisse regelmäßig in unifizierte mehrsprachige Terminologiedatenbanken eingeben sollen. Häufig verläuft diese terminologische Arbeit entsprechend den Vorschriften der Standarde ISO TC/37 SC/1 (ISO 704:2009, 860:2007 sowie begleitende Dokumente), die auf Eugen Wüsters allgemeiner Terminologielehre (GTT) beruhen. Einige der Hauptregeln Wüsters, beispielsweise die Bijektivität zwischen Begriffen und ihren Benennungen, können in den Geisteswissenschaften und deren Metasprachen zu wesentlichen Schwierigkeiten führen; es geschieht auch im Rahmen der Musiktheorie, ihrer normativen Charakter trotz. Intradisziplinäre und interdisziplinäre Definitionsprobleme, semantische, ontologische und gebrauchsbegleitende Fragen vermehren sich beim Übersetzen der musiktheoretischen Begriffe. Viele zeitgenössische zwischensprachliche Bedeutungsverhältnisse können jedoch durch Verfolgung der Wort- und Begriffsentlehnungsgeschichte erklärt werden (s. Riethmüller: Ton alias Klang, 2000). Dabei spielt die etymologia proxima eine entscheidende Rolle, was an mehreren Beispielen der Lehnprägung deutscher Begriffe leicht bewiesen werden kann. Durch eine kontrastive Analyse wird es gezeigt, wie der Terminus Klang in anderen europäischen Sprachkontexten verstanden wird, wenn es vom Klang als Klingen, Klang als Schallen oder Klang als Satzelement gesprochen wird, wie diese Mehrdeutigkeit in einer mehrsprachigen normativen Terminologiebank überbrückt werden kann und warum diese Frage in der Fachliteratur so oft vermieden wird.

Sanja Kiš Žuvela studierte Architektur, Musiktheorie und Musikwissenschaft an der Universität ihrer Heimatstadt Zagreb (Kroatien). Nach dem Studienabschluss unterrichtete sie musiktheoretische Fächer an verschiedenen Musikspezialschulen. Seit 2014 ist sie als Universitätsassistentin in der Abteilung für Musikwissenschaft der Zagreber Musikakademie tätig. 2016 promovierte sie zum Thema »Probleme der kroatischen musiktheoretischen Terminologie«, das sie auch im Rahmen des Forschungsprojekts Conmuster (»Contemporary Musical Terminology in Croatia«, Projektleitung: Nikša Gligo) untersucht. Daneben 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.

Materials, Events, Clangs, and Qualia as the Foundations of Music in Mid-Century Compositional Theory

E 15 | Fr 17.30 Uhr

Scott Gleason (New York)

While tonal music theories typically consider the fundamentals of music to be rhythms, meters, notes, chords, and forms, for the Darmstadt School musical materials dissolve into parameters which are rationalizable via ad hoc methods for integrally coordinating the passage of musical time. While the Princeton School followed Schoenberg in dissolving the musical event into dimensions comprehensible successively and simultaneously,

for them the foundations of music are qualia: a quality as an independent entity; the “feel” of an experience, available to thought. James Tenney shared this understanding of qualia, but, following German theory treatises in translation, termed the foundation of music the “clang”: a sound perceived as a gestalt. For Xenakis the foundation of music is the sonic event which is not endless and is a whole: an entity, bracketed from evaluation. But in none of these examples are the foundations of music theory simply sound. Sounds, in high-modernist compositional theorizing, are inflected with mental representation, theoretical reconstruction and analysis, but are often not so much ontological as epistemological entities.

Mid-century compositional theories devise unique constructions of sound to suit divergent needs and reflecting different traditions, which I shall recognize and distinguish. Further, I argue that in mid-century compositional theory sounds are neither mute, as critiques of serial theory imply, nor simply given, transparent. Because especially serial theory puts pressure on sound, compositional theory at this time largely does not concern physical sounds; it concerns, rather, mental sounds, sounds not quite as-heard, but as mentally represented. While on the one hand we find a motion away from the concepts of common-practice theory, the composer-theorists I discuss would not have imagined they could address sounds without concepts, theory.

Scott Gleason was awarded the Ph.D. in music theory by Columbia University and has taught music theory, aural skills, and music history courses at Columbia and Fordham Universities and the University of Wisconsin-Madison. He edits for *Perspectives of New Music*, *The Open Space Magazine*, *Grove Music Online/Oxford University Press*, and formerly for *Current Musicology*. His writings have appeared in *Current Musicology*, *Notes: The Quarterly Journal of the Music Library Association*, *The Open Space Magazine*, *Perspectives of New Music*, *Philosophy and the Public Realm*, *Tacet: Experimental Music Review*, and *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*. His research interests include historical music theories, music and philosophy, and phenomenological and experimental analyses of new music.

Abstracts und Biographien

Sektion II

Sektion II

Klang als Gegenstand des Komponierens

Dass der Klang seit Berlioz mehr und mehr, wenngleich nicht kontinuierlich, ins Zentrum des kompositorischen Interesses gerückt sei, galt lange Zeit als *fait accompli*. In der Musik der jüngeren und jüngsten Vergangenheit – einschließlich Pop und Rock sowie in der elektronischen Musik – liegt denn auch ein Schwerpunkt dieser und anderer Sektionen. Und doch fällt es mit zunehmender ›Historisierung‹ der Musiktheorie schwerer, dieses simplifizierende Geschichtsbild aufrechtzuerhalten. Denn erstens steht außer Frage, dass der Klang auch in früheren Jahrhunderten das Denken in und Komponieren von Musik geprägt hat, dass er immer auch Movers stilistischer Veränderungen oder Mittel stilistischer Unterscheidungen war. Zweitens konstituiert die Art und Weise, wie ein bestimmter Akkord auf einem Instrument registriert und dargeboten wird, dessen Klang mindestens ebenso wie die je unterschiedliche Darstellung desselben Akkords mit den Mitteln eines großen Orchesters: Nicht der Akkord bzw. der ›Tonsatz‹, sondern dessen ›Ausleuchtung‹, virtuose Inszenierung und der daraus resultierende Klang sind dann vielfach das Primäre.

Sa 9 Uhr | RJS | Keynote

“Le son est l'un de nos meilleurs maîtres.” – Wandel im Verständnis von Klang

Oliver Schneller (Rochester):

Der Satz von Edgar Varèse deutet einen fast prophetischen Paradigmenwechsel im Verständnis dessen an, wie mit Klang seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts umgegangen werden kann. Herbeigeführt durch Entwicklungen in der elektronischen Musik und des damit zugänglich gewordenen Analyse-Instrumentariums, wird dem Klang sein Mysterium im gleichen Maße genommen, wie er an Faszination durch eine präzise parametrisierte strukturelle Beschreibbarkeit gewinnt. Überlegungen aus dem „Sound-Lab“.

Oliver Schneller (geb. 1966 in Köln) begann sein Kompositionsstudium am New England Conservatory in Boston und schloss es 2002 bei Tristan Murail an der Columbia University in New York ab. 2002-04 compositeur en recherche am Pariser IRCAM. Aufträge und Aufführungen bei internationalen Musikfestivals, Unterrichts- und kuratorische Tätigkeiten im Nahen Osten und Ostasien. Für seine Arbeit erhielt Schneller zahlreiche Auszeichnungen, darunter ein Stipendium der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo, den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung, vier ASCAP Awards, den Paul Fromm Award der Harvard University und das Benjamin Britten Fellowship des Tanglewood Music Center. Professuren für Komposition in Stuttgart (2009-10) und Hannover (2012-15). Seit 2015 Professor für Komposition und Direktor des Eastman Audio Research Studio [EARS] an der Eastman School of Music in Rochester, NY.

Fr 13.30 Uhr | E 40

Schreiende Klänge.
Zur Frühgeschichte des „übermäßigen Dreiklangs“

Friedemann Brennecke (Essen)

Im Jahr 1847 schreibt A. B. Marx: „Gehen wir aber auf den grossen Dreiklang zurück, und erhöhen die Quinte, so schreit uns der übermässige Dreiklang schrillend an; eine Folge solcher Akkorde ist aber (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden, – und wüssten auch wir nicht zu motivieren.“ Genau eine solche Wendung – eine Rückung übermäßiger Dreiklänge (bzw. deren Umkehrung) – hat bereits gut 200 Jahre früher, mitten in den

Wirren des 30-jährigen Krieges, Samuel Scheidt als drastische klangliche Vergegenwärtigung des allgegenwärtigen Elends im Geistlichen Konzert „Herr, wo dein Wort nicht mein Trost gewest wäre“ (SSWV 272) komponiert. Sicher ist es anachronistisch, im späten 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vom „übermäßigen Dreiklang und seinen Umkehrungen“ zu sprechen; und die gemeinten drei Zusammenklänge bedürfen sowohl in stilistischer als auch in satztechnischer und klanglicher Hinsicht einer gesonderten Betrachtung. So wird der schmerzlich überspannte 6b-# Akkord, wie Adam Reincken 1670 vermerkt, bereits von Lasso und Palestrina verwendet und im Kontext einer mollaren *cadenza doppia* in zahlreichen Werken des frühen 17. Jahrhunderts zum Ausdruck von bitterem Schmerz. Erst die „Neyen Componisten“ jedoch verwendeten laut Reincken den übermäßigen Dreiklang und den Quartsextakkord mit verminderter Quarte. Und tatsächlich sind letztere abseits von Madrigalisten und Instrumentalmusik des chromatischen Genus in dieser Zeit weit seltener anzutreffen und lassen sich auch satztechnisch nicht so klar einer charakteristischen, formelhaften Wendung zuordnen. Alle drei Klänge zeichnen sich durch eine – gerade in mitteltöniger Stimmung – faszinierende und befremdliche, hoch expressive Klanglichkeit aus. In ihrer Einbettung in den Tonsatz durchaus von verschiedener Wirkung sind sie isoliert betrachtet in ihrer Tonhöhenstruktur beinahe identisch und in gleichschwebender Stimmung bekanntlich klanggleich. Dass diese Tendenz zur Symmetrie bzw. zur enharmonischen Überführbarkeit der Klänge und somit ihr Potential, die Grenzen des Modus zu sprengen, von Scheidt und seinen Zeitgenossen erkannt und gezielt eingesetzt wurde, möchte der Vortrag anhand konkreter Beispiele nahelegen.

Friedemann Brennecke, geboren 1988, studierte Komposition und Musiktheorie in Hamburg, Freiburg und Essen sowie als ERASMUS-Stipendiat am CNSMD de Paris. Als Komponist unter anderem Werke für Musiktheater, Mitwirkung an interdisziplinären Projekten wie dem Physical Theatre „mach mal schnell langsam“ sowie Auftragskompositionen für Ensembles Alter Musik wie dem Barockensemble „Les Surprises“. Musiktheoretische Arbeiten zu Fragen der *musica ficta* im Werk Nicolas Gomberts sowie über die „Quatre Chants pour franchir le seuil“ von Gérard Grisey. Organisation der Tagung „Gehörtes Sehen – Zeitgenössische Musik zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit“ im Rahmen der „Wittener Tage für neue Kammermusik“ im April 2016. Er lebt in Essen und arbeitet derzeit an der Folkwang UdK an einer Masterarbeit über Musik des frühen 17. Jahrhunderts.

tractatus compositionis augmentatus – Wandel im kontrapunktischen Komponieren durch das harmonische Denken

E 40 | Fr 14 Uhr

Julian Habryka (Würzburg, Hannover)

Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts änderte sich der Klang der Musik. Da es für uns keine Möglichkeit gibt, den Klang dieser Musik direkt zu rekonstruieren, bleibt uns nur, die Veränderung des Tonfalls anhand des Paradigmenwechsel weg von der symmetrischen modalen Harmonik hin zur asymmetrischen harmonischen Tonalität nachzuvollziehen. Dahlhaus schreibt zu diesem Paradigmenwechsel: „Der Übergang [...] wurde durch einen Zwischenzustand der Indifferenz vermittelt, der sowohl von den Tonbeziehungen als auch von den Relationen zwischen den Akkorden und den Klauselstufen ablesbar ist.“ (Dahlhaus: Untersuchungen 1988, S. 222) Diese Indifferenz liegt im Auge des Betrachters. Voraussetzung dafür ist, dass diese Musik entweder kontrapunktisch oder harmonisch betrachtet wird. Eine solche Verengung scheint angesichts des erweiterten Harmoniebegriffs der Zeit nicht zulässig.

Von dieser Überlegung ausgehend soll am tractatus compositionis augmentatus von Christoph Bernhard gezeigt werden, wie sich Kontrapunkt und Generalbass gegenseitig beeinflusst haben und so die Grundlage für die moderne Harmonielehre gebildet haben. Damit wird kein scharfer Schnitt zwischen kontrapunktischem und harmonischem Denken vorausgesetzt, sondern ein fließender Übergang.

Die Beschäftigung mit dem Werk Bernhards legt eher nahe, dass kontrapunktische Regeln von einem harmonischen Unterbewusstsein abhängig sind. Klare Regeln werden durch ästhetischen Kategorien ersetzt. Bernhard entwirft quasi als Propädeutikum für die Komposition im neuen italienischen Stil eine dreischrittige Kontrapunktlehre: Einsatz von Konsonanzen und Chroma-tik, Dissonanzbehandlung, sowie Kanon und doppelter Kontrapunkt. Da Bernhard, wie sein Lehrer Schütz, Kontrapunkt als Voraussetzung für Harmonik zugrundelegt, hat jeder dieser drei Schritte spezifisch Einfluss auf die Harmoniefortschreitungen. Die Korrespondenz von Kontrapunkt und Harmonik lässt sich exemplarisch an Werken seines Lehrers Heinrich Schütz beobachten.

Julian Habryka absolvierte an der Hochschule für Musik Würzburg die Studiengänge Schulmusik, Diplom Komposition und Master Musiktheorie mit den Hauptfächern Tonsatz (Prof. Dr. Ariane Jeßulat) und Analyse (Prof. Matthias Tschirch). Derzeit studiert er den Masterstudiengang Komposition bei Prof. Moritz Eggert an der Hochschule für Musik und Theater München. Seit dem Wintersemester 2015/16 unterrichtet Julian Habryka an der Hochschule für Musik Würzburg und an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover in den Fächern Tonsatz, Musiktheorie, Gehörbildung und theoriebegleitendes Klavierspiel. Neben der Unterrichtstätigkeit leitet er regionale und überregionale Instrumentalensembles und Chöre.

Fr 14.30 Uhr | E 40

Counterpoint as sound:
The préludes non mesurés by L. Couperin

Aleksandra Karaulova (Basel)

The paper focuses on the musical interpretation aspects of Louis Couperin's selected Préludes non mesurés. The questions which arise from analyzing these Preludes are: How to deal with the time organization and rhythmical freedom? How do we take in the Sound (in terms of counterpoint and style brisé)? Does Couperin's music lose its magic aura without its characteristic obscurities and uncertainties? And what helps the composer to "unleash" the organized sound and to carve the granite chords?

The paper is organized into three parts: 1. Introduction and historical context. 2. How does one notate a rhythmically free sound? Comparison of Couperin's and Froberger's ways of transmitting rhythmically free performance. 3. Prelude 7. It might show the presence of a cogent argument underneath the chaotic surface, answering skeptics who accuse Couperin of spewing the notes at random. The sum of this information is helpful and relevant to performers and analysts alike.

Placing these pieces in historical context helps to understand that unmeasured preludes do not invite an unbounded rhythmic freedom in performance. An infinite number of realizations may exist, but not all of them will be tasteful and appropriate, and analysis of various musical aspects of a prelude can result in a performance more satisfactory than another.

Aleksandra Karaulova, born in 1994 in Vakhrusha (Kirov region, Russia), studied choral conducting with the minor in music theory at the Academic Music College of the Moscow State Conservatory. She is currently pursuing her MA in Composition and Music Theory at Schola Cantorum Basiliensis. Participated in a number of conferences and contests, incl. the 1st All-Russian Conference on Musical Literature (receiving Best Work award for "Harmony in Gesualdo's late madrigal books"), the 3rd All-Russian Musicological Competition "Ural's Youth Forum" (receiving Special award in Early Music section), Moscow Solfeggio Contest (1st prize), Moscow Harmony Contest (2nd prize), and master classes in improvisation (2014, 2015, Basel), counter-

point (2014, Würzburg; 2015, Basel), composition and contemporary performance (2013, Moscow – with Stefan Prins and Nadar ensemble). Her honors include a scholarship from Moscow Government, grants of Maurorastelli's and MAB's funds, and a scholarship of Basel-Stadt Canton.

Phantom-Kontrapunkt

E 40 | Fr 15 Uhr

Ariane Jeßulat (Berlin)

Das Scherzo aus Mendelssohns Oktetts Op. 20 spielt schon in seiner Urfassung auf das aus Bläsern bestehende Elfenorchester aus Goethes Walpurgisnacht an. Auch sprechen Briefpassagen Fannys („luftige Trompeten“) für die Idee synthetischer Klänge, die durch die später hinzugefügten Bläser nur verstärkt wird. Dass auch der „Hörnersatz“ zu Beginn der Nr. 7 des „Sommernachtstraums“ teilweise fiktiv ist, da der untere Part von Fagotten gespielt wird, verweist auf klangliches Unterlaufen von Stimmführungs-Klischees wie den Horngang im „Notturmo“ oder Instrumentationstopoi wie das ausgedehnte D-Dur im g-Moll-Scherzo. Vermittelnd zwischen Konvention und dem im Notentext kaum dokumentierbaren Klang sind spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Wendungen zu finden, die eine Vertiefung von satztechnischem Regelwerk im Orchesterklang annehmen lassen. Greifbar wird dies an Klischees wie den oben genannten, aber auch an anderen, zwar in der historischen Kompositionslehre, aber kaum in der Instrumentationslehre erfassten Topoi. Sei es, dass Trugschlüsse durch instrumentale Oberton-Effekte dissonanter, dass Dissonanzen in der klanglichen Entwicklung weicher, dass konsonante Klänge durch die Instrumentation dissonant klingen oder dass Dissonanzen eher ausgeblendet als konturiert aufgelöst werden, in all diesen Fällen erfahren musiktheoretische Problemstellungen erst jenseits des Notentextes ihre eigentliche Prägung.

Solche „Phantom-Kontrapunkte“ sind in tonaler Musik selten Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung. Tatsächlich böte es sich in wahrnehmungstheoretischen Ansätzen (Huron, Temperley) an, würden diese die historische Kompositionslehre stärker integrieren. An Beispielen von Beethoven, Mendelssohn und Wagner wird versucht, die Spannung zwischen satztechnischen und instrumentalen Konventionen und der klanglichen Gestaltung höranalytisch als musiktheoretisches Problem und künstlerische Intention zu rekonstruieren und der Lehre zugänglich zu machen.

Ariane Jeßulat ist seit April 2015 Professorin an der UdK Berlin. Vorher war sie in derselben Funktion seit 2004 an der Hochschule für Musik Würzburg sowie von 2000-2004 Mitarbeiterin im musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Promotion erfolgte 1999 an der UdK Berlin, ihre Habilitation 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte bilden neben musiktheoretischen Fragestellungen die Musikdramen Richard Wagners sowie Musiktheater nach 1950.

Langsame Tremoli und Triller im Orchestersatz um
1900. Zur Analyse und ästhetischen Bewertung von
Fluktuationsklängen

Fr 16 Uhr | E 40

Florian Edler (Bremen)

Helmut Lachenmanns viel beachtete Unterscheidung von fünf Klangtypen stellt das Verhältnis von Klang und Struktur im Sinne eines dialektischen Prozesses dar. Als komplexes und die Hörenden besonders aktivierendes Phänomen repräsentiert der Strukturklang den am meisten vergeistigten Typus. Die auf das eigentlich Klang-

liche beschränkten Farb-, Fluktuations- und Texturklänge, die Lachenmann dem primär strukturell definierten, aber noch wenig komplexen Kadenzklang antithetisch gegenüberstellt, sieht er hingegen als primitivere Formen an, die passive und saturierte Rezeptionshaltungen unterstützen. Eine Darstellung dieser Theorie des musikalischen Klangs und ihrer Verwurzelung in spezifisch deutschen musikästhetischen Traditionen des 19. und 20. Jahrhunderts bildet im geplanten Referat den Ausgangspunkt einer Beschäftigung mit den Fragen, ob Aktivität und Passivität überhaupt sinnvolle Kategorien der Klangwahrnehmung darstellen und inwieweit nicht auch Fluktuationsklänge engagierte, detailbezogene Hörweisen anzuregen vermögen. Als Beispiel dieses Klangtyps dienen langsame Doppeltremoli und –triller, die Akkorde in triolischem Rhythmus innerlich bewegt und durch die Verschleierung metrischer Schwerpunkte gleichsam schwebend darstellen. Das von Franz Liszt vom Klavier (z. B. Petrarca-Sonett 123) auf das Orchester (z. B. Dante-Sinfonie, 1. Satz) übertragene Modell spielt namentlich im Streichersatz von um 1900 entstandenen Orchesterwerken eine bedeutende Rolle. In kurzen vergleichenden Analysen zur Behandlung dieser Technik bei Debussy, Balakirew, Skrjabin, Strawinski, Bartók und – ausblickend – Ligeti wird versucht, Kriterien für klangliche Originalität und Phantasie, für die Komplexität solcher Klänge, für das Gelingen ihrer strukturellen oder dramaturgischen Einbindung in syntaktische Kontexte sowie für durch sie evozierte Rezeptionshaltungen zu erarbeiten.

Florian Edler, geboren 1969 in Kiel, studierte in Berlin Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. 2009 Promotion an der dortigen Universität der Künste mit einer Arbeit über die Musikanschauung im Schumann-Kreis. 2002-2015 Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Berlin, Bremen und Weimar, 2013-2015 Verwalter einer Professur an der Hochschule Osnabrück. 2015 Berufung auf eine Professur für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Publikationen zur Musiktheorie und -ästhetik des 17. bis 20. Jahrhunderts sowie zur Gehörbildungsmethodik. Nebentätigkeiten als Pianist (Salonorchester), Cembalist (Generalbass, Solokonzerte) und Arrangeur (primär Unterhaltungsmusik der 1920er und -30er Jahre).

Fr 16.30 Uhr | E 40

Klang als zentrales musikalisches Ereignis
im Operschaffen Franz Schrekers

Daniel Tiemeyer (Wien)

Bereits mit der Premiere seines Erstlingswerks „Der ferne Klang“, das am 18. August 1912 in Frankfurt a. M. uraufgeführt wurde, konnte Franz Schreker einen großen Erfolg erzielen. In den Rezensionen hierzu wird vor allem die Rolle des Klangs besonders hervorgehoben und Schreker selbst als „Klangkünstler“ bezeichnet. Kein geringerer als der Musikkritiker Paul Bekker trat vehement für dessen Werke ein. Er postulierte in seinem dem Komponisten gewidmeten Essay eine Wagner ähnliche Begabung und führte die Faszination der Opern Schrekers darauf zurück, dass stets eine zentrale „Klangvision“ den Ausgangspunkt für die jeweiligen Opern darstelle. Schreker selbst bezeichnete den reinen Klang als eines der wesentlichen musikalischen Ausdrucksmittel überhaupt. Im Rahmen dieser Konferenz stellt sich die Frage nach der Konzeption und Struktur jenes charakteristischen Klangs, den Schrekers Zeitgenossen so intensiv und durchaus kontrovers diskutiert haben. Tatsächlich spielt der Orchesterklang in den Opern Schrekers eine entscheidende Rolle, da dramaturgisch bedeutsame Momente genau von jener „Klangvision“ inszeniert werden, Klang gewissermaßen selbst als Protagonist im Verlauf der Handlung aufsteht. Das Medium des Klangs stellt für die Werke Schrekers demnach keine „akzidentielle“ sondern eine dezidiert „essentielle“ Kategorie dar. Als Beispiel für einen repräsentativen Schreker-Klang sei die „Waldszene“ aus dem ersten Akt des Fernen Klangs angeführt. Die Analyse von Struktur und Instrumentation

dieser Episode soll das Zentrum des Vortrags bilden. Schrekers Opern bieten einen wichtigen Beitrag zur musikgeschichtlichen Entwicklung des Klangs hin zu einem eigenständigen musikalischen Parameter und belegen die eindrucksvolle Wirkung, die Klang im Musikdrama der Wiener Moderne zu entfalten vermag.

Daniel Tiemeyer studierte Musikwissenschaft und Geschichte an den Universitäten in Osnabrück und Wien (Magisterabschlüsse an der Universität Wien 2011 und 2013). Während seines Studiums wurde er von der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert, zudem absolvierte er im Wintersemester 2011/12 ein Forschungssemester an der University of Sheffield. Er promoviert derzeit im Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien über das Thema Klang als dramatisches Ausdrucksmittel in den Opern Franz Schrekers und ist DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Im Wintersemester 2014/15 leitete er die Lehrveranstaltung „Schrekers Opern“. Seine wissenschaftlichen Schwerpunkte sind die Musik der Wiener Klassik (insbesondere Beethoven) sowie die Musik- und Kulturgeschichte der Wiener Moderne.

On the Matter of Integrity of the World of Sounds:
the Organic Unity against the Editing Principle in the
European Music of the Modern Era

E 40 | Fr 17 Uhr

Konstantin Zenkin (Moskau)

The purpose of this speech is to track the history of interaction of two fundamental principles of creating sounding musical texts: the organic unity (continuity) on the one hand and the editing (montage) on the other hand, in both composers' and performers' artwork. It is likely that the idea of organic unity reached the highest point of its development in Mozart's oeuvre; later, Beethoven and composers of the several following generations started comprehending the idea of a process (or, in philosophical terms, "the becoming") as something organically integral, which allows neither to substitute nor to interchange its links. According to an opinion of musicians with a romantic way of thinking, sound engineers' work in general, and editing in particular, tend to break an ideal view of integrity as the instantaneous and inimitable life of an artwork. At the same time, as will be presented, the principle of editing an artwork, from the motifs up to an entire structure of the latter, also reached its highest, though often implicit, expression in the music of Romanticism (Schumann, Chopin).

On the contrary, musicians of the post-Romantic era (such as Stravinsky or Gould) preferred an expressly editing method, which can easily explain their general preference of the audio recording, with its almost unavoidable, merely "cinematographic" editing, for the live sound. Having disavowed an idea of the process as a kind of organic development, both the avant-garde and the following trends of the newest music have engaged a virtuosic play with the very principle of editing, including the editing of every separate sound, as their most important creative method. Therefore, one may state various ways of comprehending an idea of integrity at different time periods of the art history, as well as fundamentally different methods of implementing this idea in accordance with certain artistic purposes.

Konstantin Zenkin, born 1958, Moscow, doctor of science (1996), professor of the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, since 2009 – vice rector for science. Graduated from the Moscow Conservatory as a pianist (1981) and musicologist (1983). His main interest are in history of music and art (reads special courses of lectures on the 19th century Romantic and 20th century avant-gard music). Author of the books: "Chopin's Piano Miniature" (1995), "Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism" (1997), "Music in Space of Culture", vol. 1-5 (2001 – 2013), coauthor – Konstantin Zhabinsky, "Music – Eidos – Time. A.F. Losev and Horizons of Contemporary Music Research" (2015), and more than 130 articles on history of music, philosophy of music (most of them – on the works of Russian philosopher Alexey Losev), piano performing art (Maria Yudina). Chief-editor of the musicological magazine "Nauchnyj Vestnik Moscovskoj Konservatorii" (since 2010).

Christian Utz (Graz)

Vorstellung des im März 2016 erschienenen Lexikon Neue Musik mit besonderem Schwerpunkt auf musiktheoretischen und kongressbezogenen Fragestellungen (Essay Klangkomposition; Lexikonartikel Analyse, Form, Harmonik/Polyphonie, Musiktheorie, Rhythmik/Metrum/Tempo, Wahrnehmung, Zeit)

Christian Utz ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Außerdem lehrte er Musikwissenschaft und Komposition an Universitäten in Tokyo, Hsinchu/Taiwan und Klagenfurt. Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe, Promotion (2000) und Habilitation (2015) in Musikwissenschaft an der Universität Wien. 2012–2014 leitete er das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekt ‚Eine kontext-sensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation‘ (CTPSO). Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, das Verhältnis von musikalischer Analyse und Aufführung/Performance, interkulturelle musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, 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, i.V.). Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfauf, sechs Bände, 2007–2013), des *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Laaber, 2010), des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie (seit 2015) der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH). Seit 2014 Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

Tobias Bleek (Essen)

Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* gehört nicht nur zu den wirkungsträchtigsten, sondern auch zu den klangmächtigsten Orchesterwerken des frühen 20. Jahrhunderts. Mit den Mitteln eines großbesetzten Orchesterapparats entfaltet das „Choreodram“ eine physische Präsenz und Klanggewalt, der man sich kaum zu entziehen vermag. Während Strawinskys außergewöhnlicher Umgang mit dem Klangmedium Orchester in der frühen Rezeption des *Sacre* ausführlich thematisiert wurde, trat dieser zentrale Aspekt der Werkerfahrung in der wissenschaftlichen Diskussion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerdings in den Hintergrund. So wurde seit den 1950er Jahren das innovative Potential der *Sacre*-Partitur vor allem im Bereich der Rhythmik und Metrik, der Harmonik, der Formgestaltung sowie in Strawinskys schöpferischem Umgang mit volksmusikalischen Quellen gesucht.

In Anknüpfung an die frühe *Sacre*-Rezeption möchte ich in meinem Beitrag die Klangdramaturgie des *Sacre* in den Blick nehmen. Ausgangspunkt ist dabei die Hypothese, dass die ungeheure Spannungskurve, die die beiden Teile des Werks beschreiben, in wesentlichem Maße auf der Verlagerung zentraler Entwicklungsprozesse auf die Ebene des Klangs beruht. Ein wichtiger Referenzpunkt der Untersuchung ist neben dem berühmten *Sacre*-Skizzenbuch das bisher unveröffentlichte und deshalb nur selten diskutierte Particell des Werks, das sich in der Paul Sacher Stiftung Basel befindet.

Tobias Bleek studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Tübingen, Oxford und Berlin. Von 2003–2005 war er Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin und wurde dort 2006 mit einer Studie zu

György Kurtág promoviert. Seit 2002 arbeitet er als Musikvermittler und Autor für die Berliner Philharmoniker. Anfang 2007 übernahm er dann die Leitung des Education-Programms des Klavier-Festivals Ruhr. Dort hat er unter anderem eine Reihe zur Vermittlung zeitgenössischer Klaviermusik mit Pierre-Laurent Aimard und Tamara Stefanovich sowie die Internetplattform www.explorescore.org entwickelt. Diese enthält umfangreiche Online-Ressourcen zu Werken von Stravinsky, Boulez und Ligeti. Die Schwerpunkte seiner musikwissenschaftlichen Publikationen und seiner Lehrtätigkeit an der Humboldt-Universität zu Berlin und anderen Universitäten liegen im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts.

John Lam Chun-fai (Hongkong, Wien)

The craft of orchestration was a fundamental aspect of Stravinsky's early compositional training. The crucial role of orchestration in shaping the modernist's approaches to musical Chinoiserie in the opera *Le rossignol* (1908–1914) is however little studied. This paper delves into the prelude to Act I and reconsiders the sonic evocation of Far East from a range of perspectives. Through the lens of pitch organisation, I show that Stravinsky lined up and superimposed chains of neighbouring anhemitonic pentatonic scales to form a series of thirds or what he referred to as 'leit-harmonie'. A schematisation of the underlying tonal network reveals an intricate interaction between octatonic and pentatonic spaces. While the octatonic attribute of 'leit-harmonie' can be ascribed to the teaching of Rimsky-Korsakov, the pentatonic attribute can be traced via the opening gesture of Debussy's orchestral piece 'Nuages' to the leit-motive for *Mélisande* in the French maestro's opera. The transformation of this leit-motive into 'leitharmonie' – one that explores beyond the pentatonic space – tends to undermine the effect of Chinoiserie and raises the key question as to by what other means a representation of Far East is warranted. Referring to sketch materials housed in Paul Sacher Stiftung, I then examine Stravinsky's nuanced orchestration and point out a concentration of selected instrumental colours along with other scoring considerations that enable an expression of emptiness. The handling of timbres subtly echoes Debussy's sonic ideal in the making of 'Nuages'. In this light, an alienated ambience is set up through an adaptation of fin-de-siècle aesthetics resonating with exoticism. A renewed understanding of Stravinsky's approaches to Chinoiserie with materials and techniques inspired by Debussy reorients our attention to multiple essential facets of sound as potential signifiers of Far East.

Specializing in music theory, **John Lam** is currently a doctoral research fellow at the Chinese University of Hong Kong and a visiting OeAD scholar at Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. He has read numerous research papers in international and regional conferences in Europe (Leuven, Vienna, Liverpool, Keele, London, Nottingham) and China (Shanghai, Hong Kong). As pianist, he completed a master degree in piano performance with high distinction in the United States and recorded music by contemporary composers.

Chao-Chiun Chou (Paris)

In an article "Son et Musique", published in the 1940s, the Italian composer Giacinto Scelsi introduced a fundamental notion of his musical aesthetic – "the sphericity of sound". Whereas a sound is usually perceived by its pitch and duration in the Western musical culture, according to Scelsi, it contains a third dimension – the "depth".

The depth implies a sense of space. Scelsi mentioned for that matter the discovery of the perspective in Renaissance painting that creates the impression of the spatial depth. Tristan Murail suggested that the feeling of depth is created in Scelsi's work by the timbral writing, "taken in the broadest sense: the global timbre of the orchestra timbre as a whole". However, in a work such as *L'Âme ouverte* for solo violin, the timbral writing and pitch ranges appear to be limited. We shall perceive that, in this work, Scelsi intended to explore the depth of sound primarily in the microscopic scale of sound via a dilated time. Likewise, in Gérard Grisey's work, if the "temporal dilation" has enabled the "projection" of the microscopic structure of sound onto the macroscopic scale of musical composition, it has also broadened the acoustic field by including as many partials as possible, along with a wide range of sounds. According to Grisey, it is also possible to create a poetics of 'shadow tone' (*ombre du son*, *Klangschatten*). In the last work of Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*, the shadow tone is associated with echo — the sound reflection that can only be produced in the space. "The time is given in works [of painting] only by the depth in the movement...", so did Yves Bonnefoy comment on Renaissance painting. In the case of these two composers, the depth of sound seems to be generated by the dilation of time. With some musical analyses, we would try to define the poetics of sound space-time in the works of these two composers.

Chao-Chiun Chou, born in Taiwan, is currently a Ph.D student in musicology at Université Paris VIII. Her research interest focus on the relation between sound material and formal/temporal writing in the music of Giacinto Scelsi, Gérard Grisey and Kaija Saariaho.

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. Er studierte Komposition und Musiktheorie bei Volkhardt Preuß und Peter Michael Hamel an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 1997/98 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.

Sa 12.30 Uhr | E 40

„Warum ist Musik erfolgreich?“ (Olms, 2016)
(Buchpräsentation)

Jörn Arnecke (Weimar)

Jörn Arnecke (Hg.), *Warum ist Musik erfolgreich? Analysen, Ansichten, Einsichten* (= Paraphrasen, Weimarer Beiträge zur Musiktheorie, Band 4), Hildesheim u.a.: Olms, 2016.

Der Band greift ausgewählte Vorträge der IX. Weimarer Tagung 2015 „Musiktheorie und Hörerziehung“ auf, die von der GMTH mitveranstaltet wurde und die unter dem Thema „Warum ist Musik erfolgreich?“ stand. Unter den Autoren sind einerseits hochkarätige Vertreter der deutschsprachigen Musiktheorie – etwa Felix Diergarten oder Gesine Schröder –, andererseits sollten gezielt auch Nachwuchs-Autor(inn)en gefördert werden. Das Buch ist in fünf Kapitel zu je zwei Artikeln gegliedert. Zunächst werden zwei unbestrittene Erfolgskomponisten auf ihre Strategien befragt: Johann Sebastian Bach durch Florian Kleissle, Wolfgang Amadeus Mozart durch Felix Diergarten. Danach folgt die Kehrseite: Komponisten, deren künstlerische Qualität stärker ist als ihre Rezeption – Maren Wilhelm zeigt dies für Gabriel Fauré, Jens Marggraf für Karol Szymanowski. Erfolgskomponisten, die in ihrer Zeit verhaftet blieben, begegnen uns bei Karl Traugott Goldbach mit Louis Spohr und bei Gesine Schröder mit Kurt Schwaen. Zwischen Vergessen und Wiederentdecken changieren studentische Arbeiten, die unter Leitung von Stephan Lewandowski entstanden und ein weites Spektrum von Johann Gottfried Vierling bis Heinrich Dorn abdecken, sowie Juliane Brandes mit Schlaglichtern auf Ludwig Thuille. Schließlich kommt auch die Moderne in den Blick, mit Johannes Kretschmers Untersuchung zu Sofia Gubaidulina und einem Beitrag des Herausgebers zur Bedeutung des Sujets und zur Stellung des Komponisten im aktuellen Musiktheater. Das Buch erscheint im Sommer 2016, so dass leider noch kein Verlagsblatt oder Belegexemplar verfügbar ist.

Abstracts und Biographien
Sektion III

Sektion III

Klang als Analyse-Kategorie (nicht nur) in der neuen Musik

Ansätze zu einer am Hörerlebnis orientierten Analyse klangzentrierter Neuer Musik gibt es spätestens seit 1966, als Pierre Schaeffer und Helmut Lachenmann Kategoriensysteme für die elektroakustische Musik bzw. für eine klanglich/spieltechnisch avancierte (und reflektierte) Instrumentalmusik vorlegten; Rainer Wehinger zeigte 1970 mit seiner »Hörpartitur« von Ligeti elektronischem Stück Artikulation das Potential graphischer Analyseformen; die Vertreter der *musique spectrale* stellten das zum Verständnis ihrer Musik und ihrer Klänge notwendige Vokabular in den 1980er und 1990er Jahren selbst zur Verfügung; Methoden, die sich an der digitalen Analyse konkreter Einspielungen orientierten, sind hinzugekommen, rein höranalytische und solche, die Klang und Struktur im individuellen Werk zueinander in Bezug setzen. Diese Sektion bietet insofern auch einen Überblick über die gegenwärtige Methodenvielfalt in der Klanganalyse, der zu weiteren Forschungen und Experimenten stimuliert.

Sa 9.45 Uhr | RJS | Keynote

„Phänomenologische und kompositorische Dimensionen des Klangs“

Helga de la Motte (Berlin)

Ein Klang – auch ein Ton ist bereits ein Klang – lässt sich durch verschiedene Eigenschaften beschreiben. Seiner Höhe kam eine besondere Bedeutung zu wahrscheinlich, weil sich damit u. a. gleichabständige Gliederungen (Oktavlagen) verbinden. Die Tonhöhe wurde neben der Dauer zu einem zentralen Element der traditionellen Musiktheorie. Damit einher ging die Unterscheidung von zentralen und peripheren Toneigenschaften, den sog. Darstellungsmitteln: Klangfarbe und Intensität. Bereits im 19. Jahrhundert lässt sich eine stärkere kompositorische Gewichtung der sog. peripheren Eigenschaften bemerken, die mit der neuen Musik zu wichtigen Gestaltungselementen wurden.

Im 19. Jahrhundert versuchte man bereits der Komplexität der Klangeigenschaften durch eine dimensionale Ordnung zu begegnen. Seit den 1970er Jahren wurden zahlreiche multidimensionale Skalierungen zwar ohne Kenntnis der älteren Forschungen vorgenommen, die aber teilweise die älteren Versuche bestätigen. Diese Forschungen sollen zumindest angesprochen werden.

Eine grundsätzliche Aufwertung der sekundären Eigenschaften fand um 1910 mit der Entstehung der neuen Musik statt. Es kam teilweise auch zu einer Umwertung der primären Eigenschaften. Die Darstellung dieser Neukonzeptionen steht im Mittelpunkt der Erörterung. Dabei sollen jeweils Hinweise gegeben werden, inwieweit die in den Anfangstagen der neuen Musik gefundenen kompositorischen Lösungen noch immer Gültigkeit haben. Verquer dazu steht die Annahme der philosophischen Phänomenologie jüngsten Datums eines reinen „Frequency Streamings“.

Helga de la Motte-Haber, geb. 1938 in Ludwigshafen/Rhein. Studium der Psychologie 1957-1961, Abschluss mit dem Diplom, 1962- 1967 Studium der Musikwissenschaft, Abschluss mit der Promotion. 1971 Habilitation an der Technischen Universität Berlin mit dem Lehrgebiet Systematische Musikwissenschaft, 1972-1978 Prof. an der Pädagogischen Hochschule Köln, 1978-2004 Prof. an der Technischen Universität Berlin. Ehrenmitglied in der Deutschen Gesellschaft für Musikpsycho-

logie und der Gesellschaft für Musikforschung. Verleihung einer Doktorwürde ehrenhalber durch die Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hannover.

Schriften in Auswahl: Musikpsychologie. Eine Einführung 1972; Psychologie und Musiktheorie 1978; Handbuch der Musikpsychologie 1985; Musik und Bildende Kunst 1990; Die Musik von Edgard Varèse 1993; Musik und Natur 2000.

Herausgebertätigkeit: Musik und Religion 1995; Klangkunst 1999; Musik des 20. Jahrhunderts 2000; Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft in vier Bänden (zus. mit Mitherausgebern) 2007; Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (zus. mit Mitherausgebern 2010. Dokumente zur Musik des 20. Jahrhunderts (zus. mit Mitherausgebern) 2011.

Klang-Analyse von Werken der Vokalpolyphonie
mit der Software „PALESTRINIZER“

E 45 | Fr 13.30 Uhr

Daniel Hensel (Halle)

Die PALESTRINIZER-Software wurde entworfen, um Hunderte von Werke – speziell der Vokalpolyphonie – statistisch untersuchen zu können, um den Zusammenhang von Modus und Klang im ausgehenden 16. Jahrhundert zu untersuchen. Hierfür wurde eine Software programmiert, um Werke von Lasso und Palestrina stapelweise verarbeiten und nach Merkmalszusammenhängen analysieren zu können. Ein Ziel der Studie war, die Frage nach der Existenz der Modi, die seit gut vierzig Jahren kontrovers diskutiert wird, empirisch bestätigen sowie eine eigene Klanglichkeit jener feststellen zu können. Wir haben dafür neben den einfachen statistischen Auswertungen über Toplisten (wie viele Klänge sind vorhanden, wie viele dissonant, wie viele konsonant, welche Klänge kommen vor, Dur, Moll, vermindert oder übermäßig, Septakkorde, Grundstellung oder Umkehrungen, etc., welche harmonischen Fortschreitungen gibt es, welche Grundtonfortschreitungen, was sind die häufigsten Töne, wie hoch ist die Streuung der Parameter) ein besonderes Verfahren entwickelt, Klang in der Zeit kenntlich machen zu können. Das „Killerfeature“ unserer Software ist die Visualisierung. Ein wesentlicher Faktor hierfür war die Visualisierung der Klangdichte, die sich bei Orlando di Lasso und Palestrina deutlich unterscheidet. Die Klangdichte errechnet sich aus dem Ambitus geteilt durch die Anzahl der Stimmen. Dadurch ist gewährleistet, die unterschiedliche ‚Instrumentierung‘ eines Klanges analytisch erfassen zu können. Je niedriger der Quotient, umso höher die Dichte. Alle Werke werden auf die gleiche Zeit gedehnt, um verglichen werden zu können. Häufig genutzte Wertbereiche werden mehrmals überschrieben und dadurch dunkler, wenig genutzte Bereiche haben hellere Graustufen. Ein weiteres Merkmal sollte dem Aufbau von Klang dienen, der Satz- oder der Pausendichte. Ist die Satzdichte hoch, so hat man eine niedrige Pausendichte und umgekehrt. Dies spielt in der Musik der Vokalpolyphonie eine große Rolle.

Daniel Hensel, geb. 17.04.1978 in Büdingen. Kompositionsschüler von Gerhard Schedl, später Kompositionsstudium bei Heinz Winbeck. Diplom mit Auszeichnung in Komposition bei Manfred Trojahn, Aufbaustudium in Komposition bei Michael Obst und Meisterklassen-Studium in Komposition bei Heinz Winbeck, Promotionsstudium in Musikwissenschaft bei Peter Ackermann und Promotion über das Werk Gerhard Schedls. Publikationen über Wilhelm Friedemann Bach, Gerhard Schedl und Emanuel Aloys Förster. Zusammenarbeit mit dem Anton-Bruckner-Institut Linz und Herausgabe des Elementar-Lehrbuchs der Harmonie- und Generalbasslehre von Johann August Dürrenberger. Aufsätze für das Bruckner-Jahrbuch über Sechter, Bruckner und Dürrenberger. Seit 2012 Entwicklung der Musikanalysesoftware PALESTRINIZER mit Ingo Jache für das Habilitationsprojekt „Modus, Klang und Zeitgestaltung bei Orlando di Lasso und Giovanni Pierluigi da Palestrina“ in systematischer Musikwissenschaft, am 4.5.16 Abschluss des Habilitationsverfahrens.

Liszts 1858 geäußerte Abkehr „von allen Arrangement-Versuchen“ mag symptomatisch für die verbreitete Auffassung stehen, Orchestermusik des 19. Jahrhunderts lasse sich nicht ohne Substanzverlust in ein anderes Medium übertragen. Allerdings war dieses Problem bereits für das 18. Jahrhundert in einem bislang nicht erkannten Maße zutreffend: Nicht selten ginge auch hier durch die mediale Übersetzung nicht nur der „unentbehrliche Klang“ der Originalvorlage verloren, sondern mit ihm auch eine entscheidende semantische Komponente, die sich parallel zum formalen Diskurs entfaltet. In solchen Fällen lassen sich die historisch verbürgten Dichotomien zwischen „Gedanke“ und „Kleid“ bzw. „Zeichnung“ und „Malerei“ nicht mehr aufrecht erhalten. Anhand von Beispielen aus der späten Sinfonik von Haydn und Pleyel sollen im Vortrag zwei Typen klanglicher Irreduzibilität diskutiert werden: (1) Normalisierung und (2) „gesteigerte Markiertheit“.

Unter „Normalisierung“ wird die normkonforme Reorchestrierung von ursprünglich atypisch instrumentierten Formfunktionen verstanden. Dies soll u.a. anhand des 2. Satzes aus Haydns Sinfonie Nr. 99 gezeigt werden, wo die Expositionsüberleitung zunächst im Gewand eines Bläsertrios vorgetragen wird. Erst die Reprise stellt die normativen Verhältnisse wieder her, indem sie die Überleitung vom Streicherchor spielen lässt.

Der entgegengesetzte Typus – gesteigerte Markiertheit – lässt sich vor allem in den für London komponierten Sinfonien Pleyels beobachten. In der C-Dur-Sinfonie (Ben 151) etwa sind die den Sonatenformdiskurs unterbrechenden reinen Bläserepisoden bereits in der Exposition auffallend; in der Reprise werden sie allerdings derart intensiviert und ausgedehnt, dass sie zu regelrechter „Harmoniemusik“ im Kontext der Sinfonik werden und als eine Art gattungsbezogener Metadiskurs gedeutet werden können. Im Vortrag soll gezeigt werden, weshalb die Einrichtung für das Klavieridiom hier einen empfindlichen Bedeutungsverlust zur Folge hätte.

Markus Neuwirth promovierte 2013 an der Universität Leuven mit einer Arbeit über rekomponierte Reprisen bei Haydn und seinen Zeitgenossen. Gegenwärtig ist er in Leuven als postdoctoral researcher tätig, wo er sich mit der formkonstitutiven Rolle von Sekundärparametern in Musik des späten 18. Jahrhunderts befasst. Er ist Mitherausgeber des Sammelbandes „What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire“ (Leuven University Press 2015) sowie Ko-Autor einer bei Laaber erscheinenden Formenlehre der Musik. Darüber hinaus ist Neuwirth Autor zahlreicher musiktheoretischer und -historischer Aufsätze u.a. im Bereich Formenlehre, Taktgruppenmetrik und Sinfonik des 18. Jahrhunderts. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt der analytischen Wiederbelebung der „toten Zeit“ der Sinfoniegeschichte zwischen ca. 1850 und 1875.

Dass die instrumentale Besetzung eines musikalischen Kunstwerks sowohl dessen formale Anlage als auch seine Binnenstruktur beeinflusst, scheint evident zu sein. So werden im Rahmen eines bestimmten Formmodells, z.B. der Sonatenhauptsatzform, unterschiedliche gattungstypische musikalische Effekte erwartet werden. Diese sind wiederum Resultat bestimmter standardisierter Besetzungen. Die strukturelle Bedeutung von Klangfarben

äußert sich aber auch darin, dass in der Gestalt eines Motivs oder Themas häufig bereits die Ausführung durch ein bestimmtes Instrument mitgedacht ist. Andererseits legt aber die Praxis der Erstellung eines Particells nahe, dass musikalische Anlage eines Werkes und Verdeutlichung derselben durch die endgültige Instrumentierung auch unterschiedliche Sinnebenen einer Komposition sein können. Ein extremes Beispiel bildet hier Gabriel Fauré, für den die Instrumentation eines Werkes etwas Akzidentielles darstellte, das den musikalischen Gehalt des Kunstwerkes nicht berühre.

Im Vortrag sollen die Voraussetzungen für die Diskussion eines möglichen Zusammenhangs von Besetzung und formaler Anlage eines musikalischen Kunstwerks möglichst eng gefasst werden. Gegenstand der vergleichenden Analyse sind die jeweils ersten Sätze des Klarinettentrios a-moll op.114 sowie des Klarinettenquintetts h-moll op.115 von Johannes Brahms, also zweier Werke, die sich in Bezug auf zugrunde liegendes Formmodell (Sonatenhauptsatzform) sowie Genre (Kammermusik) gleichen und lediglich durch die unterschiedliche Besetzung unterscheiden. Die dennoch deutlichen Unterschiede in der Anlage der beiden Sätze werfen die Frage auf, in welcher Art und Weise sich hier auch ein Zusammenhang zwischen den strukturellen musikalischen Ereignissen, in denen sich die Funktionalität des musikalischen Kunstwerks artikuliert, und den durch die jeweilige Besetzung gegebenen klanglichen Möglichkeiten äußert.

Konstantin Bodamer studierte Schulmusik an der Musikhochschule Stuttgart sowie Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Mannheim. Zur Zeit ist er als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf sowie der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim tätig. Seit 2012 ist er Beisitzer im Vorstand der GMTH und Leiter der AG Situation der Lehrbeauftragten. Seine wissenschaftliche Tätigkeit umfasst u.a. Arbeiten zu C.P.E. Bach, der romantischen Violoncellosonte sowie zur Tonfeldtheorie Albert Simons.

Die Einbeziehung des Parameters Klang in die analytische Musikbetrachtung ist spätestens im 20. Jahrhundert eine unausweichliche Herausforderung an die musiktheoretische Forschung. Ausgangspunkt der hier vorgestellten Studie ist der musikalische Cluster. Cluster markieren die Schnittstelle zwischen tonhöhengeleitetem Harmoniebegriff und geräuschhaften Klangmaterial. Mit Henry Cowells Abhandlung *New musical resources* (1930) existiert zudem eine kompositorische Theorie zur Clustertechnik. Für die wahrnehmungspsychologische Untersuchung dieser Klänge wurden zunächst zehn Clustern-Prototypen entwickelt, die teils Cowells Klavierwerken entstammen (z. B. diatonische, pentatonische, chromatische Cluster) und teils nach theoretischen Überlegungen konstruiert waren. Mit experimentellen Methoden gingen wir der Frage des Konzept-Perzept-Verhältnisses nach, also ob diese Prototypen auditiv überhaupt unterscheidbar sind, welche Hörexpertise dafür notwendig ist und welche psychoakustischen Eigenschaften die Cluster als Voraussetzung für eine auditive Diskriminierung haben müssen. Das angewandte Paradigma war eine Modifikation des MUSHRA Audioqualitätshörtests (MULTI Stimulus test with Hidden Reference and Anchor). Die Probanden beurteilten hierbei die Ähnlichkeit der Cluster-Klänge im Vergleich zu einem zuvor festgelegten Referenzklang. Als Ergebnis zeigte sich, dass sich die Ähnlichkeitsurteile in zwei Gruppen aufteilen lassen: (a) Cluster, deren perzeptuelle Ähnlichkeitseinschätzung von der Clusterdichte abhängen und (b) Cluster, deren Klangstruktur eine perzeptuelle Sättigung aufweisen, was die

Differenzierung erschwert. Auch die psychoakustischen Untersuchungen der Stimuli korrelierten stark mit den Ergebnissen der Ähnlichkeitsratings. Unsere Ergebnisse bieten zum ersten Mal die Möglichkeit, die Wirkung von Clustern empirisch fundiert zu beschreiben. Das Ziel der weiteren Forschung wird sein, den Zusammenhang zwischen der Clustertheorie und anderen Klangformen zu untersuchen.

Arvid Ong studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg zunächst Klavier bei Evgenij Koroliov, anschließend Komposition und Musiktheorie bei Günter Friedrichs und Manfred Stahnke. Arvid Ong ist seit 1997 Lehrkraft für Komposition, Musiktheorie und Klavier an der Jugendmusikschule Hamburg. Dort ist er auch in der Funktion als Beauftragter für Musiktheorie tätig. Er unterrichtete von 2003 bis 2007 als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Künste Bremen die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung. Seit 2004 unterrichtet er an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover diese Fächer ebenfalls mit einem Lehrauftrag. Im Jahre 2009 kam ein weiterer Lehrauftrag für Gehörbildung und Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Detmold hinzu. Er wirkte an Kompositionsprojekten an Schulen mit und erteilte Fortbildungskurse an der Landesakademie Hamburg. Im Rahmen seiner Promotion in Musikwissenschaft und erforscht er die Wahrnehmung von Klängen des 20./21. Jahrhunderts.

Fr 16 Uhr | E 45

Using psychoacoustical modeling to examine timbral-harmonic complexes in early 20th century music

Hubert Ho (Boston, MA)

Timbral-harmonic thinking, especially in spectral music, has evolved over the last 40 years as a dominant paradigmatic force in composition. But such a view gives minimal credit to how timbre and harmony might have intersected to create tension and release within music of the earlier 20th century. While many analyses rely primarily on pitch structure, recent research in the field of music perception and cognition has provided analysts with tools for using timbre as an essential element in delineating form. Timbre is dependent upon a number of variables including but not limited to: spectral content, loudness, attack characteristics, and pitch itself. The attractiveness of timbre as an analytical paradigm lies in its potential to permeate an entire musical work as it proceeds in time, perhaps doing for sound what Schenkerian analysis does for pitch in tonal music. In the course of mapping out a terrain in which timbre operates, this paper invokes the McGill Timbre Toolbox and the Terhardt/Parncutt model of pitch perception, in particular the notions of pitch salience, pitch commonality, and critical bandwidth. The notion of "timbral harmony" as a structural entity is posited. Using short examples from music of Martinu, Ravel, and Stravinsky, in combination with psychoacoustical analyses of representative recordings, I examine how composers of the early 20th century utilize timbral-harmonic complexes in their orchestration technique as a way of emphasizing creating sonic identity in their music. The goal is not to turn musical works into listening exercises, nor to use cognition results to validate any particular way of hearing, but rather to use psychoacoustic knowledge to inform musical readings, and to seek that elusive middle ground between what Nicholas Cook calls "attention-driven" listening and perception-driven "pre-attentive" listening.

Hubert Ho received his Ph.D. in music composition from the University of California, Berkeley, and a B.A. from Harvard University. His music has been performed in Carnegie Hall, and at festivals such as the Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik and Festival Acanthes, by such ensembles as the Prague Philharmonic, the Österreichisches ensemble für Neue Musik, the New York New Music Ensemble, California EAR Unit, Das Chicas Trio, and the Wellesley Composers Conference. His first recording was released under the Austrian label "Ein Klang Records." His scholarly interests include the relationship between music theory and psychoacoustics, and has presented on the music of Martinu, Varèse, and Elliott Carter. He is currently a lecturer at Northeastern University where he teaches music theory and composition, and film music. He

also participates in music theory pedagogy research, examining the effectiveness of flipped classroom, standards-based grading, and collaborative learning approaches.

Der Versuch einer hermeneutischen
Klangfarbenanalyse von George Crumbs
Vox Balaenae

E 45 | Fr 16.30 Uhr

Klara Baumann (Freiburg)

George Crumbs Kompositionsstil ist bekannt für einen großen Klangfarbenreichtum, doch konzentrieren sich Analysen oft nur auf die sonst üblichen musikalischen Parameter wie Tonmaterial und Rhythmus und den formalen Aufbau. Klangfarben werden meist nur aufzählungsartig benannt und die dafür benötigten speziellen Hervorbringungsweisen besprochen. Dies trifft besonders auf die existierenden Analysen von Crumbs Vox Balaenae zu, ein Trio für Electric Flute, Electric Cello, Electric Piano. Gerade die Wahl drei verschiedener Instrumentengruppen – ein Blas-, ein Streich- und ein Tasteninstrument mit elektronischer Verstärkung, um klangliche Feinheiten hervorzubringen – ermöglicht einen besonders vielfältigen Klangfarbenreichtum, welcher nicht nur eine abwechslungsreiche Kolorierung der Klänge erlaubt, sondern worin ein nicht unwesentlicher Teil des Ausdruckgehaltes des Stückes zu suchen ist. Für eine hermeneutische Analyse von Crumbs Klangfarbendramaturgie eignet sich Rebecca Laydons Ansatz („Clean as a whistle“, Music Theory Online 18/2, 2012), gemäß welchem Timbre grundsätzlich auf den Körper rückverweist, der den gehörten Klang hervorgebracht hat. Betrachtet man Klänge auf einem Kontinuum zwischen den Polen stark inharmonischer Klänge einerseits und einzelner Sinuswellen andererseits, so ordnet Laydon den Klängen verschiedene Verkörperungen zu. Während dem ersten Pol ein hoher Grad an Körperlichkeit (embodiment) zukommt, steht der zweite für Körperlosigkeit (disembodiment), da kein Korpus es vermag, eine reine Sinuswelle hervorzubringen. An das Spiel mit verschiedenen Körperlichkeiten von Klängen knüpft Laydon dramaturgische Konzepte wie jenes spiritueller Transzendenz; für Vox Balaenae schlage ich zusätzlich dazu die Dichotomie Mensch – Natur vor. Diese Konzepte ermöglichen eine Interpretation von Vox Balaenae, welche sich primär aus der Analyse des sonst so vernachlässigten musikalischen Parameters der Klangfarbe ergibt.

Klara Baumann studierte Schulmusik, Instrumentalpädagogik Querflöte und Musiktheorie BA/MA an der Hochschule für Musik Freiburg bzw. letzteres auch an der McGill University in Montreal. Seit Herbst 2014 hat sie einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg, unterrichtet freischaffend Querflöte und arbeitet an einem Promotionsprojekt zur Vermittlung von Musiktheorie in einem Gesamtzusammenhang musikalischer Bildung.

Von der Klangfläche zum vieldimensionalen Raum:
Die Verselbstständigung akustischer Parameter bei
Ligeti und Grisey

E 45 | Fr 17 Uhr

Nora Brandenburg (Rostock)

Von Schönbergs ersten Versuchen zur Emanzipation der „Klangfarbe“ 1909 über die elektronische Musik bis hin zum Spektralismus des späten 20. Jahrhunderts lässt sich im Klangdenken eine zunehmende Differenzierung in Einzelparameter beobachten, die nicht mehr einem gemeinsamen Mechanismus folgen, sondern gezielt unabhängig voneinander gesteuert werden.

Diese Klangparameter sollen aus akustischer Sicht voneinander abgegrenzt und definiert werden. Dazu dienen Werkausschnitte aus György Ligetis *Atmosphères*, seinem Hamburgischen Konzert und Gérard Griseys *Les espaces acoustiques*. Es soll die Frage beantwortet werden, wieviele Dimensionen zur Beschreibung dieser verschiedenen „Klangräume“ notwendig sind: Offenbar fordert die Betrachtung der Zeit- und der Frequenzstruktur eines Klangs eine viel genauere Differenzierung in Ton- und Geräuschanteil, Grundtonverhältnisse, Teiltonstruktur, Schwebungsgrad, Energieverteilung, Formantgehalt usw. Den Versuch, eine Systematik zur Beschreibung elektroakustischer Klangfelder zu schaffen, hat 1986/1997 der britisch-neuseeländische Komponist Denis Smalley unter dem Titel *Spectromorphology* unternommen, basierend auf Grundsatzüberlegungen von Pierre Schaeffer (1967). Es soll untersucht werden, inwieweit diese Begrifflichkeiten sich mit den analytisch gewonnenen Erkenntnissen decken und ob akustische Musik sich mit demselben Instrumentarium beschreiben lässt wie elektronische Musik.

Nora Brandenburg ist seit 2012 Dozentin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und arbeitet außerdem seit über zehn Jahren als freie Tonmeisterin für den Norddeutschen Rundfunk und internationale Klassiklabels. Ihr Studium der Musiktheorie absolvierte sie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, das Tonmeisterstudium an der Hochschule für Musik Detmold.

Fr 17.30 Uhr | E 45

Dehnungen eines Tons – Orgelpunkte und Neapolitaner von Bach bis Scelsi

Martin Hecker (Essen, Leipzig, Hannover)

Klang ist ein Begriff, der in Musik des 20. Jh eine neue Richtung erhält. Ein Begriff der Assoziationen von Fläche, oder dauerhaftem Geräusch wecken kann, unveränderlich oder bewegt. Ein Zustand in welchem der Hörer Zeit erhält in den Klang hineinzuhorchen.

Durch alle Töne tönet/ Im bunten Erdentraum/Ein leiser Ton gezogen/Für den der heimlich lauscht (Schlegel) stellt Schumann seiner *Fantasie op. 17* voran. Überträgt man diese Situationen auf frühere Epochen, so stößt man auf Orgelpunkte die das harmonische Geschehen an einen Ort binden. Darunter zählen virtuelle Orgelpunkte die gar nicht, oder nur vorübergehend hörbar sind, aber darüber hinaus empfunden werden, oder echte Orgelpunkte deren Ton vorübergehend erhöht oder erniedrigt wird, so das er gedehnt anzudauern scheint. Auf der Suche nach Beispielen für Bassmodelle bin ich kürzlich auf die Verwandtschaft solcher Fälle zu Musik von Ligeti, Lutoslawski oder Scelsi gestoßen. Aus dem Blickwinkel des 20./21.Jh erscheinen die alten Beispiele in einem neuem Licht.

Martin Hecker, geb. 1980, studierte Musiktheorie, Komposition und Klavier an der HfM Dresden und dem Mozarteum Salzburg. Promotion in Musikwissenschaft an der HfMT Leipzig 2008. Lehraufträge zur Zeit an der Folkwang-Universität Essen (seit 2008), der HfMT Leipzig (seit 2015) und der HMTM Hannover (seit 2016). Zwei Kammeropern „Dinner for one“ und „Der Narr im Waisenhaus“ wurden 2010 in einer KOOP mit der Semperoper Dresden aufgeführt.

On analysing the ‚sound‘ of Polish sonorism
by K. Serocki and K. Penderecki

E 45 | Sa 11 Uhr

Tomasz Kienik (Breslau)

The ‚sonorism‘ (as aesthetic and technique category after 1956) still requires an objective reflection, and focus on issues other than conventional “sound effects” (noise, rustles, tapping, clusters, etc.). Many ‘sound catalogues’ and tables of sound ‘deformation’ have been already established, especially in research works. But it is not sufficient, and all the more must be done, to improve the methods of analysis the music of that period. Through many research proposals, there are some well-known, as: (1) the classic ‘sonology theory’ by J.M.Chominski, (2) the descriptive one, (3) the humanistic approach, (4) the linguistic one (by D.Mirka on Penderecki’s), (5) the cognitive approach (A.Jarzebska), and (5) the sonographic tracking (I.Lindstedt). The author’s method (developed since the year 2000) consists of three stages. The first is a development of normative analysis based on measuring musical events in terms of statistics (W.Fucks) transformed to graphical figures, analysed and compared in ‘pitch-to-timbre’ category. The second is the twelve-tone structures analysis assigning them to a specially created classification, that describes common and contrast features of sound sources (timbre) against the projection of twelve-note material. The last one, is an investigation of musical form, concerning the points of narrative importance. By identifying and tracing such places (pitches and timbres) it was possible to reconstruct the structural plan of composition and reveal the influence of pitch on the formal scheme of musical works, regarded as rather ‘unpitched’ or ‘timbrally dominating’ music. The method is used to the output of two main composers representing sonorism: Kazimierz Serocki (1922-1981) whose monograph the author has published (in 2016), withstood Krzysztof Penderecki’s (born 1933) musical excerpts.

Tomasz Kienik, PhD, born in 1976, theorist of music, graduated at Karol Lipinski Academy of Music in Wroclaw (Poland) in 1999. Doctorate in musicology gained at Wroclaw University in 2008, and then completed postgraduate studies in Film Music, Computer and Multimedia Creativity at the Academy of Music in Lodz (2009). Nowadays is employed as assistant professor at Karol Lipinski Academy of Music in Wroclaw. During his research career was an active attendant of musicological conferences in Poland and England, and was the author of several articles concerning Polish contemporary music, and one monograph book of Kazimierz Serocki’s output. His main research interests concentrate on the theory of music, concerning the XIX, XX and XXI century art, focused on problems such as: sonorism, vocal sacred music, musical analysis, symbols and signs, methodology of teaching.

Klang als Kategorie der Opernanalyse. Ein Versuch

E 45 | Sa 11.30 Uhr

Simon Haasis (Wien)

Klang in der Analyse von Opern ernst zu nehmen, ist in der musikwissenschaftlichen Forschung ein verhältnismäßig neuer Trend, der sich vor allem auf die Musiktheaterwerke, welche die sogenannte Romantik mit sich brachte beschränkt. Ausgehend von grundsätzlichen Überlegungen zur Klangforschung in der Opernanalyse und einer kritischen Reflexion derselben, will dieser Beitrag die gesteckten Grenzen überschreiten und den Versuch, mehr kann es nicht sein, unternehmen diese Kategorie auch für frühere Opernwerke auszuloten. Dass Klang hier offensichtlich auch eine Rolle zu spielen scheint, macht nicht zuletzt der Umstand klar, dass auch hier

viel Wert auf Instrumentation gelegt wird. Nicht zuletzt ist dies schon bei den ersten Opern der Fall. So verfügt Monteverdis Orfeo über ein, nach Maßstäben der Zeit gemessen, riesiges Orchester. Auch hier scheint viel Wert auf die klangliche Wirkung des vielschichtig besetzten Orchesterapparates gelegt zu sein. In der Folge bleibt dies weiterhin so. Ein anderer wichtiger Aspekt erscheint der Stimmklang zu sein. Vor allem die Extremlagen scheinen es KomponistInnen in Höhe wie aber auch Tiefe angetan zu haben. Auch hier wird eine klanginformierte Opernforschung anzusetzen haben.

Simon Haasis, geb. 1985, ist Musik- und Kulturwissenschaftler und lebt und arbeitet in Wien. Er studierte von 2007 bis 2011 Musikwissenschaft mit freien Wahlfächern aus Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Philosophie, Germanistik, Musiktheorie und Kultur- und Geistesgeschichte in Wien. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation mit dem Arbeitstitel *Terreur agréable?* Musik- und kulturwissenschaftliche Studien zu einer Poetik des Schrecklichen in der *Tragédie lyrique* des späteren Ancien régime (1767–1791) an der Universität Wien, wo er von Gernot Gruber betreut wird. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind: musikgeschichtliche Fragestellungen des 17. bis 20. Jahrhunderts (mit besonderem Schwerpunkt auf das 18. und 20. Jahrhundert), Geschichte und Ästhetik des Musiktheaters, Forschungsfragen an der Grenzen zwischen Musikwissenschaft, Kulturwissenschaft und Ideengeschichte und Fragen der Musikhistoriographie.

So 9.30 Uhr | E 15

Klang und Form in Helmut Lachenmanns »Schreiben« für Orchester (Neuf. 2004)

Cosima Linke (Freiburg)

In meiner analytischen Herangehensweise an Helmut Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester« geht es mir nicht um musikalische Struktur in einem produktionsästhetischen Sinne, sondern um musikalische Form, welche sich meiner Auffassung nach im Prozess der ästhetischen Erfahrung ereignet und dabei weder als bloße Objekteigenschaft des musikalischen Phänomens noch als reine Erfahrungskategorie zu verstehen ist. Aus einer grundsätzlich rezeptionsästhetisch orientierten Perspektive untersuche ich das Verhältnis von Klang und Form auf unterschiedlichen mikro- und makroformalen Ebenen. Ausgehend von der Enthierarchisierung zwischen Geräuschklingen und bestimmten Tonhöhen (beide verwendet Lachenmann gleichberechtigt als musikalisches Material), interessiert mich insbesondere das komplexe Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, das in »Schreiben« eine multiperspektivische Wahrnehmung herausfordert: Vermeintliche Hintergrundphänomene wie etwa tonloses Streichen, dessen klangliches Resultat an der Hörschwelle liegt, ziehen in veränderten Kontexten plötzlich die volle Aufmerksamkeit auf sich. Auf einer mikroformalen Ebene konturieren sich keine geschlossenen, klar abgrenzbaren Gestalten, vielmehr bilden sich im Prozess der ästhetischen Erfahrung Klangkonstellationen heraus, deren Ränder gegenüber dem klanglichen Umfeld unscharf und offen sind; die Synchronizität oder sukzessive Überlagerung von verschiedenen Spielaktionen führt zu kaum mehr nach Ort und Art der Klangerzeugung differenzierbaren Klangmischungen. Auch auf der makroformalen Ebene lässt sich eine relative Offenheit bzw. Unbestimmtheit der Form beobachten: Pulsierende Passagen zerfasern in amorphe Zeitfelder, im Partiturbild scheinbar klar distinguierbare Abschnitte oder Klangereignisse gehen fließend ineinander über. Die gegenüber traditioneller Notation stärker hervortretende Diskrepanz zwischen Text und Klang erfordert daher eine entsprechende analytische Berücksichtigung.

Cosima Linke studierte Schulmusik und Germanistik sowie Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg. Seit dem Wintersemester 2012/13 unterrichtet sie als Lehrbeauftragte Musiktheorie an der HfM Freiburg, seit dem WS 2013/14 ist sie außerdem als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar

der Universität Freiburg tätig. Ihre musikphilosophische Doktorarbeit zum Thema »Konstellationen. Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno« wird sie vsl. im Herbst 2016 einreichen.

Performative Klänge

E 15 | So 10 Uhr

Benjamin Vogels (Graz)

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde Klang als eine elementare Eigenschaft der Musik betrachtet, deren Anwesenheit vorausgesetzt wurde wie die Luft zum Atmen. Klang bzw. Klangfarbe wurde zwar als beeinflussbar betrachtet, hauptsächlich durch die Instrumentation, jedoch niemals in seiner Existenz in Frage gestellt. Neben seiner Eigenschaft, Musik grundsätzlich erst zum Klingen zu bringen, verleiht er der konkreten musikalischen Situation ihre spezifische akustische Gestalt. Die Verfügungsgewalt über den Klang liegt beim Komponisten wie auch bei den Interpreten. Während der Komponist eine bestimmte Klangvision konzipiert, setzen die Interpreten diese Vision mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln um. Dabei greifen beide auf Mittel zurück, die per gesellschaftlicher Konvention vom Publikum als Klang akzeptiert werden.

In meinem Vortrag werde ich zeigen, mit welchen Mitteln der argentinische Komponist Carlos Mastropietro in seinem Ensemblestück »Memoria del borde« (1996) performativen Klang gestaltet. Die Kontingenz von Klang zeigt sich hier als existenzielle kompositorische Idee. Die Beziehung zwischen Komponist und Interpret ist brüchig, da die Spieltechniken eine exakte Umsetzung des Klangs zwar einfordern, diese aber nicht zulassen. Durch die Gefährdung der Realisierbarkeit des Klangs wird die Existenz – die Intelligibilität – der Musik aufs Spiel gesetzt und damit zum Gegenstand der Komposition gemacht. Klang wird hier performativ, da er nicht mehr nur passiver Träger einer musikalischen Information ist, vielmehr wird explizit auf seine aktive Rolle als Gewährer wie auch als Verweigerer von Musik verwiesen. Ein solches Konzept widerspricht den derzeitigen Vorstellungen eines Konzertes, in dem die Anwesenheit von Klang nahezu die einzige Konstante ist. Die Verweigerung bestimmter Klangvorstellungen kann nicht mit ästhetischen Kategorien beurteilt werden, sondern mit gesellschaftlichen – sie kommt einer Kommunikationsverweigerung gleich.

Benjamin Vogels ist seit 2015 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 der Harvard University in den Vereinigten Staaten. Nach seiner Rückkehr nach Wien unterrichtete er an mehreren österreichischen Universitäten sowie der Hochschule Luzern. Zu seinem Unterrichtsgebiet gehören dabei die klassischen Fächer der Musiktheorie. Darüber hinaus widmet es 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.

Gebärden-Klang?!
(Musik und Gebärdensprache bei Helmut Oehring)

E 15 | So 10.30 Uhr

Chae-Lin Kim (Berlin)

Der Komponist Helmut Oehring, der als hörendes Kind gehörloser Eltern aufgewachsen ist, meint schon immer „als eine Art innerer Fünffingermonolog zweier oder mehrerer Hände“ Musik gebärdet zu haben und schließlich

aus diesem Monolog seine Noten zu formen. Wie „klingt“ seine Musik, deren Ausgangspunkt die -ausschließlich visuell funktionierende- Gebärdensprache ist?

In dem Vortrag werde ich selbst ein Werk von Oehring (Foxfire Eins für Cello Solo) aufführen, bei dem er sich besonders um eine gewisse Übertragung von Gebärdensprachmustern auf das Instrument bemüht bzw. entlang der Syntax und Grammatik der Gebärdensprache komponiert hat. Aus Sicht des Interpreten ist vor allem interessant, dass er einen anderen Zugang zu seinem eigenen Klang hat. Solange der Instrumentalspieler im „Normalfall“ eine bestimmte Klangvorstellung hat und um des Klanges willen die entsprechende Spieltechnik einsetzt, rückt bei Oehring die Spieltechnik bzw. die Bewegung selbst in den Vordergrund, sodass der Instrumentalspieler eher auf den Klang aufmerksam gemacht „wird“. Mein Interesse gilt der unmittelbaren Verbindung zwischen Gebärde und Klang, die hier sicht- und hörbar gemacht wird, und nicht zuletzt der Frage, was „Klang“ im gebärdensprachlichen Kontext bedeutet/bedeuten kann.

Chae-Lin Kim, erhielt ihre künstlerische Ausbildung im Hauptfach Violoncello bei Prof. Michael Sanderling an der HfMDK in Frankfurt am Main. Nach ihrem Erhalt des künstlerischen Diploms absolvierte sie ihren Master in Musikwissenschaft an der FU in Berlin. Derzeit ist sie Doktorandin an der UdK in Berlin.

Abstracts und Biographien

Sektion IV

Sektion IV

Instrumentation, Orchestration, Registrierung: Lehre und Praxis

Ist Orchestration als eigenständiger Teil der Ausbildung zum Komponisten im 21. Jahrhundert noch zeitgemäß? Wenn ja, wie sähe eine solche Ausbildung aus? Oder ist sie obsolet geworden, weil jede individuelle Ästhetik ihre eigene Orchestrationstechnik erzwingt und weil das traditionelle Instrumentarium als lästiger, vermeintlich verpflichtender historischer Ballast empfunden wird? Inwieweit verändern elektronische Instrumente, Live-Elektronik und computergestütztes Komponieren das Terrain und die Herangehensweise? Wie steht es mit der – technischen und ästhetischen – Haltbarkeit von Kompositionen, deren Herstellung und Ausführung an eine zum Entstehungszeitraum aktuelle Software gebunden ist?

Davon ausgehend ergeben sich eine Reihe von Fragen an eine historisch informierte Musiktheorie: Wie lernte man in früheren Epochen Orchestration; welchen Einfluss hatten Veränderungen in der Bauweise, im Klang und in der Spieltechnik der Instrumente; welche Auswirkungen hatten veränderte Aufführungsorte und -situationen sowie veränderte soziale Bedingungen im Konzertwesen? Inwieweit kann man von regionalen Schulen sprechen?

Fr 11.30 Uhr | RJS | Keynote Funktionale Orchestration: ein neues Teilfach?

Fabien Lévy (Detmold)

Die meisten Lehrbücher der Orchestration – und dies gilt ebenso für Hector Berlioz' Gründungs-Traktat von 1844 wie für die jüngeren Referenzbücher von Samuel Adler, Cecil Forsyth, Walter Piston oder Casella/Mortari – sind, anders als ihr Titel suggeriert, mehr Lehrbücher der Instrumentation bzw. der Instrumentenkunde als der Orchestration. Die Traktate von Rimski-Korsakow (1891–1907) und Koechlin (1941) gehören zu den seltenen Ausnahmen, legen aber eher allgemeine Prinzipien dar, vor allem in Bezug auf die Verknüpfung der Instrumente, die Rolle der einzelnen Stimmen (Melodie / Begleitung, Kontrapunkt) und die Formartikulation (Crescendi, Klimax), all dies ausgehend von persönlichen Erfahrungen und oft intuitiv.

Im Laufe meines Kompositionsunterrichts in Frankreich, wo das Studium der Orchestration eine bedeutende Rolle spielt, hatte ich selbst zahlreiche Orchestrationslehrer, die sicherlich brillant, aber zum größten Teil intuitiv waren. Einzig meinem letzter Lehrer, Marc-André Dalbavie, ist es gelungen, ausgehend (wie Rimski-Korsakow) von quasi-akustischen Prinzipien, bestimmte Konzepte zu verbalisieren: Direktionalität der Instrumente, Verschmelzung der Klangfarben sowie logische Prinzipien hinsichtlich der Gestaltung von Kontrasten und der Form-Artikulation. Im Laufe meiner eigenen, über zehnjährigen Lehrpraxis in Orchestration (als von der Komposition abgetrenntem Fach) in Berlin, New York und Detmold stellte ich fest, wie sehr diese verbalisierten Prinzipien einer funktionalen Orchestration, obgleich nach wie vor fragil und nicht wissenschaftlich validiert, den Studierenden erlaubten, grundlegende Konzepte schneller und solider zu erwerben, und wie sehr diese Prinzipien eine universelle und zeitlose Gültigkeit zu haben schienen, auch wenn sie von den Komponisten immer wieder anders interpretiert wurden, von Haydn über Schubert und Brahms bis hin zu Ligeti, Beat Furrer und zur musique spectrale, ja selbst bis zur elektroakustischen Musik. Gleichwohl befinden wir uns nach wie vor in der Vorgeschichte dieser Disziplin, ähnlich vielleicht den ersten, stotternden Verbalisierungen einer funktionalen Harmonielehre zu Beginn des 18. Jh.

In meinem Vortrag werde ich sehr kurz die Prinzipien dieser „funktionalen Orchestration“ präsentieren und darüber hinaus für verstärkte musikalische, musikologische und wissenschaftliche Forschungen plädieren, um in dieser immer noch jungen Disziplin voranzukommen.

Fabien Lévy studierte Komposition bei Gérard Grisey am Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique. Seine Werke, die bei den Verlagen Billaudot und Ricordi Deutschland erscheinen, wurden von zahlreichen Ensembles und Orchestern aufgeführt (u. a. Berliner Rundfunksymphonieorchester, Ensemble Recherche, 2E2M, neue Vocalsolisten Stuttgart oder Tokyo Symphonieorchester). Lévy war 2001 als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD Artist in Residenz in Berlin und 2002–2003 an der Französischen Akademie Villa Medici in Rom. Er wurde 2004 mit dem Ernst von Siemens Förderpreis ausgezeichnet. Nach einem Lehrauftrag 2004–2006 in Orchestration an der Hochschule für Musik „Hanns-Eisler“ Berlin war er 2006–2012 Assistant Professor in Composition an der Columbia University in New York und wurde im Oktober 2012 zum Professor für Komposition an die Hochschule für Musik Detmold berufen. Fabien Lévy lebt in Berlin.

Switching Colors on Beethoven's Broadwood Fortepiano:
Variation IV of the Piano Sonata, Opus 111

E 15 | Sa 11 Uhr

Stephen Husarik (Fort Smith)

Until now the overall form of Beethoven's Piano Sonata No. 32 in C, Opus 111 variation movement has remained unclear despite Heinrich Schenker's landmark analysis, William Drabkin's extensive study of the sketches, and other modern analyses. Investigations into the registration possibilities of Beethoven's Broadwood fortepiano in Budapest, however, and a re-evaluation of the composer's sketches reveals a new formal understanding of this work based upon compositional procedures and multiple timbres possible on the composer's original instrument.

The dramatic envelope of this movement is here characterized as an arietta that is presented, liquidated and renewed in a final apotheosis—musical character achieved both by transformative variation technique and shifting fortepiano registrations. In particular, the una/due corde switch located on the front case of Beethoven's original Broadwood fortepiano frees the player to engage long stretches of music with single-color dynamic levels, while a divided damper pedal allows damping of high and low registers to create sounds unavailable on modern instruments.

Una/due corde sounds are thinner than natural fortepiano notes because they have a much shorter decay character and contain fewer sympathetic resonances. Thus, the activation of the una/due corde switch in variation 4 of Opus 111 allows the player to create an illusion of great depth that contributes to the nullification of thematic material found there—a key feature in the process of liquidating the main theme on its way to renewal. A five-variation formal arrangement presented in this analysis arises from sounds recorded on the composer's original fortepiano in Budapest, comparisons with similar instruments at Beethoven House in Bonn and the American Beethoven Center in California and evidence from the composer's sketches and manuscripts located in Berlin and Paris archives.

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 has read papers on Beethoven at conferences in Ottawa, Glasgow, Beijing, Paris, Lucca, Rome, Berlin and elsewhere. His articles on the composer appear in *The Music Times*, the *Journal of International Humanities*, and *Speculum Musicae*. Husarik has performed and lectured on the Opus 111 piano sonata in public on numerous occasions.

Mit der Wiederentdeckung der Musik Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert kamen Klaviertranskriptionen von dessen Kompositionen, insbesondere seiner Orgelwerke in Mode. Aus dieser Zeit stammen so auch die wohl bekanntesten Beiträge zum Genre (z.B. Busoni, Reger, Liszt, Stradal), aber auch im 20. Jahrhundert zu Zeiten der historischen Aufführungspraxis nähern sich Komponisten und Pianisten bis heute den Werken Bachs in Klaviertranskriptionen an (z.B. Kempff, Kurtág, Kabalewsky, Bartók).

Bereits die Motivation der Komponisten, sich Klaviertranskriptionen von Bachs Orgelwerken zu widmen, könnte nicht unterschiedlicher sein. Für manche war es der reine Ausdruck ihrer Bach-Verehrung, während andere den Bekanntheitsgrad von Bachs Werken steigern wollten, indem sie diese durch Klaviertranskriptionen einem breiteren Publikum zugänglich machten. Manche Komponisten reizte die Synthese der kompositorischen Meisterwerke mit den neuen klanglichen Möglichkeiten des modernen Konzertflügels. Für viele war aber auch einfach die Übertragung auf das eigene Instrument und die Demonstration der eigenen pianistischen Fähigkeiten Ausgangspunkt der Motivation.

So reicht das Spektrum der Klaviertranskriptionen von einer reinen Übertragung des Notentextes auf die spieltechnischen Möglichkeiten des Konzertflügels, über Bearbeitungen, die den Orgelklang so authentisch wie möglich auf dem Klavier imitieren, bis hin zur freien „Nachdichtung“. Oft passten die Bearbeiter die Werke Bachs an ihre eigenen, dem Zeitgeist entsprechenden Klangvorstellungen an. So können die Klaviertranskriptionen als Zeugnisse der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte, aber auch der ganz individuellen Klangvorstellung der Komponisten angesehen werden.

In vergleichenden Analysen soll untersucht werden, inwiefern Zeitgeist und persönliche Vorlieben die Klaviertranskriptionen verschiedener Epochen beeinflusste und auf welcher unterschiedlichen Weise der Orgelklang auf den modernen Konzertflügel übertragen wurde.

Katja Steinhäuser studierte Klavier und Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Sie hat eine Gastdozentur für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin übernommen und ist Lehrerin für Musiktheorie in der Studienvorbereitenden Abteilung der Musikschule Berlin-Neukölln. Außerdem konzertiert die Pianistin regelmäßig mit dem Trio „Luz y Sombra“ und anderen Kammermusik-Ensembles.

Was die „Zeitung für die elegante Welt“ im titelgebenden Zitat 1803 am Beispiel einer Oper von Domenico della Maria beschreibt, ist am 1801 eröffneten Theater an der Wien kein Sonderfall: Gerade die zu dieser Zeit äußerst populären Werke des postrevolutionären französischen Musiktheaters werden in ihren Wiener Fassungen nicht

nur den üblichen Adaptierungsprozessen wie Übersetzung, Kürzung oder Einlage unterzogen, sondern – so die These – systematisch in ihrer Orchestrierung verändert, um sie einem wiedererkennbaren klanglichen „Stil des Hauses“ anzupassen, der sich besonders in der Behandlung der Blasinstrumente von den französischen Vorlagen ebenso unterscheidet wie von der Praxis an anderen zeitgenössischen Wiener Theatern.

Dieser Orchesterklang des Theaters an der Wien soll anhand überlieferter Aufführungsmaterialien dargestellt und im Vergleich mit orchestralen Werken der ihn maßgeblich prägenden Personen dingfest gemacht werden: des Orchesterdirektors (i.e. Konzertmeisters) Franz Clement und der beiden Kapellmeister Anton Fischer und Ignaz v. Seyfried, die bislang vorwiegend als Figuren aus Beethovens Umfeld bekannt geworden sind. Biografische Schlaglichter auf einzelne Orchestermmitglieder spielen dabei ebenso eine Rolle wie Fragen der Instrumentenentwicklung.

Besonders deutlich fassbar ist dieses Phänomen in den Wiener Fassungen der Werke von Luigi Cherubini, der

- grundsätzlich mit großem Respekt behandelt und
- nur behutsam, aber doch auch retuschiert wird, der
- diesen Wiener Stil mit einigen instrumentatorischen Besonderheiten seinerseits beeinflusst,
- ihn während seines Wienaufenthalts 1805/06 aus eigener Anschauung kennenlernt und schließlich
- kompositorisch auf ihn reagiert.

Martin Skamletz, geboren 1970 in Österreich, seit 1997 wohnhaft in Basel. Studium Musiktheorie und Querflöte in Wien, Traverso in Brüssel, freischaffende Tätigkeit als Flötist. Stationen als Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Trossingen, Dozent für den Schweizerischen Musikpädagogischen Verband, Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium Feldkirch. Seit 2007 Leiter des Forschungsschwerpunkts Interpretation und Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern, Ausrichtung des GMTH-Jahreskongresses 2011. Aktuell Arbeit an einer Dissertation über französische Oper in Wien 1801–1806.
www.hkb-interpretation.ch

Ausgehend von den Untersuchungen Nicholas Cooks will der Vortrag Aspekte von Performance Studies anhand mehrerer Bearbeitungen und Einspielungen der 4. Sinfonie Robert Schumanns zeigen. Anders als bei Cook wird dabei bereits der bearbeitete Notentext als eine Form der Performance Studies gewertet. Aber auch klassische Parameter der Performance Studies wie das für die Einspielung gewählte Tempo, die Artikulation, Phrasierung, Dynamik und deren Wirkung auf den Hörer werden untersucht.

Der Vortrag zeigt exemplarisch am ersten Satz der vierten Sinfonie d-Moll, op. 120, von Schumann (in der 1853 veröffentlichten Fassung) die klanglichen Beweggründe für die Bearbeitung Mahlers. Zudem wird ein Augenmerk auf die – von Brahms veröffentlichte – 1. Fassung der Sinfonie und die Vorschläge des Dirigenten Felix Weingartner zur Aufführung der Sinfonie gelegt. Sowohl Brahms als auch Weingartner argumentierten für oder gegen Schumanns Notentext mit klanglichen Aspekten. Um deren Argumente nachvollziehen zu können, wird die Einspielung der Mahler Edition durch das Gewandhausorchester Leipzig unter Riccardo Chailly zurate gezogen und mit einer Einspielung der Fassung Schumanns durch Franz Konwitschny, ebenfalls mit dem Leipziger

Orchester, verglichen. Dabei bestätigt die Aufnahme Chaillys, dass Mahlers Bearbeitungen den Satz transparenter machen, Kontraste schärfen und die inzwischen erfolgte Entwicklung der Musikinstrumente nutzen. Schließlich wird diskutiert, ob die Veränderungen Mahlers Schumanns klanglichen Absichten entsprechen.

Peter Tiefengraber wurde 1991 geboren und wuchs in Pinkafeld (Burgenland/Österreich) auf. Er studiert seit Herbst 2011 Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Musiktheorie bei Gesine Schröder, sowie Analyse bei Marie-Agnes Dittrich). Dieses Studium wird er im Juni 2016 mit der Diplomprüfung abschließen. Außerdem studiert er Orgel-Konzertfach bei Pier Damiano Peretti ebenfalls an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien fort. Zahlreiche Meisterkurse besuchte er unter anderem bei Michael Radulescu, Ludger Lohmann, Jon Laukvik, Jürgen Essl, Luigi Ferdinando Tagliavini und Jean-Claude Zehnder. Musiktheoretische Beiträge verfasste er u.a. zu Johann Nepomuk Davids „Gottesminneliedern“, oder zu Anton Bruckners „metrischen Ziffern“, außerdem über Bernhard Ziehns Manual of Harmony. Seit 2015 ist er als Gastorganist an der Wiener Augustiner-Kirche und im Eisenstädter Dom tätig.

Sa 14.30 Uhr | E 15

Hugo Wolf's Seufzer and Auf ein altes Bild: A Study of Orchestration Settings

Elizabeth Lee Hepach (Tübingen)

Hugo Wolf is well known for his Lieder output and has earned a steady standing in the ranks of the great Lieder composers. In this paper, I will further contribute to this standing by taking a closer look at the orchestration of selected Lieder within Wolf's Mörike-Lieder. Many of the songs within the fifth and sixth 'Hefte' of this same collection, particularly those that consist of religious themes, were orchestrated between one and two years after Wolf first set the text to music for voice and piano.

When considering orchestration, a particular sound can be linked with many other factors, such as timbre, the space within which it is performed, and overall character. Depending on the orchestration, these factors naturally change. By using Hugo Wolf's "Seufzer" and "Auf ein altes Bild" as examples, I hope to show particularly how these extended aspects of sound were changed between his original versions, those written for voice and piano in 1888, and the orchestrated versions that appeared in May 1889. I aim to not only shed light on what factors influenced Wolf to change the sound of many of his Lieder but also discuss the contemporary thought on orchestration during his time.

These two songs within the Mörike-Lieder represent some of Wolf's most organically structured songs. Many of his Lieder employ motives to provide structure within a single song, but these particular songs use two contrasting motives. It is this particular organicism that I intend to focus upon in his orchestrations in order to examine his understanding of this very same concept in the larger setting. In short, I aim to examine how Wolf maintained this cohesive structure within the larger ensemble of the orchestra. Lastly, my paper will also discuss his orchestration techniques in comparison to thoughts and writings on the topic for his contemporaries. Obwohl das Konferenzbeitrag-Proposal auf Englisch ist, werde ich meinen aktuellen Vortrag auf Deutsch halten.

Elizabeth Lee is currently a Guest Lecturer at Eberhard Karls University Tübingen. As part of the TEAGender and Diversity Studies Program, she offers a music-based seminar for students within the Musikwissenschaftliches Institut. She is also currently teaching Music Theory and Aural Skills courses at Technische Universität Dresden and at the Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. She completed her PhD, entitled Patterns, Containment, and Meaning in Hugo Wolf's Mörike Lieder, through the University of Oregon (Eugene, OR USA) in June 2014. Currently, she resides in Leipzig, Germany. Her research interests include German Lieder of the 19th Century, rhythm and meter in German Lieder, musical meaning, and music theory pedagogy.

Entwickelnde Variation versus Texttreue: Probleme der Cerha- Instrumentierung des dritten Akts von Alban Bergs Lulu mit Hilfe der Parallelstellen-Methode

Sa 15 Uhr | E 15

Hans-Ulrich Fuß (Hamburg)

Berg hinterließ bekanntlich nur einen kleinen, wenn auch gewichtigen Teil des dritten Aktes von Lulu in vollständiger Instrumentierung (das Zwischenspiel mit den Bänkellied-Variationen sowie Anfang und Ende des Aktes). Die übrigen Teile des (weitgehend vollständigen) Particells enthalten nur spärliche Angaben zur Instrumentation. Der Vortrag geht der Frage nach, inwieweit die Parallelstellenmethode, die Friedrich Cerha in seinem weithin akzeptierten Ergänzungsversuch bei der Instrumentation anwandte, unauflösbare Schwächen enthält. Cerha selbst hat in seinem „Arbeitsbereich zur Herstellung des 3. Akts der Oper Lulu von Alban Berg“ (Wien 1979) bereits darauf hingewiesen, dass Berg unverändert wiederkehrende Partien oft uminstrumentierte, kam aber dennoch zu dem Ergebnis, dass die Übernahme der Instrumentation von Modellen aus den ersten beiden Akten meist zu gangbaren Ergebnissen führt.

Eine Analyse des Materials aus den Akten 1 und 2, das nach der „Spiegelachse“ des Werkes (der Filmmusik zwischen der ersten und zweiten Szene des zweiten Aktes) wieder aufgenommen wurde, zeigt jedoch, dass Bergs Eingriffe in die Instrumentation eingreifender waren, als es Cerhas Resümee suggeriert. Gegenstand des Beitrags ist Bergs Technik und Ästhetik der Klangvariation, insbesondere die Art und Weise, wie sich die sinkende Verlaufskurve des Dramas (nach dem Tod Dr. Schöns) in der klanglichen Gestaltung von Korrespondenzen zu früheren Szenen widerspiegelt. Ferner geht es um Cerhas Versuche, daran gelegentlich durch behutsame Uminstrumentierung wiederkehrenden Materials anzuknüpfen, und um die Legitimität längerer „Reprise“ in identischer Instrumentation. Zum Schluss sollen andere Instrumentierungsversuche des dritten Aktes seit Ablauf der Schutzfrist im Jahr 2005 zur Diskussion gestellt werden: die Versionen von Eberhard Kloke, David Robert Coleman und Olga Neuwirth („American Lulu“).

Hans-Ulrich Fuß studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Schulmusik in Hamburg und promovierte 1990 mit einer Arbeit über Dramatisch-musikalische Prozesse in den Opern Alban Bergs. 1991-2001 Wissenschaftlicher Assistent und Vertreter von Professuren an den Pädagogischen Hochschule Flensburg und Freiburg sowie an den Universitäten Siegen und Köln. Seitdem Tätigkeit als freier wissenschaftlicher Autor, Arbeitsgebiete (u.a.): Formprobleme der Wiener Klassik, Literatur- und Musikdrama, Der Traum vom ‚Leben‘: Vitalistische Strömungen in der Kompositionsgeschichte zwischen 1890 und 1930, angelsächsische Musiktheorie und -wissenschaft.

Die Vokaltranskriptionen von Clytus Gottwald – Neue Musik euphon

Sa 15.30 Uhr | E 15

Elisa Ringendahl (Trossingen)

Die Vokaltranskriptionen von Clytus Gottwald entstehen seit 1978 in wachsender Fülle und zählen zum Standard-repertoire ambitionierter Vokalensembles. Gottwald, dessen Argumentation von der Auseinandersetzung mit der Neuen Musik geprägt ist, greift für seine Bearbeitungen überwiegend auf Klavierlieder, teilweise aber auch auf reine Instrumentalstücke des 19. Jahrhunderts zurück.

Während Clytus Gottwald selbst mit seinem Transkriptionsprojekt den Anspruch verbindet, Satztechniken der Avantgarde auf Werke der Tradition zu übertragen und damit einen Beitrag zu einer progressiven Chormusik

zu leisten, tritt die ausgeprägte Klangsinnlichkeit der Bearbeitungen in Widerspruch mit seiner expliziten Berufung auf Vorbilder aus der Neuen Musik. Wenn neben Vertretern der Avantgarde wie Ligeti oder Kagel auch A-Cappella-Kompositionen von Richard Strauss als Modell herangezogen werden, gehen Gottwalds Bemühungen um ein vokales Repertoire, das sich vom Erbe des Chorwesens des 19. Jahrhunderts gerade zu lösen versucht, und die gesteigerte Klangsinnlichkeit der Arrangements ein gespanntes Verhältnis ein. Die Neue Musik, deren Techniken Gottwald benutzt, wird verbunden mit jenem romantischen Klangideal, dem sie eigentlich abschwört. Gottwald als erklärter Vertreter radikaler Avantgarde gerät durch sein Bearbeitungsprojekt ins Fahrwasser der Postmoderne.

Charakteristisch für die Bearbeitungen ist eine instrumentale Behandlung der Stimmen. Diese lässt sich insbesondere dort beobachten, wo Gottwald reine Klavierstücke transkribiert, die vom Arrangeur selbst erst mit Text versehen werden müssen. Am Beispiel von Debussys Prélude „Des pas sur la neige“ soll gezeigt werden, dass Gottwald Text nicht als Bedeutungs-, sondern als Klangträger einsetzt: Bestimmten Vokalkombinationen werden konkrete klangliche Funktionen zugeordnet. Zur Demonstration wird Klangmaterial herangezogen, das im Rahmen eines Werkstattkonzerts des Kammerchores der Musikhochschule Trossingen entstanden ist.

Elisa Ringendahl studierte Musikwissenschaft und Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen. Neben ihrer Tätigkeit als Klavierpädagogin an Musikschulen in St. Gallen und Winterthur ist sie als Autorin des Klassik-Magazins *klassik.com* aktiv und gestaltet regelmäßig Werkeinführungen und Programmhefttexte für verschiedene Konzerte. Seit 2015 wirkt sie als Dozentin für die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung bei Meister- und Vorbereitungskursen im süddeutschen Raum mit. Innerhalb ihres Studiums übernahm sie mehrere Tutorien für die Lehrveranstaltungen von Prof. Dr. Thomas Kabisch. Ihre Masterarbeit über die Vokaltranskriptionen von Clytus Gottwald wurde vom „Forum junger Autoren“ mit einem Preis ausgezeichnet, der mit einem Vortrag in Köln sowie einer Publikationsmöglichkeit in der Zeitschrift *MusikTexte* verbunden war. Elisa Ringendahl wurde während ihres Studiums sowohl durch ein Deutschlandstipendium als auch durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst gefördert.

So 9.30 Uhr | E 50

Fantasie an ihren ‚bautechnischen‘ Grenzen: die Harfe von Erard, Parish-Alvars und Berlioz (Lecture-recital)

Roberta Vidic (Hamburg)
mit Dulguun Chinchuluun (Hamburg)

In der Einleitung zur Instrumentationslehre skizziert Berlioz die Entwicklung der drei „musikalischen Großmächte“ Harmonie, Melodie und Modulation. Diese sollten schlicht eine gute Wirkung erzielen, um als gut beurteilt zu werden. Hingegen dient die Verwendung der verschiedenen „Klangelemente“, bzw. Instrumentengruppen, nicht nur der Färbung jener drei Hauptbestandteile der Musik, sondern gerade unabhängig davon dem Hervorrufen von „Eindrücken sui generis“. Damit erlangt die Kunst der Instrumentation eine bis dahin unbekannte Autonomie. Seine Instrumentationslehre könne zwar technische Details erklären, und aufzeigen, was die spezifische Klangfarbe, den Charakter und die Ausdrucksmöglichkeit jedweden Instrumentes ausmacht. Aber allein dem Genie sei es vorbehalten, über die schöpferische Eingebung Neuland zu betreten. In der Berufung auf das Genie besteht eine Analogie zu dem zeitgenössischen Diskurs über das freie Fantasieren. Als unabdingbare Voraussetzung dafür gilt bei Hummel das Talent „selbsteigener Erfindung“ – weit über die vollkommene Beherrschung des Klavierspiels, der Harmonie und des Kontrapunkts hinaus. Liefert Czerny eine systematische ebenso wie technische Anleitung zum Fantasieren, kann Hummel lediglich „manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mitteilen“. Vielleicht hat Schleuning (1973) die freie Fantasie voreilig für tot erklärt, in dem Moment nämlich,

als sich die Freiheiten der Fantasie auf alle Gebiete der Musik ausbreiteten. Denn mit zu berücksichtigen wäre die von Berlioz so genannte „réaction mélodique“ und die damit verbundene ästhetische Kehrtwende sowie semantische Abwandlung der ‚freien Fantasie‘.

Am Beispiel der Fantasie und der Romanze und ausgehend von Berlioz’ meisterhafter Darstellung der älteren Harfen in Es und der neueren Erard Grecian in Ces wird die Verflechtung von technischem und künstlerischem Anspruch bis an ihre ‚bautechnischen‘ Grenzen verfolgt, unter Berücksichtigung der Harmonie, Melodie und Modulation thematisiert und an einem Originalinstrument demonstriert. Bei meiner Erard Grecian (London 1833) ist ausnahmsweise die ursprüngliche Klangdecke erhalten. Auf der Grecian entwickelte Parish-Alvars geniale Ideen, die Berlioz begeisterten und sogar die Möglichkeiten der heutigen Harfe übertreffen.

Werkliste (es werden jeweils Auszüge gespielt):

J. K. Krumpholtz

Principes pour la Harpe (1800), daraus: Preludé [sic!] pour employer successivement toutes les pédales

Symphonie G-Dur Op. 11 Nr. 2 (1784) für Harfe (in Es) und Orchester, 2. Romance

W. A. Mozart bzw. W. A. Mozart/J.N. Hummel

Klavierkonzert d-Moll Nr. 20 (1785) bzw. (c. 1827): 2. Romance

L. Spohr

Sonate op. 114 (1811) für Harfe und Violine: 2. Potpourri über Themas aus Zauberflöte

Fantasie c-Moll op. 35 (1807) für Harfe (in Es [As?])

J. L. Dussek

Sonate Nr. 24, op. 61 „Harmonie élegique“ (1806) für Klavier, 1. Lento patetico

Duo Concertant op. 69 Nr. 1 für Harfe (in Es) und Klavier, 2. Andante Moderato. Marche Funebre

J. B. Mayer

Capriccio moderato „Two Minor Modulations belonging to each Major Keys“ aus P. Erards Complete Demonstration (1821)

E. Parish-Alvars

Grande Fantasie op. 61 „à M. Pierre Erard“, Anfang

Grande Fantasie op. 84 „La Mandoline“ (1846), Anfang

Romance Nr. 24 op. posth., Anfang

Concertino op. 34 für Harfe und Orchester (1838), 2. Romance (Auszug)

Roberta Vidic

Harfe Grecian, Erard of London, 1833

Dulguun Chinchuluun

Kopie (Michael Walker) eines Nannette Streicher-Klaviers von 1816.

Roberta Vidic, geboren 1987 in Italien, studierte zunächst Harfe in Italien (Diplom 2005) und dann in München bei Prof. Cristina Bianchi (künst. Diplom 2011), anschließend Musiktheorie in Hamburg bei Prof. Reinhard Bahr (BA 2014) und zusätzlich bei Prof. Halvor Gotsch (MA 2016). BA-Arbeit über den Streit um die Molltonart zwischen Vallotti und F.A. Calegari, MA-Arbeit zur Gattungsanalyse Fantasie/Potpourri im brillanten Stil. Tutorentätigkeit 2011-16. Assistenz beim Welcome-Seminar der HfMT Hamburg und bei Erasmus-Kursen von R. Bahr am Konservatorium Rovigo (2013, 2014). Konferenzbeiträge in Agrigento (6th Meeting of MOISA, 2013), Tallinn (7th ICMT, 2014), Leuven (8th EuroMAC, 2014) und Genf (14. GMTH-Kongress, 2014). Aufsätze über die paduanische Scuola dei rivolti (ZGMTH 2015/2; Spektrum Musiktheorie 4, 2016).

Dulguun Chinchuluun, geboren 1992 in der Mongolei, begann 2010 ihr Klavierstudium in Ulaanbaatar bei Prof. Zanaa Gombojav. 2012-13 wurde sie von Prof. Georg Sava in Berlin unterrichtet. Seit dem WiSe 13/14 setzt sie ihr Studium in Hamburg bei Prof. Caroline Weichert fort. Die Trägerin des Deutschlandstipendiums ist u.a. in der Konzertreihe auf den historischen Instrumenten der A. Beuermann Sammlung aufgetreten.

Abstracts und Biographien

Sektion V

Sektion V

Sound in der Pop- und Rockmusik sowie im Film

Wenn es eine Musik gibt, in der das, was man in einer konventionellen Partitur notieren könnte, gegenüber dem vielschichtigen, nicht notierten und schwer analysierbaren Komplex, den man ›Sound‹ nennt, in aller Regel nachrangig ist, dann die Pop- und Rockmusik. Auch hier wird die Analyse des ›Sound‹, wird Analyse überhaupt erst seit den 1990er Jahren als Gegenstand musikwissenschaftlichen bzw. -theoretischen Interesses ernstgenommen. Von einer klaren und adäquaten Begrifflichkeit ist man bisher aber weit entfernt.

Sa 11 Uhr | E 50

“Everything’s Synth!”:
The Problem, or the Charm, of the ’80s Sound

Megan Lavengood (New York)

1980s pop music is polarizing. Looking back after thirty years, many people are still infatuated with ’80s pop, while others see the ’80s as a lost decade for pop music. ’80s pop is thus understood as unified and generalizable in some sense. What is this ’80s “sound” that evokes such strong reactions? Holm-Hudson 2001 establishes the concept of a sonic historiography, defined primarily through technology, which frequently motivates the sound and aesthetic of popular music. I focus my sonic historiography on groundbreaking and ubiquitous technologies of the 1980s: the Yamaha DX7 synthesizer, and the LinnDrum and the Roland TR-808 drum machines.

Using spectrogram analysis techniques, I describe the timbres of these technologies, abstractly as well as in the context of iconic ’80s tracks: “Take on Me” by A-ha, “What’s Love Got to Do with It?” by Tina Turner, and “Danger Zone” by Kenny Loggins, each of which uses one or more of the technologies listed above. This approach, introduced in Cogan 1984, breaks down the monolith of timbre into many discrete components. These components then can be discussed as oppositions, e.g., bright vs. dark, sparse vs. rich. In a close analysis of these pieces, timbres can be compared and contrasted using these oppositions as a frame of reference.

I augment this analysis through ethnographic research of magazines (e.g., Keyboard and New Musical Express), podcasts, and similar media. Common threads in discussions surrounding synthesizers and drum machines, such as acoustic vs. electric and analog vs. digital, are evaluated through their interaction with accompanying aesthetic judgments about these technologies, like authentic vs. artificial and even good vs. bad. I proceed from a technical analysis of the timbres of these instruments, but above all I argue that the “sound of the ’80s” is shaped not just by these timbres, but also by popular culture and reception.

Megan Lavengood is a PhD candidate at the CUNY Graduate Center in New York City. Her research is focused on popular music post-1950, timbre, and recording techniques. Her dissertation is titled *A New Approach to the Analysis of Timbre*. She has presented research at the annual meetings for the Society of Music Theory, the Music Theory Society of New York State, and several other regional conferences. She was a participant in the 2015 Methods of Popular Music Analysis Summer School program in Osnabrück, Germany. Megan is also an active performer: she currently sings in the Renaissance Street Singers chorus and performs in semiannual recitals put on by the music theory department at the Graduate Center.

“Sounding Country” – Klang und Produktionstechnik
in der US-amerikanischen Country Music

E 50 | Sa 11.30 Uhr

Tobias Tschiedl (Wien)

In meinem Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, ob und wie sich Genre-Abgrenzungen innerhalb des weiten Feldes der amerikanischen Country Music (eingegrenzt auf den Zeitraum ca. 1967–1977) anhand klanglicher und produktionstechnischer Kategorien nachvollziehen lassen. Da sich Unterschiede im harmonischen oder formalen Aufbau etwa zwischen “Nashville Sound”, “Country Rock” und “Outlaw Country” in Grenzen zu halten scheinen, liegt hierfür eine genauere Untersuchung von Arrangements, Spieltechnik und Produktion nahe – also dessen, was man als den “Sound” der Country Music bezeichnen könnte.

Modell stehen dabei die Arbeiten von Albin Zak, der in *The Poetics of Rock* (2001) seine Produktionsanalysen entlang der Kategorien Performance, Timbre, Echo, Ambience und Texture organisiert, und den Fokus analytischer Betrachtungen damit vom Song in Richtung Record verschiebt. Gleichfalls versuche ich, neuere Publikationen zu Geschichte, Technik und sozialem Kontext der Musikproduktion auf ihr musikanalytisches Potential abzuklopfen (Zagorski-Thomas 2014, Burgess 2014, Frith/Zagorski-Thomas 2012, Zak 2010, Doyle 2005, etc.). Während viele Formen und Subgenres populärer Musik in den letzten Jahrzehnten immer selbstverständlicher von Musikwissenschaft und (mittlerweile auch) -theorie behandelt werden, ist die Zahl wissenschaftlicher Publikationen zur amerikanischen Country Music immer noch sehr überschaubar. Auch die Literatur zu Pop-Produktion und Studientechnik (angestoßen von Zak 2001) folgt diesem Trend. Es könnte sein, dass damit wesentliche Beiträge dieser in diversen ästhetischen und sozialen Spannungsfeldern (Folklore/Pop, Authentizität/Kommerzialismus, Tradition/Innovation, regional/national) begriffenen Gruppe von Musikstilen zur Entwicklung populärer Musik als Ganzer übersehen werden; so ist z.B. im hier anvisierten Zeitraum ist eine vermehrte Interaktion mit der Rockorientierten “counterculture” bemerkbar.

Tobias Tschiedl: Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien (BA, 2012) sowie Musiktheorie und Komposition an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (2011-), 2013-2015 Studienassistent am dortigen Institut für Analyse, Theorie und Geschichte; im akademischen Jahr 2015-16 Auslandsaufenthalt an der Eastman School of Music. Abschluss des Diplomstudiums Musiktheorie voraussichtlich Anfang 2017 (Projektierte Diplomarbeit: “Kompositorische Popmusik-Rezeption in Neuer Musik seit ca. 1980” [Arbeitstitel]). Forschungsinteressen: Neue Musik, Popmusik, Geschichte der Musiktheorie, Schenker-Analyse.

David Bowies »Lazarus«: Sound, Semiotik, Spiritualität

E 50 | Sa 12 Uhr

Hubertus Dreyer (Düsseldorf)

In seinem Song »Lazarus« setzte sich David Bowie unzweifelhaft mit seinem bevorstehenden Tod auseinander. Als Hauptmedium der Auseinandersetzung dürften weniger die Lyrics als die Musik des Songs anzusehen sein; und dabei kommt der Soundgestaltung an einigen Stellen eine zentrale Rolle zu. Es soll versucht werden, gestützt auf musiksemiotische Konzepte von Naomi Cumming, die semantische Funktion der Soundgestaltung in Bezug auf die Narration des Songs zu analysieren. Klang entzieht sich, gerade an Betrachtung der unendlichen Möglichkeiten elektronischer Manipulation, stärker als Tonhöhe und Rhythmus einer linearen Parametrisierung und bietet sich daher nicht zu einer code-geleiteten Verwendung an; allerdings lassen sich gewisse Parallelen zu

den von David Bowie gewählten Klangmetaphern beispielsweise bei Berlioz und Alban Berg finden, die freilich eher der Todesthematik als einer bewußten Bezugnahme geschuldet sein dürften.

Zu untersuchen ist ferner die Integration der Klangmetaphern in die Narration des gesamten Songs. Auf vielen Ebenen werden konventionelle Popstrukturen kreativ und im Sinne der Songthematik umgestaltet: So stellt die Form, etwa »Intro-Verse-Verse-Bridge-Verse-Solo-Outro«, nur die Grundlage für die Entfaltung eines einzigen, den gesamten Song umspannenden melodisch-narrativen Bogens dar; in bezug auf diesen Bogen, durch ihre Platzierung an entscheidenden Umschlagpunkten der Narration entfalten die Klangmetaphern ihre eigentliche Kraft. Ähnliche Überlegungen lassen sich hinsichtlich harmonischer Phänomene anstellen. Insgesamt findet die Analyse in »Lazarus« ein außerordentlich dicht gewebtes Netz semiotischer und semantischer Bezüglichkeit, das im Dienst einer spirituellen, verbal nicht mehr formulierbaren, dafür unmittelbar berührenden Aussage steht.

Hubertus Dreyer: Geboren 1963 in Goslar, Zivildienst, Kompositionsstudium an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater bei György Ligeti. Auftragswerke, internationale Konzerttätigkeit als Pianist. 1994 Übersiedlung nach Japan/Tōkyō, Musikwissenschafts-studium an der Tokyo University of the Arts bei Gen'ichi Tsuge, Magister (1997) und Doktor (2005) über Jiuta/Sankyoku. Bis 2012 Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft und Deutsch an japanischen Universitäten (u.a. Nihon University, Tokyo University of the Arts). Im August 2012 Rückkehr nach Deutschland, seither u.a. Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Improvisation an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Forschungsschwerpunkte japanische Musik, Semiotik.

Sa 12.30 Uhr | E 50

Die Polyphonie der Personae. Vokalarrangement bei Kate Bush und Annie Lennox

Hans Peter Reutter (Düsseldorf)

Analyse populärer Musik dringt eher selten in Bereiche vor, die als genuin musiktheoretisch betrachtet werden können. Was als Defizit jener Analysen gelten könnte, ist jedoch genauso gut durch die gründliche Betrachtung etwa popgeschichtlicher, soziokultureller oder technischer Aspekte zu erklären, die für musiktheoretische Ansätze kaum noch Raum lässt. Umgekehrt ist es wohl ein Defizit der Musiktheorie, dass eine Musik, die nicht primär in musikalischen Notaten vorliegt oder sich sogar genauer Notation entzieht, weiterhin stiefmütterlich behandelt wird. Hier soll nun versucht werden, einen sehr eingegrenzten Aspekt populärer Musik musiktheoretisch zu behandeln, um dann in einem weiteren Schritt sich wiederum Fragen von Gender und Persona zu nähern. Gegenstand soll Musik aus den frühen 80er Jahren sein, dargestellt insbesondere an detaillierten Transkriptionen der Songs »There Goes a Tenner« (Kate Bush, 1982) und »No Fear, No Hate, No Pain« (Annie Lennox/Eurythmics, 1983).

Beide Sängerinnen galten zu dieser Zeit als extravagant, stimmlich vielseitig bis kapriziös, als Erscheinungen wandlungsfähig, Bush mit Hang zur theatralischen Inszenierung, Lennox als androgyn. Diese Vielgestaltigkeit der Charaktere soll hier anhand der Vokalarrangements analytisch beleuchtet werden: So erhält quasi jede Persona eine eigene Stimmfärbung, im Mix unterstützt durch Effekte und Verräumlichung. Theoretisch ergiebig ist auch die Analyse kontrapunktischer Aspekte, die einen Vergleich mit polyphoner Schreibweise für die Oper (etwa in Ensembles) herausfordern. Mehrstimmigkeit wird weniger in Gleichzeitigkeit erzeugt, als durch das Schneiden, Verzahnen und Schichten von hochgeladenen Einzelementen zu einem komplexen Narrativ. Abgerundet wird die Betrachtung durch analytische Aspekte des Arrangements, die sich zeittypisch in einem Spannungsfeld zwischen elektronischer Grundlage (Sequencer) und akustischer Schichtung (auch Geräusch und Weltmusikeinflüsse) bewegen.

Hans Peter Reutter, 1966 geboren in Ludwigshafen/Rhein, aufgewachsen an der hessischen Bergstraße; Komponist, Kabarettist und Musiktheoretiker. 1985-93 Studium Komposition/Musiktheorie in Hamburg u. a. bei György Ligeti und W. A. Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Seit 1985 Kompositionspreise und internationale Aufführungen seiner meist mikrotonalen Musik. Lehrbeauftragter an der Hamburger Musikhochschule, 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 2007-15, EUROMAC 2011+14, Mendelssohn-Symposium Düsseldorf. Organisation der Sektion »Music Theory Pedagogy« beim EUROMAC 2014. Artikel zu Mikrotonalität, Mendelssohn und Musiktheorie im Unterricht in Kongressberichten, in der ZGMTH und in »Mendelssohn-Interpretationen« (Laaber) sowie online unter www.satzlehre.de.

Mixing-Paradigmen als Sound konstituierende Mittel in der Popmusik – ein zeitlicher Vergleich

E 50 | Sa 14.30 Uhr

Daniel Scholz (München)

Es ist auffällig, dass in den wenigen publizierten analytischen Beiträgen zum Thema Sound, wie beispielsweise den Soundbox-Analysen von Ruth Dockwray und Allan Moore oder den auf das Element »Space« abzielenden Untersuchungen von William Moylan oder Lelio Camilleri, in erster Linie Pop- und Rockmusik der 60er und 70er Jahre thematisiert worden ist. Die dort gewonnenen Erkenntnisse sind jedoch weder in kompositorisch-struktureller noch in klangästhetischer Hinsicht auf aktuelle, zunehmend durch Aspekte der Produktion geprägte Popmusik übertragbar. Aus diesem Grund und in Anbetracht der Tatsache, dass der Parameter Sound in aktueller Popmusik eine essenzielle Bedeutung erlangt hat, ist die analytische Beschäftigung mit dem Thema Sound trotz der grundsätzlichen Schwierigkeit der Herangehensweise ein zunehmendes Desiderat musikwissenschaftlicher Forschung. In diesem Beitrag wird den Fragen nachgegangen, welche klanggestaltenden Kriterien innerhalb des Produktionsprozesses, primär in der Phase des Mixing, eine Rolle spielen und welche auf technischen Mitteln basierenden Methoden geeignet sind, spezifische klangliche Details des Audio-Signals im Rahmen einer Sound-Analyse zu isolieren. Daran schließen sich Überlegungen an, wie Analyseergebnisse zum Thema Sound in einer schriftlichen Darstellung visualisiert, auf diese Weise intersubjektiv überprüfbar gemacht und dem Forschungsdiskurs zur Verfügung gestellt werden können.

Daniel Scholz: Lehrbeauftragter für Gehörbildung und schulpraktisches Klavierspiel, Dozent an der Jugendakademie für Musiktheorie und Gehörbildung, Promovend in systematischer Musiktheorie (Musikwissenschaft), Langjährige Arbeit als Produzent, Mix-/Mastering-Engineer, Komponist oder Instrumentalist, Erstplatzierter Gewinner und Empfänger des »Pensado Break Thru Mixer Award« in Santa Monica, Kalifornien, 2014, Zweitplatzierter Gewinner des »Telefunken Multi-Track Sessions Live Mixing Contest #12: Turkuaz – »Tip Toe Through The Crypto«, 2014, Gründer und Entwickler der weltweit vertriebenen »drumasonic« Software-Produkte, Gründer und Entwickler des weltweit vertriebenen Software-Produkts »Session Guitarist – Strummed Acoustic« für die Firma »Native Instruments«

Die gepitchte Stimme

E 50 | Sa 15 Uhr

Eric Busch (Leipzig)

Die Manipulation des menschlichen Stimmtimbres durch verschiedene Gesangstechniken beginnt bereits mit dem ersten gesungenen Ton des Menschen. Später kommen Instrumente hinzu, die sich in vielfältiger Weise mit der Stimme verbinden lassen und ihr eine neue Farbigkeit entlocken. Im 20. Jahrhundert werden die

neuen technischen Möglichkeiten genutzt: Zunächst die Analogen, die aus der Mikrofon und Aufnahmetechnik entstehen (Nahbesprechungseffekt, veränderte Abspielgeschwindigkeit, Delay, Reverb, Filter, etc.), später die Digitalen. Besonders durch die FFT-Analyse und Resynthese von Audiomaterial ergeben sich neue Stimmklänge. Parameter wie Tonhöhe, Abspielgeschwindigkeit und Resonanzkörper der Stimme können unabhängig voneinander behandelt und manipuliert werden. Die neuen Spielräume, die sich dadurch ergeben, werden vor allem in der populären Musik ausgetestet und in unterschiedliche Kontexte gesetzt. Der Vortrag stellt die Frage, wie gepitchte Stimmen in der populären Musik der letzten zehn Jahre eingesetzt werden. Als Einführung wird die Manipulation der drei wesentlichen Parameter der gepitchten Stimme demonstriert. Danach soll anhand von Kate Heidemanns Modell zur Timbrebeschreibung von Stimmen in populärer Musik aufgezeigt werden, dass sich die Wahrnehmung der gepitchten Stimme, durch einen Embodimentversuch auszeichnet, der die Grenzen des eigenen Körpers überschreitet. Es entsteht ein Widerspruch zwischen der Körperlichkeit der gehörten Stimme und den Begrenzungen, denen unser eigener Körper unterliegt. Dieser Übergang in die Sphäre des Andersartigen wird musikalisch genutzt und der dadurch entstehende Freiraum künstlerisch ausgelotet. Anhand von mehreren Beispielen, werden die unterschiedlichen Bedeutungsebenen diskutiert, die sich durch dieses Spiel mit der gepitchten Stimme im jeweiligen Kontext ergeben.

HEIDEMANN, KATE - A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html>

Eric Busch, geb. 1989 in Sömmerda, studierte von 2008 bis 2011 Musikwissenschaft an der Universität Leipzig (Abschluss Bachelor of Arts). Seit 2011 studiert er Komposition und Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Seit Juni 2013 entwickelt er Audiosoftware am Max Planck Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften Leipzig für die Forschungsgruppe „Music Evoked Brain Plasticity“. Seit September 2013 ist er musikalischer Leiter des soziokulturellen Projekts „Kultur-Trans-Fusion“. Aufführungen seiner Werke und Soundinstallationen fanden statt in Leverkusen, Karlsruhe, Leipzig, und Moskau. Vorträge bei der 8. Weimarer Tagung für Musiktheorie und Hörerziehung und beim Jahreskongress der GMTH 2014 in Genf.

Sa 15.30 Uhr | E 50

Sound Kitchen – Sampling als Untersuchungsgegenstand
in der Populärmusik

Asita Tamme (Essen)

Klassische Analysewerkzeuge stellten lange Zeit den Schwerpunkt der Musikwissenschaft und Musiktheorie bei der Betrachtung von Populärmusik dar. Dass die sogenannten primären Parameter (Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form) wenig Aufschluss über die Individualität eines Songs preisgeben, ist mittlerweile bekannt. Verweise darauf, dass auch die Interpretation und Tonstudientechnik Bestandteil der Untersuchung sein sollten, finden sich schon Mitte der 60er Jahre. Daraus resultiert eine stärkere Einbeziehung dieser sekundären Klangparameter und damit des Sounds. Pfeleiderer unterscheidet drei musikalische Ebenen von Sound: die der elementaren Klangereignisse, die der Klangfolgen/Klanggestalten und die der Klangtexturen.

Den Schwerpunkt dieses Vortrags bildet das Sampling als elementares Klangereignis. Die technische Revolution durch Digitalisierung brachte nicht nur eine Veränderung der Produktionstechnik mit sich, vielmehr bedeutete sie einen musikalischen Stilwandel. Nichts hat den Sound der Pop- und Rockmusik so beeinflusst wie das Sampling und die im gleichen Zuge entwickelten Technologien des Drum-Computers und des Synthesizers. Anhand musikalischer Beispiele soll aufgezeigt werden, wie sich bis heute eine neue Klangästhetik aus den technischen Möglichkeiten entwickelt hat.

Asita Tamme, Musikerin (Geigerin und Bassistin), Musikpädagogin und Komponistin. Studium der Fächer Schulmusik und Französisch (MA) in Leipzig, sowie Integrative Musiktheorie (MA) und Integrative Komposition (BA) in Essen. Regelmäßige Arrangements für das Bowriders String Quartet. Konzerttätigkeiten als Kammer- und Orchestermusikerin sowie als Bassistin mit verschiedenen Bands.

The Sound of Science: Sonic Presentations of
Rationality in Breaking Bad

E 45 | Sa 17.30 Uhr

Marc Brooks (Wien)

We are living through what many see as a golden age of television. And because of its immediate global reach, through legal streaming and illegal torrenting, it has become one of the primary sites on which important social and political issues are interrogated. Certainly no more eloquent case has been made for rethinking the 'War on Drugs' than *The Wire*, for example. These shows have therefore become the subject of intense academic interest, especially in cultural studies departments. This paper stems from the belief that this productive debate is incomplete without a careful consideration of the soundtrack, which often transforms the way in which scenes are likely to be read.

In order to demonstrate this, I will show how sound and music function to aid the critique of scientism staged by *Breaking Bad*. Any good scientist recognizes that scientific knowledge is incomplete, partial, and provisional. Ex-chemist turned chemistry teacher Walt's tragic flaw is his belief that science is not only capable of giving a complete picture of the world, but that it also offers mastery over it. I shall look at how the repetitive rhythms of electronica are blended seamlessly with industrial sound effects in order to suggest the dehumanised, rational character of a flawlessly planned and executed train heist. The sound-music amalgam achieves this so effectively that the (audio-)viewer is likely to be just as shocked as Walt when his inability to completely predict or control events has fatal consequences.

Marc Brooks completed his PhD at King's College London about the conflict between religious, romantic, and scientific presentations of nature in early twentieth-century German opera. As a postdoctoral fellow at the IMR in London, he began his current research into sound and music in contemporary American television. He currently lectures the courses 'British Rock Music' and 'Sound and Music in Digital Media' at the University of Vienna.

Abstracts und Biographien

Sektion VI

Sektion VI

Geschichte der Musiktheorie, Theoriebildung

The Supplementum: Structure and Evolution

Fr 13.30 Uhr | E 50

Reiner Krämer and Julie E. Cumming (Montréal)

Johannes Nucius explains (*Musices poeticae*, 1613) that the ‚manubrium‘ occurs in “virtually all motets,” and Joachim Thuringus proclaims (*Opusculum bipartitum*, 1624) that the ‚paragoge‘ is nowadays employed in all composition (Bartel). Both music theorists describe what Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1608) calls the ‚supplementum‘ (Burmeister/Rivera). The ‚supplementum‘ is a passage two or more measures long that expands on a “primary” or “secondary” pitch after the final cadence to emphasize its finality. Burmeister clarifies that the ‚supplementum‘ is an “elaboration of a final pitch in a stationary voice,” and that added pitches in other voices should create “consonances with it.” Students, Burmeister describes, should study examples by master composers. The ending of Palestrina’s four-voice motet “Dies sanctificatus” exemplifies a typical ‚supplementum‘.

The ‚supplementa‘ of Renaissance motets, however, are quite varied. With a corpus of more than 200 motets written between 1480 and 1600 we used the computer to develop a catalogue of ‚supplementa‘ that allows us to identify different types and to show how the practice evolved over time. What are the most common contrapuntal patterns found in ‚supplementa‘? Are the pitches of the cadential arrival and the final sonority the same? To what extent are these issues coordinated with mode? The process teaching the computer to identify the ‚supplementa‘ and compare them, will allow us to gain a largescale and rigorous understanding of this important element of Renaissance polyphony.

Reiner Krämer received his Ph.D. in Music Theory, related field: Computer Music Composition, at the University of North Texas. Reiner currently works as a SIMSSA Postdoctoral Fellow at McGill University in Montréal, Canada. He has previously taught at Northeastern State University (OK, U.S.A.), and the University of North Texas (U.S.A.). His research interests include computational music analysis, computer music, and compositional theory.

Julie E. Cumming received her Ph.D. in Music and Medieval Studies at the University of California at Berkeley. In addition to musicology she has played the recorder professionally, helped run the summer workshop, Amherst Early Music, and conducted the Collegium at Wellesley College. She was the review editor for *Historical Performance*, the *Journal of Early Music America* (1988-92), and review editor for the *Journal of the American Musicological Society* (2004-2008). She is currently the Associate Dean of Research and Administration at McGill University.

Noch einmal: Die Artusi-Monteverdi-Kontroverse

Fr 14 Uhr | E 50

Stefan Fuchs (München)

War Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613) zu Lebzeiten ein hochangesehener Musiktheoretiker, so hat insbesondere die Kontroverse mit Claudio Monteverdi und dessen Bruder Giulio Cesare dafür gesorgt, dass er in der musikalischen Forschung lange Zeit als Inbegriff eines reaktionären Musiktheoretikers rezipiert wurde, der nicht in der Lage gewesen sei, das Visionäre und Wegweisende der Musik Monteverdis zu erfassen. Erst mit

Claude V. Paliscas grundsätzlicher Studie (1968) beginnt eine Reihe von Veröffentlichungen, durch welche die Auseinandersetzung unterschiedlich kontextualisiert und die einfache Gegenüberstellung der Brüder Monteverdi von ›prima- und ›seconda pratica‹ differenziert wurde. Trotz der weiten Kreise, die das Thema im Zuge der musikwissenschaftlichen und -theoretischen Rezeption seither gezogen hat – es umfasst sowohl Gendering (vgl. Suzanne Cusick 1993) als auch wissenschaftstheoretische Überlegungen (vgl. Dorit Tanay 2003) –, fanden, was die Hinterlassenschaft Artusis anbelangt, bisher lediglich dessen Kontrapunkt-Traktate und insbesondere seine Streitschriften Beachtung. Sein kompositorisches Schaffen hingegen, als dessen wichtigstes Opus eine 1598 in Venedig erschienene Sammlung von 21 Canzonetten gelten kann, wurde nicht mit einbezogen. Dabei geben diese Stücke nicht nur eine Probe von Artusis kompositorischem Können, sondern helfen wesentlich, seine ästhetische Position zu verstehen und so die Streitigkeiten mit den Monteverdis zu erhellen. Im Vortrag werden einige ausgewählte Passagen aus Artusis Canzonette a quattro voci vorgestellt und im Zusammenhang der Artusi-Monteverdi-Kontroverse diskutiert.

Stefan Fuchs, geb. 1990 in Bamberg, studierte 2010–2015 Schulmusik mit Profil Chorleitung und 2012–2015 Musiktheorie/Gehörbildung (BA) an der Hochschule für Musik und Theater München. Derzeit ist er Student im künstlerisch-pädagogischen Bachelorstudiengang Klavier sowie im Masterstudiengang Musiktheorie/Gehörbildung.

Fr 14.30 Uhr | E 50

Der Klang der siebten Silbe

David Erzberger (Basel)

Im Laufe des 17. Jahrhunderts mehrten sich die Versuche von Musikpädagogen und -theoretikern (z.B. Otto Gibelius 1659), das ursprüngliche, mit sechs Silben operierende Solmisationssystem Guido di Arezzos um eine siebte Silbe zu ergänzen, und dadurch den gesamten diatonischen Raum einer Oktave mit Solmisationssilben zu erschließen. In meinem Vortrag möchte ich den Klang dieser siebten Silbe untersuchen, wobei ich davon ausgehe, dass Solmisationssilben immer auch Klangcharaktere benennen (vgl. Agricola 1533). Zwar bezeichnen Solmisationssilben auf der Definitionsebene lediglich die Positionen der einzelnen Töne im diatonischen System, jedoch ist diese Verortung im diatonischen System etwas, das in den Klangcharakteren der Einzeltöne hörbar wird. Denn sobald ein diatonisches System z.B. durch eine Tonleiter im Gehör etabliert ist, bekommen Einzeltöne eine unverwechselbare Identität im Sinne einer Klangfarbe, die unabhängig von melodischen Strukturen oder einem konkreten Bezugston ist. Diesem Gedankengang folgend beschreibt die siebte Silbe also eine bestimmte Position im diatonischen Raum und damit auch eine Klangidentität, die zu benennen vorher anscheinend nicht für nötig erachtet wurde. Unter dem ti, wie die siebte Silbe in den heute gängigen relativen Solmisationssystemen genannt wird, befinden sich drei Ganztonschritte, also eine übermäßige Quarte. Somit trägt das ti das melodische wie harmonische Potential der übermäßigen Quarte quasi in sich. Nicht umsonst korreliert die Einführung der siebten Silbe mit der Emanzipation der übermäßigen Quarte und der verminderten Quinte in der Melodik der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. So möchte ich in meinem Vortrag am Beispiel der siebten Silbe untersuchen und aufzeigen, wie die historisch differenzierte Betrachtung der Entwicklung der Solmisation Einblicke in die Entwicklung der Musiksprachen bis hin zum Klang der Einzeltöne ermöglichen kann.

David Erzberger, geboren 1988 in Berlin, ist Masterstudent an der Schola Cantorum Basiliensis (MA Theorie der Alten Musik) bei Johannes Menke. Von 2007 bis 2011 studierte er Cembalo bei Nicholas Parle an der Hochschule für Musik und Theater

„Felix Mendelssohn-Bartholdy“ Leipzig (B.Mus), 2007–2011 Englische Literatur an der University of Aberdeen (MA hons.). Neben seinen Tätigkeiten als Cembalist, Continuospieler und Musikpädagoge liegt sein Forschungsschwerpunkt derzeit auf verschiedenen, historischen wie zeitgenössischen Methoden der Solmisation.

Axaxas Mlō / Beispiele, Theorien und didaktische Konzepte endlicher Systeme in Kompositionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts.

E 50 | Fr 15 Uhr

Stefan Garthoff (Leipzig, Halle, Weimar)

Anders als Borges' Bibliothekar, der in den Meilen sinnloser Kakophonien, sprachlichen Kauderwelschs, zusammenhanglosen Zeugs von aus 25 orthografischen Symbolen zufällig zusammengestellten Kombinationen in den physisch normierten Büchern einer als unendlich gedachten Bibliothek nach Sinn sucht, bewegt sich ein Musiker beim Komponieren in einem endlichen System von Kombinationsmöglichkeiten musikalischer Zeichen. Jede Menge an Tönen, sei sie durch die Schranken des Tonraums von F–ee oder den Hörgrenzen des Rezipienten definiert, ist endlich, wodurch die Anzahl der einzelnen Kombinationsmöglichkeiten dieser Klänge an sich – und durch einen zugrundeliegenden Regelkanon verschärft – beschränkt ist.

Was negativ als Einschränkung gedeutet werden könnte, wurde als Chance zur vollständigen Darstellung kompositorischer Handlungsoptionen in Kompositionslehren genutzt. Auf der Grundlage des endlichen Systems an Kombinationsmöglichkeiten wurden Modelle entwickelt, die einen im Sinne des zugrundeliegenden Regelkanons richtigen Satz garantieren. Im Hinblick auf die Vermittlung endlicher Kombinationsmöglichkeiten scheint dabei die Evolution von der Idee einer Tavola del Contrapunto (z.B. Aron 1539) über die Lehre von Intervallklassen über bestimmten Solmisationsstufen im Bass (z.B. [Schein] k.J.) zur Oktavregel nur folgerichtig und die Entwicklung einer Generalbass-Maschine (Mizler 1739) bzw. die Aussage, dass eine Vielzahl von Kompositionen, die an verschiedenen Orten Europas von unterschiedlichen Personen komponiert wurden, sich in Hinblick auf die Modulation genau glichen (Geminiani, 1742), nur konsequent.

Der Beitrag möchte im Sinne einer historisch fundierten Musiktheorie verschiedene Kompositionsalgorithmen des 17. und 18. Jahrhunderts zu Kontrapunkt und Generalbass vorstellen, sich ihren zugrundeliegenden Theorien annähern und Möglichkeiten aufzeigen, die Modelle im Spannungsfeld zwischen Handlungsweisung und Klangästhetik für eine moderne (Hochschul-)Didaktik aufzubereiten.

Stefan Garthoff studierte Lehramt an Gymnasien mit den Fächern Musik und Mathematik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (1. Staatsexamen) und Musiktheorie an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT in Weimar. Er ist als Lehrbeauftragter an der HfM Weimar, der HMT Leipzig und der EHK Halle tätig. Zu seinen Forschungsgebieten zählen die Didaktik der Musiktheorie für den Hochschulbereich und die Geschichte der Musiktheorie – speziell im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert in Mitteldeutschland. Zum letztgenannten bereitet er momentan sein Promotionsvorhaben bei Ludwig Holtmeier mit der Fokussierung auf den Weißenfelser Konzertmeister Johann Beer vor. Stefan Garthoff nimmt durch Vorträge aktiv am musiktheoretischen Diskurs teil und legte erste Publikationen zu oben genannten Themenfeldern vor.

Johann Georg Albrechtsberger galt um 1800 als einer der bedeutendsten Organisten, Pädagogen und Komponisten für Kirchenmusik. Sein weit über Wien hinausreichendes großes Ansehen verdankte er primär seiner ersten theoretischen Schrift, der Gründlichen Anweisung zur Composition aus dem Jahr 1790. In dieser versuchte er vereinfacht gesagt, den Gattungskontrapunkt nach Fux auf die generalbassbasierte, durmoltonale musikalische Sprache zu übertragen. Hierfür nahm Albrechtsberger auch die Differenzierung vom „strengen“ und „freyen“ Satz vor, um so mit sogenannten „Lizenzen“ eine freiere Dissonanzbehandlung zu ermöglichen und dadurch ästhetische Stilmerkmale der Zeit in die kompositorische Ausbildung zu integrieren.

Als Nachtrag zu seiner Kompositionslehre verfasste Albrechtsberger im Jahr 1804 seine letzte autorisierte theoretische Abhandlung, Kurze Regeln des reinsten Satzes. Auf nur wenigen Seiten stellt er hierin Überlegungen zu einer völlig dissonanzfreien Satztechnik an. Als Besonderheit schließt Albrechtsberger dabei auch die Verwendung der wohlklingenden bzw. konsonanten Quarte aus, die im Dreiklang zwischen dem Quint- und Oktavton bzw. im Sextakkord zwischen dem Terz- und Sextton entsteht. Während in der kurzen Abhandlung nur grundlegende Beobachtungen zur Darstellung der Akkorde und abschließend zwei kurze Beispiele aus seinem kompositorischem Werk zusammengestellt werden, verfasste Albrechtsberger 1807 als eines seiner letzten Werke die Umsetzung dieser theoretischen Überlegungen in der vollständigen Ordinariumsvertonung der Missa sine Dissonantiis, et absque Quarta Consonante.

Der Vortrag möchte zunächst Albrechtsbergers Idee einer dissonanzlosen Musik in einen größeren historischen Kontext einbetten. Anschließend sollen anhand analytischer Beobachtungen zur Missa sine Dissonantiis satztechnische Konsequenzen für das Komponieren ohne Dissonanzen aufgezeigt werden.

Stephan Zirwes studierte Klavier und Musiktheorie in Karlsruhe und Basel. Seit 2008 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Bern. Daneben ist er Mitarbeiter im Forschungsschwerpunkt Interpretation, wo er bereits an zahlreichen Projekten zur Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert beteiligt war. 2015 schloss er seine Dissertation zur Lehre von der Ausweichung in den deutschsprachigen theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts an der Universität Bern ab.

Ohne jeden Zweifel kann Leipzig als eines der bedeutsamsten musikalischen und musikpädagogischen Zentren im Europa des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. Einer der einflussreichsten Lehrer dieser Zeit war Christian Theodor Weinlig (1780-1842), der zwischen 1823 und 1842 Kantor an der Thomaskirche zu Leipzig war. Zu seinen bekanntesten Schülern gehörten Clara Schumann und Richard Wagner.

Weinlig veröffentlichte eine theoretische Schrift, die den Titel „Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge“ trägt. Dieses Werk wurde erst einige Jahre nach seinem Tod herausgegeben. In meiner Präsentation möchte ich anhand dieser Fugenlehre demonstrieren, wie sich ein spezieller Klang der Leipziger Schule mithilfe ausgewählter

Kompositionsübungen für Weinligs Schüler entwickeln konnte. Diese Übungen im Fugenschreiben können dazu beitragen, den weitläufigen, vorwiegend im 19. Jahrhundert auftauchenden Begriff „Klanglichkeit“ zu präzisieren. Aus dieser Perspektive ist die Vermittlung kompositorischer Fertigkeiten in der Lage, zu unzähligen, stilistischen Individualisierungen zu führen - Individualisierungen, die aber stets bis hin zu ihren gemeinsamen Wurzeln zurückzuverfolgen sind.

Toni Leuschner, geb. 1992. 2011-2015 Instrumentalstudium im Fach Akkordeon in Weimar; seit 2015 Studium der Musiktheorie in Weimar.

Der Kemptener Organist und Komponist Matthias Waldhör (1796–1833) ist nur noch aufgrund der starken Verbreitung seiner Neuen Volks-Gesang-Schule von 1830 bekannt, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem im Alpenraum großer Beliebtheit erfreute. Weniger bekannt ist seine Theoretisch-practische Clavier-, Partitur-, Präludier- und Orgel-Schule aus den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, die nur noch sehr selten in Musikbibliotheken nachweisbar ist. Der dritte, 1827 erschienene Teil dieser Schule ist nahezu ausschließlich musiktheoretischen Fragestellungen gewidmet.

Die Orgelschule Waldhørs dient in erster Linie – und wie vergleichbare Werke des späten 18. Jahrhunderts – der Vorbereitung auf den Einsatz im gottesdienstlichen Orgelspiel: Auf der Grundlage der Generalbasslehre entfaltet Waldhör eine modellbasierte Improvisations- und Kompositionslehre. Zu untersuchen ist, wie und in welchem Ausmaß Waldhör es vermag, spieltechnische Fragestellungen mit musiktheoretischen Problemlösungsstrategien zu verknüpfen, und inwiefern sich Waldhör von vergleichbaren Schulen vor allem protestantischer Provenienz abhebt. Seine Darstellung von Tonartenbeziehungen, insbesondere im Kontext der Modulation, wirkt dabei erstaunlich modern: Waldhör entwirft komplexe Tonnetze, deren Beherrschung eine Vorbereitung auch und vor allem für die Bewältigung größerer musikalischer Formen sein soll.

Birger Petersen (*1972) studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität 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 und Vizepräsident der GMTH.

Unter der ›Neuen Richtung‹ in der russischen liturgischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts versteht man in der russischsprachigen Forschung ein vielseitiges Phänomen, das sowohl die Aufführungspraxis als auch die Musikforschung in den Bereichen der Geschichte und Theorie des alten und zeitgenössischen Kirchengesangs umfasste. Der Begriff ›Neue Richtung‹ wurde 1881 von Grigorij Racinskij (Universität Moskau) eingeführt, der den paradigmatischen Aufsatz »Die russische Idee« des Historikers und Philosophen Vladimir Solov'ev aus dem Französischen übersetzte. Das Ziel der Bewegung bestand v. a. in einer Neugestaltung der mehrstimmigen Liturgie unter Berücksichtigung der nationalen Eigenheiten russischer orthodoxer Gesänge und der Errungenschaften der musikalischen Mediävistik.

Die ›Neue Richtung‹, deren stilistische Merkmale in einigen Studien des frühen 20. Jahrhunderts bestimmt wurden, war maßgeblich prägend für die Musik der Folgezeit – etwa für das Schaffen Rachmaninovs, Stravinskij und der Repräsentanten der russischen Avantgarde (Gubajdulina, Schnittke, Raskatov) – und beeinflusste die analytischen Ansätze der sowjetischen Zeit als auch die zeitgenössische russische Musiktheorie.

Der Vortrag widmet sich dem theoretischen Werk einer Schlüsselfigur der ›Neuen Richtung‹, des Komponisten und Musiktheoretikers Aleksandr Kastal'skij. In seinen Schriften stellte er die hierarchisch geprägte westliche Tonalität den eigentümlichen harmonischen und kontrapunktischen Prinzipien des russischen Stils gegenüber, darunter den charakteristischen Gebrauch modalen Harmonik und den Verzicht auf quintenbasierte Akkordfortschreitungen. Mit dem in Skizzen erhaltenen Katalog der ›Chorfarben‹ Kastal'skij liegt ein von akustischen Eigenschaften der Kirchentonreihe abgeleitetes Verfahren zur Chorbesetzung vor. Es kommen außerdem die Konzepte des Mentors der ›neuen Richtung‹, Stepan Smolenskij, und seines Schülers Aleksandr Nikol'skij über neue Prinzipien in der Formbildung zur Sprache.

Elena Chernova, geb. 1985 in Wolgograd (Russland), studierte seit 2010 Musiktheorie an der Hochschule für Künste Wolgograd (jetzt: Wolgograder Konservatorium). Das Zweitstudium in Historischer Musikwissenschaft absolvierte sie 2011 an der Universität Regensburg mit einer analytischen Masterarbeit zum Thema Drei Klavierkonzerte aus dem Jahre 1907: An den Grenzen der Tonalität (Rachmaninov op.28 -Skrjabin op.53- Berg op.1). Anschließend begann das aktuell laufende Promotionsprojekt über die russische orthodoxe Nachtwache. Seit 2012 ist sie Lehrbeauftragte für Musiktheorie der Universität Regensburg. 2015 erhielt sie das Promotionsstipendium der Bayerischen Förderung „Frauen in Forschung und Lehre“. Ihre Interessenschwerpunkte liegen auf verschiedenen Aspekten der russischen und europäischen Musik: Harmonik und Kompositionstechniken der Spätromantik, zeitgenössische Musiktheorie, historische analytische Ansätze, Theorie und Geschichte liturgischer Gattungen der russischen orthodoxen Musik.

In den letzten Jahren steigt die Zahl der Versuche, der Komplexität musikalischer Wirklichkeit durch pluralistische Strategien zu begegnen. Die methodologischen Probleme eines multiperspektivischen Vorgehens sind freilich durch Juxtaposition oder Vermischung unterschiedlicher Ansätze nicht zu lösen. Verlangt ist vielmehr eine minutiöse Reflexion bestehender Methoden und Theorien mit dem Ziel, zunächst inkommensurablen theoretischen Begriffen spezifische Positionen in übergreifenden kategorialen Räumen zuzuweisen. Über die üblichen Kategorisierungen von Theorien nach wissenschaftshistorischen Kontexten, theoretischen und ästhetischen Prämissen, Zweckbestimmungen, Gegenstandsbereichen etc. geht eine solche Reflexion deutlich hinaus. Sie ist selbst theoriebildend, und zwar auch insofern, als sie die Tonkonstellationen, die einzelne Theorien am musikalischen Gegenstand unterscheiden, auf eine Weise zueinander ins Verhältnis setzt, die durch die untersuchten Theorien selbst nicht vorgegeben ist.

In Disziplinen wie Sozialwissenschaft und Psychologie werden Reflexion und Rekonstruktion von Theorien seit geraumer Zeit unter dem Stichwort der Metatheorie diskutiert. In der Musiktheorie hingegen, und insbesondere der deutschsprachigen, hat die wissenschaftstheoretische Reflexion des Pluralismusproblems erst jüngst begonnen. Hier setzt der geplante Vortrag an: Nach einer Skizze aktueller Metatheorie-Diskurse und des musiktheoretischen Diskussionsstands zum Thema soll metatheoretisches Vorgehen über einen Vergleich des formtheoretischen Begriffs der Periode und des strukturtheoretischen Begriffs des Ursatzparallelismus exemplifiziert werden. Extensional überschneiden sich beide Begriffe; intensional dagegen sind sie einander in mehrfacher Hinsicht entgegengesetzt. Der Vortrag schlägt Kategorien zur Bestimmung dieser Differenz vor, beleuchtet Bedingungen der Kompatibilität differenter Merkmale und geht der Frage nach, ob und zu welchem Preis mögliche Widersprüche aufzulösen sind.

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

Der Begriff des „Prototypen“ ist der deutschsprachigen Musiktheorie nicht fremd, ohne dass jedoch seine Implikationen umfassend rezipiert worden wären. Für die Entwicklung der cognitive sciences hat die Prototypentheorie seit den 1970er Jahren eine wesentliche Rolle gespielt, indem sie Prozesse der Kategorisierung untersuchte und diese ins Zentrum der Kognition stellte: „We have categories for everything we can think about. To change the concept of category itself is to change our understanding of the world.“ (Lakoff) Ausgehend vom alltäglichen Sprachgebrauch, beschrieb die Prototypentheorie Kategorien mit unscharfen Grenzen, nicht-äquivalenten Exemplaren und flexibler Gewichtung von Merkmalen – mit Konsequenzen auch für die fachwissen-

schaftliche Begriffsbildung. Die Rezeption der Prototypentheorie durch englischsprachige Autoren (Gjerdingen, Zbikowski, Spitzer) mit ihren je eigenen Vorschlägen und Akzentuierungen, zumeist im Kontext musikalischer Metaphorizität, wirft die Frage nach der Relevanz des Prototypenbegriffs für die deutsche Musiktheorie auf. Angesichts der Dominanz des historischen Paradigmas ist die bislang eher schwache Rezeption kaum verwunderlich.

Bezugnehmend auf Dahlhaus' Diktum von Musik als „Ergebnis kategorialer Formung“ wäre daher zunächst nach Verbindungen zum deutschsprachigen Diskurs zu suchen, zugleich aber auch das Potenzial der Prototypentheorie für die Klärung bzw. Weiterentwicklung musiktheoretischer Begriffe zu beleuchten, seien diese nun „historisch“ oder nicht.

Stefan Mey, geb. 1969, studierte Schulmusik, Germanistik und Musiktheorie in Hannover und Wien, u.a. bei Anton Plate und Diether de la Motte. Er war als Gymnasiallehrer für Musik und Deutsch tätig und ist seit 2001 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Arbeitsschwerpunkte in den Bereichen systematische Musiktheorie, Werkanalyse und stilgebundene Komposition.

Sa 15.30 Uhr | E 45

Modelle als Modell

Stefan Rohringer (München)

Unabhängig von der Frage, ob der von Beethoven in einem Schreiben an die Zeitschrift *Cäcilia* 1825 getane Ausspruch »Die Kunst musikal[ische] Gerippe zu erschaffen wird bis aufs äußerste getrieben« nun ein eher despektierliches oder Respekt zollendes Resümee der eigenen Unterrichtserfahrung mit seinem alten Kontrapunktlehrer Albrechtsberger darstellt, es gehörte offenkundig nach wie vor zu den Grundlagen der Kompositionslehre um 1800 mit Rekurs auf Gattungslehre und Generalbassschule diverse Schemata als Substrat einer durch Diminution zu gewinnenden Komposition zu verwenden. Und es scheint, obwohl es nicht zuletzt Beethoven war, der die Diminutionspraxis nicht länger im Sinne des galanten Additionsstils zu bewerkstelligen gewillt war, sondern ihre Individualisierung durch thematische Arbeit weiter vorantrieb, dass sich an diesem Vorgehen selbst zu demjenigen Zeitpunkt nichts Prinzipielles änderte, als die zeitgenössische Kompositionslehre unter dem Eindruck der Genieästhetik den Wert des Verfahrens zu verkennen begann.

So angemessen es aber auch erscheinen mag, dieses Missverständnis zu revidieren, im Zuge der hohen Konjunktur, mit welcher Schemata und alle mit ihnen verbundene Praxen in den vergangenen Jahren das Gesicht des analytischen und satztechnischen Unterrichts im Fach Musiktheorie verändert haben, droht gleichwohl unterschlagen zu werden, dass die Inanspruchnahme von Schemata zu jener Zeit bereits einem Wandel unterworfen war: Nicht ausschließlich harrte das jeweilige Schema seiner Diminution, Schemata exemplifizierten zunehmend auch die Eigenschaft Schema zu sein. Das Modellhafte an einer Sache deutlich werden zu lassen, bedeutet aber eine grundsätzliche Verschiebung im Verhältnis von Medium und Form, an dem die einseitige Betonung der Eigenschaft »Gerippe« vorbei geht. Im Vortrag sollen Musiken um und nach 1800 hinsichtlich einer ästhetischen Bedeutsamkeit befragt werden, in welcher Modelle als Modell exemplifiziert werden.

Stefan Rohringer studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. 2004–2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). 2006–2015 Mitherausgeber der GMTH.

Mathematisches Plädoyer für Handschin's Toncharakter

E 45 | Sa 16.30 Uhr

Thomas Noll (Barcelona)

Während sich aktuelle musiktheoretische, musikkognitive und philosophische Untersuchungen mit den Skalenstufen als Qualia auseinandersetzen, fehlt es an einer Verbindung zu Jacques Handschin's Untersuchungen zum Begriff des Toncharakters. Handschins Auffassung einer gegenseitigen Durchkreuzung der äußeren Tonhöhenordnung und der inneren Quintordnung bildet den Ausgangspunkt einer mehrstufigen algebraischen Verfeinerung dieses Zusammenspiels. Sie erlaubt es, den bei Handschin nur skizzenhaft angelegten und von Dahlhaus seinerzeit kritisierten Begriff des Beicharakters bei der Untersuchung der diatonischen Modi und der Tonarten der harmonischen Tonalität ausdifferenzieren.

Den mathematischen Ausgangspunkt bildet eine lineare Transformation des Intervallsystems, welche das Ausfüllen von Quinte und Quarte mit großen und kleinen Sekunden vollzieht. Einer ihrer Eigenunterräume entspricht der Achse des Toncharakters. Die dazu duale Transformation besitzt einen zum Toncharakter orthogonalen Eigenunterraum, welcher einen intrinsischen Tonhöhenbegriff verkörpert.

Auf der modalen Beschreibungsebene realisieren verfeinerte Transformationen die Quint- und Quartgattungen. Die dazu jeweils dualen Quint/Quart-Faltungen der Schritttintervalle richten sich entlang der Achse des Toncharakters aus. Die Modi lassen sich jeweils als dynamische Systeme innerhalb eines Segments dieser Achse rekonstruieren, welches die Charakterspanne einer übermäßigen Prime umschließt. Die H/B-Stufe erscheint entsprechend als einzige Ambiguität dieser Dynamik.

Die triadisch geteilten Tonarten der harmonischen Tonalität besitzen drei Schritttintervalle (zwei verschiedene Ganztonschritte und den Halbtonschritt), so dass dem Toncharakter ein zweidimensionaler Unterraum eines dreidimensionalen Raumes entspricht, dem das Riemannsche Tonnetz einbeschrieben werden kann. Die Dur-Tonleiter kann darin als ein dynamisches System rekonstruiert werden, dessen Ambiguitäten mehrere chromatische Varianten induzieren.

Dr. phil. Dipl. math. Thomas Noll arbeitet und publiziert auf dem Gebiet der mathematischen Musiktheorie und lehrt Musiktheorie an der Escola Superior de Música de Catalunya. Von 2006 bis 2012 war er Mitherausgeber des Journal of Mathematics and Music. Der eingereichte Beitrag präsentiert eine Weiterentwicklung von Untersuchungen, zu denen gemeinsame Publikationen mit David Clampitt, Mariana Montiel, Karst de Jong vorliegen.

Der folgende Artikel ist 2013 mit dem Outstanding Publication Award der SMT ausgezeichnet worden: Clampitt, David and Thomas Noll, „Modes, the Height-Width Duality, and Handschin's Tone Character“. *Music Theory Online* 17.1 (2011) Im Jahr 2015 hielt er in Columbus (Ohio State University) die Poland Lecture in Musiktheorie.

Analysis from a Dualist Perspective: „Fruehling“ from Richard Strauss's Vier letzte Lieder

E 45 | Sa 17 Uhr

Owen Belcher (Rochester)

My paper is an analysis of “Frühling,” the first of Richard Strauss's Vier Letzte Lieder. Richard Strauss composed “Frühling” in 1948, setting a poem of the same name by Hermann Hesse. Although Strauss did not explicitly conceive of the four songs as a cycle, the songs function as a final musical testament: they are not only among Strauss's last compositions, but stylistically, the four songs are the final manifestations of the

German Romanticism that had dominated music and the other arts of central Europe for nearly a century. For my analysis, I adopt the harmonic dualist perspective of Moritz Hauptmann and Hugo Riemann — a theoretical perspective which itself reflects the ideals of German Romanticism. I contrast this approach with Schenkerian and Neo-Riemannian analyses of the song by Richard Kaplan and Richard Cohn, respectively. Two features central to my analysis are 1) the rejection of enharmonic equivalence, and 2) the function of a special type of augmented sixth, which I name a “Frühling sixth,” that propels the music forward and gives the piece its characteristic chromatic sound. Using Riemann’s Schritt-Wechsel system, I chart the large-scale harmonic moves of the piece onto a Klangnetz, showing how the various harmonic transformations in the song articulate certain key areas and reflect the meaning of the song’s text.

The goal of my paper is two-fold: first, to propose an interesting and musical analysis of one of the landmarks of twentieth century art song, and second, to encourage a reconsideration of a music theory tradition that is, despite its dominance in late-nineteenth century Germany, generally ignored by the mainstream of American music theory.

Owen Belcher is a third-year PhD student studying music theory at the University of Rochester’s Eastman School of Music (Rochester, New York, USA). His primary research interests include the cantatas of J.S. Bach, nineteenth century German harmonic theory, and nineteenth century Italian opera. He has presented papers at conferences such as the Music Theory Society of New York State, Music Theory Southeast, and the Rocky Mountain Society of Music Theory. He completed his previous studies at the University of Cincinnati’s College-Conservatory of Music, and Furman University.

Abstracts und Biographien

Sektion VII

Sektion VII

Musiktheorie und Pädagogik

Sa 16.30 Uhr | E 50

Zwischen Schöpfergeist und Handwerkskunst.
Kompositionspädagogische Praxis und musiktheoretische
Kompetenz

Verena Weidner, Julia Weber (Erfurt, Köln)

In den musiktheoretischen Fachdiskursen wird seit einigen Jahren vermehrt darauf hingewiesen, dass kompositionsdidaktische Überlegungen zum Kernbestand der Musiktheorie zu zählen seien. Das gilt sowohl mit Blick auf historische Ansätze, bei denen Theorie- und Kompositionslehre Hand in Hand gehen (Holtmeier 2010), als auch in Hinsicht auf die aktuelle Kompositionspädagogik (Schlothfeldt 2009, 2012; s. auch Lang 2012). Während sich die genannten Publikationen jedoch zumeist darauf beschränken, systematische Zuordnungen vorzunehmen, steht eine Evaluation von in der kompositionspädagogischen Praxis zu beobachtenden Verbindungen bislang noch aus. In unserem Beitrag möchten wir der Frage nachgehen, inwiefern kompositionspädagogische Projekte an Schulen, Musikschulen und in außerschulischen Bereichen musiktheoretische Kompetenzen voraussetzen oder sie befördern.

Zur Beantwortung wurden die im Rahmen der Evaluation des kompositionspädagogischen Weiterbildungsprojekts KOMPÄD (www.kompaed.de) erhobenen Daten einer zweiten Analyse unterzogen und auf Basis der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring (2010) ausgewertet. Materiale Grundlage waren Projektskizzen und -berichte sowie Interviews, die mit den an der Weiterbildung teilnehmenden Komponistinnen und Komponisten geführt wurden. Zur Auswertung werden Kategorien aus musiktheoretischen, theoriendidaktischen und kompositionspädagogischen Fachpublikationen herangezogen.

Die Untersuchungen werden zeigen, dass die Bezüge zwischen musiktheoretischem Können und kompositorischer Gestaltung äußerst vielfältig ausfallen. Neben handwerklichen Fähigkeiten auf Seiten der Kinder und Jugendlichen gerät auch die musiktheoretische Expertise der beobachteten Komponistinnen und Komponisten in den Blick. Deutlich wird im Zuge dieser Analysen, dass eine fachlich fundierte Kompositionspädagogik den traditionellen Theorieunterricht zumindest bereichern kann.

Verena Weidner studierte Lehramt Musik und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. Außerdem Philosophie an der FernUniversität in Hagen und der Hochschule für Philosophie in München. Ihr Referendariat absolvierte sie in Hamburg mit den Fächern Musik und Philosophie. Promoviert hat sie an der Universität Hamburg über das Verhältnis von Musikpädagogik und Musiktheorie. Anschließend war sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Lehrbereich Musikpädagogik an der Universität Osnabrück tätig sowie im Weiterbildungsprojekt KOMPÄD (www.kompaed.de) an der Universität zu Köln. Zudem ist sie seit 2013 Mitherausgeberin der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH). Seit April 2016 arbeitet sie als Vertretungsprofessorin für Musikdidaktik an der Universität Erfurt. Weitere Informationen unter www.uni-osnabrueck.academia.edu/VerenaWeidner

Julia Weber hat die Fächer Musik und Latein für das Lehramt am Gymnasium an der Hochschule für Musik Saar und der Universität des Saarlandes studiert. Ihr Referendariat hat sie in Aachen absolviert. Anschließend war sie Lehrerin an Gymnasien in Herzogenrath und Saarbrücken. Seit 2014 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln mit dem Schwerpunkt Evaluation im Projekt KOMPÄD.

Theorie zum Klingen gebracht:
Wege in die künstlerisch-pädagogische Praxis

E 50 | Sa 17 Uhr

Elke Reichel (Dresden)

Nicht immer setzen Musiktheorie und Gehörbildung Glückshormone bei Studierenden frei. Zwischen prüfungsbedingten Adrenalinstößen werden sie – entlarvend als Pflichtfächer definiert – mitunter als wenig inspirierend wahrgenommen. Die Referentin setzt sich für eine Lehre ein, die die Berufsziele und künstlerischen Neigungen von Studierenden als Quelle für innovative Methoden nutzt.

Theorie wird von Musikern und Pädagogen als wesentlich empfunden, wenn sie kreatives Potential für die eigene Praxis freisetzt, wenn sie Verknüpfungen zwischen Altem und Neuem, zwischen Vertrautem und Fremdem herstellt, wenn sie Handlungsspielräume schafft oder erweitert. Dazu bedarf es seitens der Lehrenden einer genauen Kenntnis der wissenschaftlichen Inhalte ebenso wie der künstlerischen und pädagogischen Praxis. Gleichzeitig ist eine Offenheit des Lehrer-Schüler-Diskurses für die schöpferischen Beiträge beider Seiten unabdingbar, wie diese in der Tradition des Lehrdialogs seit der Antike bezeugt ist.

Nicht selten sind es die Anregungen und Ideen der Studierenden, die faszinierende Erkenntnisse für Lernende und Lehrende möglich machen. So kann Gehörbildung anhand beliebter Titel aus Rock und Pop zur Entdeckungsreise in eine Welt musikalischer Archetypen werden – bizarr verkleidet bei „Knorkator“, pathetisch inszeniert im Fantasy-Film oder beiläufig zitiert in einem zufällig ausgewählten Song. Praxisverfügbarkeit von Theorie bedeutet, dass der Weg zwischen Konzept und klingender Umsetzung jederzeit in beide Richtungen begehbar ist. Sie impliziert, dass Musiker und Pädagogen sich als Künstler in umfassendem Sinn verstehen. Als Beispiel für ein Fächer und Institutionen übergreifendes Projekt beschreibt die Referentin die Entwicklung eines Schulmusicals durch Studierende von der Auswahl des Sujets über szenische Konzeption, Textdichtung und Komposition bis hin zur Einstudierung und Aufführung.

Elke Reichel: Studium der Kirchenmusik in Dresden sowie von Musiktheorie und Musikpädagogik an der Universität der Künste Berlin. Angestellt als künstlerische Mitarbeiterin der Hochschule für Musik Dresden sowie als Musikpädagogin und Ensembleleiterin am Heinrich-Schütz-Konservatorium Dresden. Fachberaterin Inklusion für die Musikschulen des Freistaates Sachsen, Lehrauftrag für Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Verheiratet, drei Kinder.

Entwicklung und erste Ergebnisse des Musical Ear
Training Assessments (META)

E 50 | Sa 17.30 Uhr

Anna Wolf (Hannover)

Die Musikalität von Menschen wird seit beinahe 100 Jahren mit Testinstrumenten erfasst. Bisher konzentrierten sich die meisten dieser Tests auf einfache Wahrnehmungsleistungen wie die Unterscheidung minimaler Tonhöhenunterschiede oder das Erkennen von Unterschieden in zwei ähnlichen Melodien. Weniger stark beforscht wurde die standardisierte Messung von musikalischen Leistungen, die durch individuelle Übung erlernt werden. Bis heute existieren deshalb nur wenige Testinstrumente, mit denen verschiedene, für professionelle Musiker relevante Teilfertigkeiten, objektiv und gültig bestimmt werden können.

In dieser Studie wurde zum ersten Mal ein Test für Gehörbildung nach den Standards der Psychometrie entwickelt, das Musical Ear Training Assessment (META). Auf Grundlage von drei Vorstudien, einer Längsschnitt-

studie ($n = 33$) und einer Validierungsstudie ($n = 393$), konnte die Autorin ein eindimensionales Modell der Gehörbildung prüfen, zu dem nun 53 modellgültige Aufgaben existieren. Zusätzlich war es in der Validierungsstudie möglich, den Einfluss mehrerer Drittvariablen auf das analytische Hören zu bestimmen.

Überraschenderweise wurden nur minimale Zusammenhänge mit dem Hauptinstrument ($d = 0.10$) oder erlernter Solmisationssysteme gefunden ($d = 0.11$). Das studiengangsspezifische Genre (Klassik oder Jazz/Rock/Pop) und auch das Geschlecht der Teilnehmer zeigte dagegen stärkere Zusammenhänge mit der Gehörbildungsleistung ($d = 0.23$; bessere Leistung der Männer).

Zukünftig kann mit diesem Test weiterführende Forschung zum Zusammenhang zwischen der Gehörbildungsleistung und musikpraktischen Fertigkeiten (Vomblattspiel, Spiel nach Gehör) durchgeführt werden. Auch kann in Langzeitstudien die Leistungsentwicklung im Fach Gehörbildung untersucht werden.

Dr. Anna Wolf ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Musikpsychologie an der HMTM Hannover. Sie erlangte einen Bachelor of Arts in Musikwissenschaft an der Universität Bremen und den Master of Science in "Music, Mind and Brain" am Goldsmiths College, University of London. Sie promovierte an der HMTM Hannover über die Konstruktion und Validierung eines Tests für Gehörbildung mit Mitteln der probabilistischen Testtheorie. Weitere Forschungsbereiche sind die Wahrnehmung von melodischer Ähnlichkeit, Wirkungen populärer Musik und der Einfluss des Übens auf musikalische Leistung.

Abstracts und Biographien

Sektion VIII

Sektion VIII Freie Beiträge

Sa 16.30 Uhr | E 40

Making Harmonic Ambiguity Sound – Schoenberg,
Escher, Brahms

Uri B. Rom (Tel Aviv)

Schoenberg's well-known classification of harmonic progressions into ascending, descending and superstrong (Structural Functions of Harmony, 1969) seems to propagate a stable grammar regulating the sequence of harmonic degrees in a way that is essentially independent of sound and texture. In this paper, I address cases where the progression's direction (in particular, whether it is "ascending" or "descending") seems to be determined by aspects of sonority and texture.

In the 2nd Intermezzo from Op. 117 (B-flat minor), Brahms introduces (m. 8) a sonority which is acoustically identical with the harmonic sixth degree (serving as a deceptive cadence) with an altered (lowered) third, but is notated as an incomplete seventh degree with an added non-chord tone (D-flat). Depending on how one chooses to analyze this sonority, the entire passage containing it may be construed as representing a series of either "ascending" or "descending" harmonic progressions, an intriguing constellation reminiscent of Escher's famous lithograph 'Ascending and Descending'. Judging from the Intermezzo's strongly varied recapitulation (mm. 59–60), where both enharmonic spellings appear simultaneously (A and B-double-flat), it seems that Brahms intended both readings of this sonority to be present in the perception of this passage. However, it can be shown that this ambiguity of harmonic direction is sustained by a sonorous-textural procedure: breaking the chord downwards (instead of upwards)—this raises questions regarding the sensitive interaction between an alleged harmonic "skeleton" and its actual realization as sound and texture.

Schoenberg, who busied himself intensively with Brahms' music („Brahms the progressive," Style and idea, 1975), uses the very same sonority to conclude his tone poem 'Pelleas und Melisande' where both pitches, C-sharp and D-flat appear simultaneously, alternating with the piece's final D minor chord. In the context of what Alban Berg in his meticulous analysis of the piece dubs the tone poem's "epilogue," this contradictory double notation may be seen as resulting from a gradual thematic liquidation process—the C-sharp is possibly derived from the "fate motif," while the D-flat can be shown to go back to a variant of the main Golaud theme (according to Walter Frisch, The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908, 1997). Notably, Schoenberg occupies himself intensively in this tone poem with issues of sonority—to a certain passage from the tomb scene he ascribed "musical sound ... which is remarkable in many respects" (Cramer, Alfred. „Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony," Music Theory Spectrum 24.1). The double enharmonic spelling of the work's penultimate sonority challenges the traditional distinction between compositional concept and sonorous reality.

Uri Rom studied conducting and music theory in Tel Aviv and Berlin. In 2011 he earned his Ph.D. at the Humanities Faculty of Berlin's Technical University, writing on the compositional significance of key choice in Mozart's music. His compositions in original and historical styles and completion of fragments by Mozart have been published, and his oboe concerto in the style of the Venetian Baroque was recently recorded for Harmonia Mundi. His research interests encompass Formenlehre and corpus studies on musical form, structure and expression in Mozart's music, as well as chromatic harmony and enharmonicism. Since October 2011 he has been assistant professor of music theory at the Buchmann-Mehta School of Music at Tel Aviv University.

Everything you always wanted to know about tuning,
but were afraid to ask (Workshop)

E 40 | Sa 17 Uhr

Pierre Funck (Trossingen, Zürich)
in Zusammenarbeit mit Norbert Fröhlich (Trossingen)

Der Workshop setzt sich HÖREND mit den Wechselwirkungen zwischen Stimmungssystem und Kompositionstechnik auseinander – einem Thema, dem die meisten musiktheoretischen Abhandlungen nur wenig Aufmerksamkeit widmen.

- Welche Querbeziehungen gibt es zwischen Dissonanz/Konsonanz-Verständnis und dem benutzten Stimmungssystem?
- Welche Querbeziehungen gibt es zwischen dem Akkord-"Voicing" und dem Stimmungssystem? Klingen z.B. verdoppelte Terzen in gewissen Stimmungssystemen besser oder schlechter?
- Wie klingen übermäßige/verminderte Intervalle und chromatische Harmonik in historischen Stimmungen?
- Gibt es im Rahmen eines gegebenen Stimmungssystems kontrapunktische oder harmonische Fortschreitungen, die nicht ohne weiteres in andere Tonarten transponierbar sind? Gibt es ein stimmungsgebundenes Vokabular, das nur in gewissen Tonarten realisierbar ist?
- Inwiefern ist die Tonartencharakteristik, von denen in vielen barocken Traktaten die Rede ist, für uns heute nachvollziehbar, wenn man eine barocke Temperatur verwendet? Inwiefern sind diese Tonartencharakteristiken für die romantische Musik noch relevant?

Zum Einsatz kommt ein Keyboard mit hochwertigen Samplebibliotheken, bei welchem die verschiedenen Stimmungssysteme unmittelbar miteinander verglichen werden können.

Pierre Funck stammt aus Luxemburg. Nach einem abgeschlossenen Naturwissenschaftsstudium an der ETH Zürich studierte er Gesang, Musiktheorie und Komposition am Institut für Alte Musik der Staatlichen Musikhochschule Trossingen und ist dort seit 2001 als Dozent für Musiktheorie tätig. Seit 2007 beschäftigt er sich intensiv mit Filmmusik und hat seither über fünfzig Filme vertont. Er absolvierte den Studiengang „Komposition für Film, Theater und Medien“ an der Zürcher Hochschule der Künste und schloß 2012 mit einem Master of Arts ab.

Neben seiner Tätigkeit als Filmmusiker rekonstruiert Pierre Funck verschollene oder fragmentarisch erhaltene Werke aus der Renaissance und der Barockzeit. Außerdem tritt er als Sänger in diversen professionellen Vokalensembles auf, z.B. im Ensemble „Le Chant sur le Livre“, das auf die Improvisationspraxis der Renaissance spezialisiert ist.

Norbert Fröhlich, geb. 1960 in Essen. 1974–1983 Studium der Komposition an der Folkwang Hochschule Essen bei Prof. Hufschmidt, zudem Klavier/Cembalo bei Prof. Iwona Salling. Danach Studium der Mathematik, Religionswissenschaft und Musikwissenschaft in Bonn. Lehrtätigkeiten seit 1986 in Essen, Berlin, Bremen und Trossingen. Dort seit 1993 Professor für Musiktheorie und Komposition.

Zahlreiche Werke, vor allem Kammermusik und kompositorische Auseinandersetzung mit Sprache. Im Fokus der Arbeit an der Musikhochschule Trossingen steht die Musiktheorie an der Schnittstelle zur Komposition hin.

Wir haben ja nichts – zumindest nichts im Sinne einer praktischen Kompositionslehre aus Mitteldeutschland im frühen 17. Jahrhundert. Von Heinrich Schütz ist kein Traktat verbürgt. Die Kompositionslehre Christoph Bernhards, bei deren Entstehung Schütz eventuell als Mentor beteiligt war, hat weniger Gültigkeit für den Kompositionsstil in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als eher für den Stil der in dieser Zeit geborenen Komponisten. Und die Lehren von Samuel Scheidt und Johann Hermann Schein, wie wir sie in der Bibliothek von Valentin Bartholomäus Hausmann in Johann Matthesons Ehrenpforte finden, gelten als verschollen (Werner Braun). Wenn wir aber Raphael Georg Kiesewetter (AMZ 45) trauen können und es sich bei dem Traktat *Brevis in Musicam Poeticam* aus der Sammlung Poelchau tatsächlich um die Schrift *Manuductio ad musicam poeticam*, also um die Kompositionslehre von Johann Hermann Schein, handeln sollte, wäre zumindest ein Indiz für die Überlieferung einer Lehre aus dem Mitteldeutschen Raum zu Anfang des 17. Jahrhunderts gegeben. Das Traktat ist anonym und ohne Nennung von Entstehungsort oder –zeit überliefert. Die Nennung von Autoritäten und der Bezug auf deren Werke geben Anhaltspunkte für eine Datierung in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Inhaltlich werden die für die „Wißenschaft der COMPOSITION“ nötigen Kapitel (Intervall-, Modus-, Klausel-, Konsonanz- und Dissonanzlehre und die Lehre vom Kontrapunkt) abgehandelt. Interessante Punkte dabei sind z.B. die zentrale Rolle des Madrigals für die Vermittlung der Modusanordnung innerhalb 4, 5, 6 und 8-stimmiger Werke, die Unterteilung des Kontrapunkts in die Specien „SIMPLEX, FLORIDUS, SEU FRACTUS, ET COLORATUS“ und die Verwendung des Außenstimmensatzes im Allgemeinen und für die Lehre von Intervallschichtungen über Solmisationsstufen im Speziellen. Mit der Transkription des Traktats wird der erste Band der Edition vorgestellt und der „Phantomtext“ (Inga Mai Groote) für Forschung und Lehre verfügbar gemacht.

Stefan Garthoff studierte Lehramt an Gymnasien mit den Fächern Musik und Mathematik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (1. Staatsexamen) und Musiktheorie an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT in Weimar. Er ist als Lehrbeauftragter an der HfM Weimar, der HMT Leipzig und der EHK Halle tätig. Zu seinen Forschungsgebieten zählen die Didaktik der Musiktheorie für den Hochschulbereich und die Geschichte der Musiktheorie – speziell im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert in Mitteldeutschland. Zum letztgenannten bereitet er momentan sein Promotionsvorhaben bei Ludwig Holtmeier mit der Fokussierung auf den Weißenfelser Konzertmeister Johann Beer vor. Stefan Garthoff nimmt durch Vorträge aktiv am musiktheoretischen Diskurs teil und legte erste Publikationen zu oben genannten Themenfeldern vor.

Die Sonatenform ist ein zentraler Gegenstand unzähliger historischer und moderner Formenlehren. Als Höhepunkt wird zumeist das Schaffen Beethovens angesehen – so auch im 1909 erschienenen zweiten Band des „Cours de Composition Musicale“ von Vincent D'Indy. D'Indy teilt die Geschichte der Sonatenform in drei Abschnitte ein: Die vor-beethovensche Sonate – Die Sonate bei Beethoven – Die zyklische Sonate, als deren Hauptvertreter er seinen Lehrer César Franck benennt. Die Weiterentwicklung der Sonatenform und ihrer Derivate beschränkt sich bei César Franck dennoch keineswegs nur auf den Aspekt der thematischen Einheit durch

ideelle Identität und Abspaltung im Sinne „entwickelnder Variation“. Das schon bei Beethoven anzutreffende Phänomen, dass Abläufe, die üblicherweise innerhalb einer Durchführung stattfinden, auch auf andere Formteile übergehen, ist in vielen Kompositionen Francks die Regel. Dabei fällt vor allem auf, dass im Vergleich zu klassischen Vorbildern wesentlich mehr Sequenzen den Formverlauf prägen, und, legt man beispielsweise die Formfunktionen und -prozesse von W. E. Caplin zugrunde, scheinbar eine Reduktion der formalen Mittel stattgefunden hat. Im Rahmen des Vortrags soll gezeigt werden, auf welche Weise vor diesem Hintergrund eine Differenzierung einzelner Formteile stattfindet und welche Formfunktionen/-prozesse in Bezug auf die vorgestellten Werke formuliert werden könnten. Als Untersuchungsobjekte dienen exemplarisch die Orgelwerke von César Franck sowie einzelne andere Kompositionen.

Christoph Bornheimer, geboren 1988 in Darmstadt, studierte an den Hochschulen in Heidelberg und Detmold Kirchenmusik und Orgel. 2015 schloss er das Konzertexamen Orgel bei Martin Sander an der Hochschule für Musik Detmold ab. Derzeit studiert er an der Hochschule für Musik, Theater und Medien den Masterstudiengang Musiktheorie bei Volker Helbing (Hauptfach), Frank Märkel, Martin Messmer, Stefan Mey, Tobias Rokahr, Laura Krämer und Castor Landvogt. Er ist als Kirchenmusiker, Konzertorganist und Musiktheoretiker tätig. Im Rahmen verschiedener Dozententätigkeiten unterrichtet er zudem die Fächer Musiktheorie, Gehörbildung und Orgel.

This paper traces the various stages of formal experimentation in Anton Bruckner's early slow movements. Bruckner's treatment of large-scale form has been the focus of much of the pejorative discourses that permeate his music's reception history. His symphonic forms, for example, have been criticized at different times for being either puzzling to the point of formlessness, too formal in their reliance on classical models, or excessively similar and predictable. In order to provide a contextual framework from which to reappraise Bruckner's formal procedures, this paper discusses formal organization in his slow movements composed between 1862 and 1873—a period of marked experimentation during which Bruckner established the foundations of his mature conceiving of instrumental adagio form.

The paper builds upon the dialogical perspective of Hepokoski and Darcy's Sonata Theory, positing the analytical payoff of distinguishing two types of formal dialogue in Bruckner's oeuvre: (1) an outward dialogue, characterized by the interaction of an individual exemplar with a larger established repertoire; and (2) an inward dialogue, characterized by the interaction among the various distinctive versions that often comprise the multifaceted picture of a single Bruckner symphony.

I begin the paper with an overview of the repertoire under investigation and the many formal schemes that Bruckner deploys within it. I then present a detailed formal analysis of each movement, emphasizing the potential rationales for the formal types attained at each stage of experimentation and their routes of development. Following this, I provide a hermeneutic interpretation of the expressive outcome of Bruckner's 1866 revision of his First Symphony's slow movement, with much emphasis on the heightened dramatic trajectory resulting from the dialogical synergy of the movement's inward and outward interpretations. Finally, I evaluate the role that Bruckner's early formal experiments played in shaping his handling of slow-movement form from his Fourth Symphony on.

Gabriel Venegas is currently a graduate student at the University of Arizona and the Hochschule für Musik Mainz where he is pursuing a Ph.D. in music theory under the tutelage of Dr. Boyd Pomeroy and Dr. Birger Petersen. Before moving to the U.S and Germany, Gabriel taught aural training, harmony, and form for three years at the University of Costa Rica and played keyboards in Costa Rican local blues and rock bands. In addition, last summer Gabriel taught an invited seminar on Sonata Theory at the Universidade Federal da Integração Latino-Americana in Foz do Iguaçu (Brazil). He has presented his work at professional conferences in Belgium, Brazil, Germany, Costa Rica and the United States. Gabriel is the 2015 University of Arizona School of Music Distinguished Graduate Student, the recipient of the 2013 School of Music Creative Achievement Award for Graduate Students and the 2007 Rubén Darío Award (CSUCA). 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 the analysis of Pop and Rock music, 19th-century sonata form, Anton Bruckner's Symphonies, and textual criticism and music editing.

So 11 Uhr | E 40

“It sounds like romanticism”: emblematic sound structures in selected compositions by Berislav Šipuš

Tomislav Bužić (Graz)

Eclectic qualities of postmodern music constantly put into question selected analytical approaches, especially those that were associated with concepts of unity. On the other hand, flirting with the past in terms of both aesthetics and compositional techniques invokes verified analytical approaches, which implies that the most appropriate access to postmodern musical works should be equally eclectic.

Berislav Šipuš (1958), Croatian composer who graduated in composition from the Zagreb Music Academy, under Stanko Horvat, in 1987 and continued further training under Gilbert Bosco in Udine, as well as under François Bernard Mâche and Iannis Xenakis in Paris, belongs to the generation of Croatian composers that did not experience avant-garde music of 50s and 60s at first hand and significantly relies on traditional compositional techniques, complemented with all necessary 20th century findings.

Analysis of his instrumental works *Tu...mar de mi alma* (2003) for piano and strings, *Gonars trio* (1990) for violin, violoncello and piano and collection of piano preludes *Les nuits* (1989-1999) will show how interval cycle theory, together with semiotic interpretation of musical events and sketch studies, can offer profound insight and comprehensive explanation of diverse postmodern compositions. Furthermore, examination of the phrase “romantic sound” frequently mentioned by critics, serve as a good example of discussion primarily related with aural experience. Which sound structures provoke sense of romantic style? How distinctive musical events/gestures operate within post-tonal music? What answers can we get from recordings? Only interdisciplinary attempt can answer these questions.

Tomislav Bužić (1990) graduated music theory at the Albert Štriga Music High school in Križevci and continued his studies at the musicology department of the Academy of Music in Zagreb (Bachelor in musicology 2013 and Master in Systematic musicology 2015). Winter semester of academic year 2014/2015 he spent at the Dipartimento di Musicologia e Beni culturali in Cremona as a part of Erasmus exchange. Currently he is a PhD student at the Kunstuniversität in Graz and is writing dissertation titled „The reception of baroque music in selected works by Rochberg, Schnittke and Szymanowski“, under the supervision of professor Christian Utz. His main research interests are related to contemporary classical music and editing of early music from primary sources.

Abstracts und Biographien Panels

PANEL

„De la musique au son // from Music to Sound“

This panel aims to examine the emergence of sound in the music of 20th-21st centuries. From the historical points of view, the study of 20th century music shows how sound has become the primal constituent of music. During this period, several aspects of music, such as the timbre, the melody, the rhythm, the dynamic and the noise, have developed, transformed, shifted, decomposed and merged to consolidate a single concept of sound. The “liberation of sound” gave rise to new genres of music, new aesthetics, new instruments and new ways of listening and recording. Nowadays, we are able to look at the variegated history of 20th century music and to recognize the complex and fruitful network of genres of music that have advanced through an extraordinary succession of innovations: from the collapse of tonality and equal temperament to the introduction of noise, electronic and real-world sounds; from the appearance of new compositional techniques and lutheries to the discovery of electronic and digital sonic materials, from the innovative concepts of performance to unprecedented approaches of listening. The presentation of the book “De la musique au son. L'émergence du son dans les approches de la musique. The presentation of the book “De la musique au son. L'émergence du son dans les musiques des XXe-XXIe siècles” by the author, would reveal all these aspects approaching the subject from six distinct points of views: the timbre, the noise, the listening experience, the sonic immersion, the composition with the sounds and the sound-space.

On the other hand, examining the subject from the opposite direction (from the present to the past), it is possible to envisage that there are correspondences between specific currents of today's experimental music and past models. For instance, certain new genres of electronic and glitch music have expanded upon the main characteristics of early minimalism. Moreover, parts of the contemporary electroacoustic languages have expressed the central concepts of the recent past musical vocabulary, such as the spectral and spatial ideas of sound (Varèse, Grisey, Xenakis). Through a very specific viewpoint on this matter, it will be presented the paper “Spherical Sound: A Cross-Genres Perspective On Contemporary Experimental Music” in which the author proposes a comparative study of different genres of contemporary experimental music that show a similar approach to sound and its inner characteristics. In fact, starting from the Scelsi's conception of “spherical sound”, a common aesthetic on sound emerges among distant current of today's music.

This study includes a perceptual survey. This would be developed within the Panel: a listening questionnaire (30 min) will be presented to the participants to evaluate their capacity to express about sound's characteristics and examine the diverse appreciation of participants toward distant genre of music. Participants are invited to sort nine short audio samples into groups and to indicate which criteria they have applied. Subsequently, a list of descriptors is provided to the participants, who should associate them to audio excerpts. This listening session is expected to integrate additional debates and promote an open discussion among the participants. The Panel, as a whole, intends to propose a new perspective of the music of 20th and 21st centuries focused on sound, in order to stimulate exchanges of views and activate points of convergence among different communities of scholars, artists, composers and listeners.

„De la musique au son. L'émergence du son dans les musiques des XXe-XXIe siècles“
(From Music to Sound. The Emergence of Sound in XXth-XXIth centuries, Rennes, Presses universitaires, 2013).
(Buchpräsentation)

E 40 | Sa 14.30 Uhr

Makis Solomos (Paris)

From Debussy to today's contemporary music, from rock to electronica, from the first musique concrète to today's electroacoustic music, from the Electronic Poem to the most recent interartistic collaborations, sound has become a major issue for music. It is as if, during about one century, music had realized a paradigmatic shift, leaving the civilisation focused on tone and developing a civilization focused on sound. This shift is probably as important as the one that, four centuries ago, gave birth to tonality. With respect to XXth century avant-garde music, we could say that its description as “atonal” corresponds only to its potential of destructing the past, while the focus on sound determines its constructive face. Understanding XXth-XXIth century music history means reading the history of the emergence of sound. This history is plural, because it is composed of six parallel histories: timbre, which became a central category for music composition; noise and the exploration of its musical potential; listening, the awareness of which opens to the generality of sound; deeper and deeper immersion in sound; the substitution of composing the sound for composing with sounds; space, which is progressively viewed as composable. It is while crossing, combining and converging towards each other that these histories finally produce, within music itself, the paradigmatic shift analyzed in this book, and which leads from music to sound.

This book offers thus an original history of recent music. It illustrates it with numerous musical examples. Mixing well-known works with lesser known works, analytical with synthetic developments, it is directed at a wide as much as specialized audience.

Makis Solomos: Professor of musicology at the University Paris 8 and director of the research team Musidanse (E.A. 1572), Makis Solomos has published many books and articles about recent music. His main fields of research are the focus on sound in today's music, the notion of musical space, new musical techniques and technologies... He is also one of the main international specialists of Xenakis, and has organized many international symposiums on his music. His last book is about an important evolution of today's music: De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles (Presses universitaires de Rennes, 2013). He is now working on ecology of sound (with Guattari's idea about the three ecologies: environmental, social and mental), preparing a new book and organizing collective researches.

“Spherical Sound: A Cross-Genres Perspective On Contemporary Experimental Music”

E 40 | Sa 15 Uhr

Riccardo Wanke (Lissabon)

Throughout the 20th century, certain currents within experimental music can be seen as moving progressively towards a more explicit interest in the intrinsic properties of sound; as Bériachvili puts it, ‘from the emancipation of timbre to the exploration of sound’; Solomos identifies a change of model: ‘from a musical civilisation centred on the sound’ to ‘a musical civilisation of sound’, and he recognises that this change is plural. Within this frame of reference, one can identify that starting from the midtwentieth century certain trends (i.e. non-teleological

perspectives; the fusion of electronic, acoustic and concrete sounds and the extended use of sound spectra) were simultaneously developed as the cardinal principles of artistic practice across distant genres of music. Today, common practices are found across distant styles: such as a flexible approach to harmony, the enormous extension of timbric range, the creative use of new technologies, and, above all, the sculptural approach to sound as a matter to mould.

Starting from Scelsi's definition of "Spherical Sound", this paper presents a particular perspective, shared across various currents of today's music that focuses on SOUND itself as a complex, dense and tangible entity. Through theoretical and perceptual examinations, this study explores a new method for comparing different genres of music characterized by a similar approach to sound. This strategy is applied to postspectralist compositions (Haas, Lang), as well as glitch, electronic pieces (PanSonic, Ikeda). Common musical attributes are identified that help trace a new outlook on various styles. The study's contribution lies in its revealing of a shared perspective between different musical practices, reflecting in how distant pieces could be treated. It would facilitate artistic convergences and it help in the creation of didactic and academic platforms for the study of diverse musical contexts within a unified sonic framework.

Riccardo Wanke, from 1995 active in arts (music, installations) and science (academic studies), his interest includes improvised and exploratory music and it is focused on diffusion of new and contemporary art. He is particularly interested in digital and analog manipulation of sound and its application into musical compositions. From 2013, he is PhD student in Musicology and member of CESEM (Centre of aesthetic and sociological musical studies) at the University "Nova" of Lisbon (and in collaboration with Paris 8 and Huddersfield Universities). Where he is investigating the definition of a cross-genres perspective to analyse unrelated styles of today's music, he recently published in Organised Sound and presented papers in several conferences (e.g. ICMC2016). He is active as composers and performer (piano, saxophone, guitars and electronics). He performed live worldwide as a solo and in various ensembles and published music for international labels. | rdwmusic.com

Sa 15.30 Uhr | E 40

Perceptual Studies: A Cross-Genres Listening
Questionnaire On Contemporary Experimental Music

Makis Solomos und Riccardo Wanke

The question of the perceptual aspect of sound spans an immense area of studies from psychology to neurosciences and concerns human reactions that extend over stimuli, feelings and emotions. This listening questionnaire, previously carried out through a web-based platform as well as physically attended survey events (academic contexts); aims to explore how distant genres of today's experimental music with a common perspective on sound are perceived.

How could be studied nine short extracts coming from different genres of music (i.e. post-spectralism, minimalist and glitch-electronic pieces) with no tonal construction, no traditional narrative and time perception but containing noises, acoustic, electronic and manipulated sounds? This listening questionnaire (i) evaluates similarities, previously identified in theoretical studies (an Author's work published in Organised Sound will be discussed during one of the presentation of the panel); (ii) investigates the capacity of listener to express about his perception of sound and (iii) would correlate the answer with the typology of listener: his musical training, preferences and background.

The initial section includes questions to define a picture of listener's profile (their age, link to music and musical preferences, the hours per day/week of listening and the familiarity with the audio samples). In the next section,

participants are invited to sort the audio samples into groups and to indicate which criteria they have applied. Subsequently, the listeners are invited to associate, for each sample, some adjectives from a given list of descriptors. The array of descriptors is prepared starting from a previous analysis of compositions (i.e. audio, score and spectral analysis) and reveals the presence of musical attributes that are in common to all pieces and demarcate a shared cross-genre perspective.

The results of the questionnaire would be discussed with relation to previous studies and the presentations of the panel.

PANEL

„Aktuelles Komponieren zwischen Bild, Klang, Raum und Wahrnehmung“

In diesem Panel wird das Thema der Konferenz, „Klang“, auf eine intermediale und interdisziplinäre Perspektive ausgeweitet und mit Fokus auf zeitgenössisches Musik- und Musiktheaterschaffen beleuchtet. Ausgehend von einem erweiterten Begriff von Komposition, der im Sinne des „composed theatre“ (Michael Rebstock/David Roesner) nicht nur das Gestalten von Klang, sondern auch von Raum, Licht, Bildern und Bewegungen umfaßt, werden in drei Vorträgen aus drei unterschiedlichen Disziplinen verschiedene Ansätze zum performativen und theatralen Umgang mit komponierten Wahrnehmungsfeldern diskutiert.

Glocke, Membran und Ohr: strukturelle und
dramaturgische Funktionen von Klang und Klangraum in
Beat Furrers Hörtheater FAMA

E 15 | Sa 16.30 Uhr

Margarethe Maierhofer-Lischka (Graz)

Obwohl Beat Furrer zu den prominentesten Komponisten seiner Generation zählt, befassen sich bislang wenige Publikationen mit seinem Werk. Als Grundtenor der Auseinandersetzung mit seiner Musik hat sich der Begriff der „Metamorphose“ durchgesetzt (vgl. Ender 2013, Kunkel 2011), der vermittelt, dass das Komponieren Furrers weniger in konstruktivistischen Begriffen zu verstehen ist denn als morphologisches Formen und Entwickeln von Klängen. Damit verbunden ist auch die Tatsache, dass Aspekte des Raums als Entfaltungsort von Klang sowie die Beschäftigung mit dem Hören eine wesentliche Rolle in Furrers musikalischer Poetik spielen, was nicht nur auf den Kompositionsprozess einwirkt, sondern besonders in seinen Musiktheaterwerken essenziell dramaturgische Funktion erhält. Damit knüpft Furrer als „Klangkomponist“ einerseits an bestehende Traditionen Feldmans, Scelsis u.A. an, führt diese aber weiter in die musikdramatische Domäne.

In dieser Präsentation wird Beat Furrers Hörtheater FAMA beispielhaft für Furrers Verfahren und Ästhetik klangbasierter Musiktheaterkomposition untersucht. Dabei werden wahrnehmungsorientierte Ansätze zur Analyse verwendet, die den multimodalen und kontextgebundenen Charakter des Hörens ernst nehmen und das Erleben von Klang fokussieren. Anhand der Begriffe „Glocke“, „Membran“ und „Ohr“, die klangräumliche Vorstellungen abbilden, wird gezeigt, wie Klangphänomene von Furrer auf den Ebenen der kompositorischen Struktur, der Dramaturgie und der unmittelbaren Wahrnehmung verwendet werden, um eine musikalische Dramaturgie

zu erzeugen, die in FAMA den Platz visueller Raumgestaltung als „akustische Szene“ übernimmt. Damit wird erstmals ein Beitrag zur musikalischdramaturgischen Aufarbeitung von FAMA geleistet, der dessen Idee des „Hörens von klingenden Räumen“ nicht nur metaphorisch, sondern auch analytisch-methodisch ernst nimmt.

Margarethe Maierhofer-Lischka, geboren 1984 in Regensburg. 2004-2013 Studium Kontrabass, Instrumentalpädagogik, Musikwissenschaft und zeitgenössische Musik in Dresden, Rostock und Graz. Seit 2014 Universitätsassistentin im Doktorat an der KUG Graz, Forschungsthema „Inszenierungen des Hörens im zeitgenössischen Hör-Musiktheater“. Als freischaffende Künstlerin ist sie tätig im Bereich zeitgenössische Musik, Improvisation, Klangkunst und Musiktheater, und Gründungsmitglied und Vorstand von Ensemble Schallfeld (Graz). Sie ist Stipendiatin der FAZIT-Stiftung, der Richard-Wagner-Stiftung und der DOMS-Stiftung Basel und erhielt Auszeichnungen der TU Dresden (Absolventenpreis 2012), KUG Graz (Würdigungspreis 2013) und der Karlheinz-Stockhausen-Stiftung (Interpretenpreis 2011). Forschungs- und Publikationstätigkeit in den Bereichen Alte Musik, zeitgenössische Musik, Musiktheater, Medienkunst.
<http://bassomobile.wordpress.com>

Sa 17 Uhr | E 15

Komponieren mit den Mitteln des Theaters.
Luigi Nonos Musiktheater zwischen 1960 und 1975

Irene Lehmann (Berlin)

Im Zentrum von Nonos Suche nach einem neuen Musiktheater steht spätestens seit 1960 die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Musik und Theater, Akustischem und Visuellem. Dabei sind letztere Momente als Interferenzphänomene der beiden Künste angelegt, es geht sowohl um die Erforschung theatraler Momente in der Musik und die Übertragung musikalischer Strukturen ins Theater, als auch um ihre Verschmelzung. In diesem Prozess rückt die Aufführung ins Zentrum der künstlerischen Gestaltung. Nono experimentiert zudem mit den räumlichen Möglichkeiten des Theaters, sowohl musikalisch mit elektroakustischen Mitteln wie Tonbändern und Lautsprechern, als auch mit unterschiedlichsten Licht- und Projektionstechniken des Theaters. In der Verschränkung dieser visuellakustischen Techniken entstehen Irritationen der habituellen Wahrnehmung. Die Suche nach Möglichkeiten eines neuen Musiktheaters entspringt dem politischen Engagement Nonos. Dieses beeinflusst nicht nur die Gestaltung von Hören und Sehen, sondern rückt auch die Beziehung zum Publikum in den Fokus seiner Überlegungen.

Die eigenständige Auseinandersetzung Nonos mit den Möglichkeiten und Mitteln des Theaters ist bislang noch wenig erforscht, bei genauerer Betrachtung lässt sich aber erkennen, dass Nono sich zwar an vorgefundenen Theaterkonzepten inspiriert, den Begriff des Theaters jedoch in seinen musiktheatralen Projekten und Aufführungen erweitert. Stationen seiner Suche, die in den 1960er Jahren im Konflikt zwischen seriellen und informellen Strukturen, zwischen Komposition und performativen Momenten stattfinden, möchte ich in dem Vortrag anhand von Skizzenmaterialien und Aufführungsdokumenten darstellen. Die Bedeutung, die das theatrale Moment für Nonos Komponieren spielte, soll dabei hervorgehoben werden und zu einem Überdenken der Annahme einladen, das Theater sei im Spätwerk aus seinem Oeuvre verschwunden.

Irene Lehmann, Mag.Art., geb. 1981 in Heidelberg. Studium der Theaterwissenschaft, Philosophie, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der FU Berlin. Seit 2011 Promotion „Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater. Luigi Nonos politisch-ästhetische Experimente von 1960-1975“ (FU Berlin, seit 2015 FAU Erlangen-Nürnberg, bei Prof. Dr. Clemens Risi und Prof. Dr. Christa Brüstle). Sie ist Stipendiatin des Ev. Studienwerk Villigst, des DSZV Venedig sowie des DHI Rom.

Veröffentlichungen:

„Nichtsdergleichen. Die Aufführung als transitional space: Zu György Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures* und György Kurtágs *Kafka-Fragmenten*, in: Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie, in Vorbereitung.

„Die möglichen Unendlichkeiten und die Formen der Kritik. Luigi Nono und das engagierte Kunstwerk“, in: Christoph Hesse/Devi Dumbadze, *Unreglementierte Erfahrung*, Freiburg 2015.

Workshops und Vorträge zum Verhältnis von Frauen, Kunst und weiblicher Subjektivität, u.a. KUG Graz 2013: „She's Got The Look. Zum Verhältnis von Performancekunst, Gendertheorie und Konzertform.“

Die Exposition der verkörperten Stimme
(Lecture Recital)

E 15 | Sa 17.30 Uhr

Pia Palme (Huddersfield)

In meinem Lecture Recital mische ich eine Analyse meiner Arbeiten mit Performance auf der Kontrabassblockflöte und eigenen Videoarbeiten. Ich beginne mit einem Zitat der *Ilias*, die als einer der ältesten Werke für Stimme gilt, und heftige Gefühle wie Zorn singbar macht. Fast alle meiner neueren Arbeiten enthalten Stimmen, in irgendeiner Form. Ich definiere zunächst die Stimme als „Embodiment“, als Gestalt, verkörperlichte Präsenz, die Stimme, Gefühl, Denken und den Körper umfasst. Dies entspricht einer Perspektive des Wahrnehmungsprozesses, die ebendiese Ebenen einbezieht.

Ausgehend von Jean-Luc Nancys Idee des Hörens und dem postdramatischen Theaterbegriff von Hans-Thies Lehmann erläutere ich die Exposition der Stimme. Die Interpretin/Sängerin wird gegenüber der Gemeinschaft der Zuhörer exponiert, ausgesetzt und ist damit auf sich selbst zurückgeworfen. Die Zuhörer bilden eine soziale Situation; meine Arbeit als Künstlerin wird dadurch politisch. Mit Jean-Luc Godard sehe ich nicht meine Werke, sehr wohl aber mein Komponieren als politisch an.

Ich komponiere mit Texten, die ich zumeist selbst verfasse, um die Dimension des Denkens in meine Werke zu bringen. Diese Texte werden dekonstruiert bis zur Unverständlichkeit, der Klang der Sprache als solches stellt dennoch eine tiefe politische Verbindung zwischen Menschen her. Die Selbstreflexion als feministische Komponistin wird Teil meiner Arbeit: ich exponiere mich selbst, als Komponistin, vor der Gesellschaft. Meine Lecture setzt Elemente des postdramatischen Theaters in einer musikalisch-performativen Situation um. Verschiedene Ebenen teilen miteinander Raum und Zeit, sind simultan ablaufende Vergänglichkeiten.

Pia Palme, Komponistin und Experimentalistin, ist 1957 in Wien geboren. Als Vorbild und Werkzeug bei der Arbeit dient ihr der kognitive Prozess der Hörwahrnehmung, die sie nach Innen ebenso wie nach Außen richtet. Sie kartografiert damit ihre Umgebung und das Hintergrundrauschen der Gesellschaft ebenso wie Strukturen der eigenen Gedanken- und Gefühlswelt. In ihrem Werk rückt sie immer wieder die Stimme in den Vordergrund, die sie in politisch komponierte Umgebungen setzt und exponiert. Klang, Raumanordnung, Text und Körperlichkeit sind Eckpfeiler ihrer Kompositionen.

Pia Palme hat in Wien Mathematik, Geometrie und Musik studiert, am Naropa Institut, Colorado, Improvisation und Raumgewahrsein, arbeitete als Performerin, Produzentin, Kuratorin und forscht derzeit als Künstlerin an der University of Huddersfield. Für ihre sperrigen, herausragenden Arbeiten als Komponistin wurde sie mehrfach mit Stipendien und 2015 mit dem Outstanding Artist Award der Republik Österreich ausgezeichnet; sie erhielt 2016 den britischen George-Butterworth-Kompositionspreis.
www.piapalme.at

PANEL

„Techniken klanglicher Verwandlungen in Wiener Orchesterliedern des Fin de siècle“

Über ein Jahrzehnt nach Abschluss seines musiktheoretischen opus magnum *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* legte Berlioz den ursprünglich für Klavier und Gesang geschriebenen Zyklus *Les nuits d'été* orchestriert vor. Im Zuge der bald darauf einsetzenden Konjunktur von Klavierlied-Orchestrationen gewinnen diejenigen Techniken der musikalischen Bearbeitung an Bedeutung, bei denen die klangliche Gestalt grundlegend und mit künstlerischem Anspruch gewechselt wird. Außerhalb der kompositorischen Praxis beginnen entsprechende Verfahren, wie Instrumentationslehren zeigen, auch im Kompositionsunterricht eine Rolle zu spielen.

Folgende Fragen werden in dem Panel behandelt: Welche technischen und ästhetischen Überlegungen werden, wo es sich nicht um eine bloße Übertragung der Töne und Rhythmen von einem Medium ins andere handelt, beim Prozess der klanglichen Verwandlung einer Klavier- in eine Orchesterversion angestellt? Wie lässt sich das Verhältnis zwischen Stimme und Klavier bzw. Orchester theoretisch erfassen? Was tragen textliche und weitere aussermusikalische Inhalte zum Orchestrationsstil bei? Und vor allem: Wie verändert die Orchesterfassung die Bedeutungsebenen eines Klavierliedes? Schließlich: Was macht auf der Ebene der Orchesterbehandlung den spezifischen Wiener Ton der ausgewählten Lieder aus?

Anhand von Orchesterliedern Hugo Wolfs, Gustav Mahlers, Alexander von Zemlinskys und Arnold Schönbergs sucht das Panel nach Antworten auf diese Fragen. Bisher meist ohne Bezug auf die Klavierfassung betrachtet (vgl. Verena Peters 2012, Hermann Danuser 2011, Camilla Bork 2004, Rainer Riehn 1996), fokussieren vier, je einem Komponisten gewidmete Vorträge das Verhältnis der unterschiedlichen klanglichen Gestalten, die die Lieder jeweils annehmen. Ein Schwerpunkt liegt auf den Reaktionen der entsprechenden Komponisten auf kritische Diskurse ihrer Zeit (beispielsweise den Disput zwischen Anhängern Brahms'scher und Bruckner'scher Orchesterideale) einerseits sowie auf einer Erfassung des Verhältnisses der ausgewählten Lieder zu dominierenden Techniken (Wagner'sche Neuerungen) andererseits. In einem Ausblick wird die Art und Weise behandelt, wie spätere Komponistengenerationen auf die Klanglichkeit der Orchesterlieder des Wiener Fin de siècle kompositorisch reagierten.

In sämtlichen Beiträgen des Panels werden Materialien zum Entstehungsprozess der Lieder untersucht, und zwar mit dem Ziel, die einzelnen Kompositionsstadien unter dem Aspekt orchesterrelevanter Entscheidungsprozesse nachzuvollziehen. Die abschliessende Frage lautet: Lassen sich unter den unterschiedlichen instrumentatorischen Eigenheiten der vier Tonsetzer Merkmale eines Wiener Orchesterklangs des Fin de siècle eruieren und um welche handelt es sich?

Vom Wald zum Meer in die Stadt – Symbolistische
Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys
Orchesterlied „Die drei Schwestern wollten sterben“

E 45 | So 9.30 Uhr

Olja Janjuš (Wien)

Die Unterschiede zwischen der Klavierfassung von Zemlinskys Opus 13 Nr. 1 nach einem Gedicht Maurice Maeterlincks und der Fassung für Orchester sind darauf zurückführbar, dass der Komponist in extremer Weise auf die timbralen und ästhetischen Ansprüche der jeweiligen Genres reagiert. In dem Vortrag wird untersucht, welche Eigenschaften des Orchestersatzes ein emphatisches Gattungsverständnis transportieren können. Mit seiner Orchestration gehört das Lied einer Gattung an, die, als die Lieder Nr. 1–4 des Zyklus in dem Wiener Skandalkonzert 1913 uraufgeführt wurden, auf der Höhe der Zeit gestanden hatte, die aber mit den nach 1918 in ihrer Existenz bedrohten Riesenorchestern der Vorkriegszeit das ästhetische Interesse einbüßte (vgl. Camilla Bork, 2004). Zemlinsky vertrat mit der Orchesterfassung dezidiert die Position symbolistischen Komponierens am Fin de Siècle. Bevor Ähnliches in Besetzungen der Wiener Schule üblich wurde, fügte er der gewöhnlichen Orchesterbesetzung Instrumente wie das Harmonium und das Klavier hinzu. Mit der Harfe bilden diese zwei einen eigenen Strang akkordfähiger Orchesterinstrumente.

Dieser Strang offeriert drei unterschiedliche Einzelfarben und vier Weisen ihrer Kombination: sämtliche oder je zwei von ihnen lassen sich verbinden. Die Koloristik bietet neue dramaturgische Möglichkeiten. Die drei Orte des Textes – Wald, Meer und Stadt – werden als drei Zeiten gefärbt: Mit jeweils anderem Instrumentarium schreibt Zemlinsky der Zukunft eine relative Nähe, der Vergangenheit Ferne und der Gegenwart vieldeutigen Rausch ein. Untersucht werden im Detail die Begleittexturen, die Zemlinsky für die Orchesterfassung des Liedes neu erfand, warum er Abschnitte der Singstimme oktavierte und ergänzte und welchen Sinn die mehrtaktigen Passagen erzeugen, die er hinzufügte. So vermittelt das neue Vorspiel mit den leeren Flageolettten der hohen Streicher eine Ahnung davon, wie exquisit der Tod ist, dem Maeterlincks drei Schwestern zustreben.

Olja Janjuš, geboren 1992 in Banja Luka, Bosnien und Herzegowina, studiert Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Gesine Schröder. Von 2011 bis 2013 studierte sie Musiktheorie und Musikpädagogik an der Universität der Künste Banja Luka, wo sie unter anderem Unterricht bei Miloš Zatkalik besuchte. Im Jahr 2013 zog sie nach Wien und erhielt Kompositionsunterricht von Dietmar Schermann und Wolfgang Suppan. Seit dem Jahr 2014 schreibt sie Kompositionen und erhielt 2015 für eine davon einen Preis beim Gender-Projekt/Wettbewerb „Holz-Blech-Schlag“ in Wien. Im April 2016 hielt sie einen Vortrag bei der „International Student's Scientific Conference – The Sound Ambiguity“ in Breslau, Polen über verschiedene Fassungen des Lieds „Loreley“ von Franz Liszt.

„In der Frühe“: Hugo Wolf und das Orchester

E 45 | So 10 Uhr

Katharina Thalmann (Luzern)

„Bei meiner verrückten Art, immer noch neue Kontrapunkte hinzuzumachen, gestaltet sich die Ausführung in manchen Fällen gerade zu einem Ding der Unmöglichkeit, [...]. Ich muss mir etwas mehr Bescheidenheit angewöhnen.“ Hugo Wolf machte kein Geheimnis daraus, dass er sich mit dem Thema Instrumentation einigermaßen schwertat – davon zeugt obige Äusserung aus einem Brief an Rosa Mayreder, der Librettistin des *Corregidors*. Mit den 23 in den 1890er Jahren entstandenen Orchestrationen eigener Lieder erhoffte er sich

eine breitere Öffentlichkeit für seine Musik. Seine Partituren galten aber als überladen, und bis heute sind sie vom Konzertbetrieb wenig beachtet (vgl. Verena Peters, 2012). So kommentierte Wolf selbst 1891, dass er sich „[...] in der Klangwirkung verrechnet, od. aber, dass das Orchester seiner Aufgabe nicht gewachsen war.“ Das Mörike-Lied „In der Frühe“ wird exemplarisch für verschiedene Fragestellungen herangezogen: Wie manifestiert sich Wolfs von Dietrich Fischer-Dieskau 2003 konstatierte „sprachbetonter Reifestil“ in seiner Instrumentation? Wo erklingt Wolf als glühender Wagnerianer, wo seine selbstdiagnostizierte Unbescheidenheit? Und wie sind briefliche Äusserungen wie: „wir ‚Modernen‘ empfinden eben anders“ bezogen auf seine Instrumentierungsarbeit zu verstehen? Ausgehend von dieser Analyse weitet sich der Diskurs aus sowohl auf den brennenden ästhetischen Disput im Wien des Fin de siècle, als auch auf eine die historische Kontinuität betreffende Dimension: Dank Gérard Griseys 1997 entstandener Orchestrierung von „In der Frühe“ spannt die Auseinandersetzung mit Hugo Wolf als Arrangeur einen Bogen bis weit in die Klanglandschaften des 20. Jahrhunderts.

Katharina Thalmann, geboren 1993 in Basel, studierte von 2011 bis 2014 Klavier bei Yvonne Lang an der Hochschule Luzern – Musik. Ebenda studiert sie aktuell Musiktheorie im Master. Das Studienjahr 2015/2016 verbrachte sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo sie bei Gesine Schröder studierte. Klavier- und Kammermusikurse bei Ivan Klansky und dem Guarneri Trio Prag begleiten ihre Ausbildung. Sie ist freie Mitarbeiterin des Luzerner „Kulturmagazins 041“ sowie der „Neuen Luzerner Zeitung“. 2013 bis 2014 arbeitete sie bei der Lucerne Festival Academy und engagiert sich seither vermehrt in den Bereichen Musik- und Kulturmanagement. Ihre Maturaarbeit „Das 20. Jahrhundert in Text und Musik – ein Annäherungsversuch“ wurde 2010 mit dem Preis für die beste Maturaarbeit ausgezeichnet.

So 10.30 Uhr | E 45

Vom Klavier zum Orchester – Eine Untersuchung anhand von Gustav Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“

Jonathan Stark (Wien)

Was geschieht, wenn ein Komponist aus einem Klavierlied ein Orchesterlied macht? Dieser Ausgangsfrage soll anhand von Gustav Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“ mit besonderem Schwerpunkt auf dem zweiten Lied des Zyklus, „Ging heut' morgen über's Feld“, nachgegangen werden. Dass dieses Lied nicht nur in einer Klavier- und in einer Orchesterliedfassung existiert, sondern auch in Mahlers erster Symphonie zitiert wird, macht einen Vergleich auf mehreren Ebenen möglich. Im Jahr 1996 wollte Rainer Riehn den Instrumentalklang bei Mahler als eigenen Kompositionsparameter verstanden wissen; allerdings ging er nur marginal auf die Unterschiede zwischen Klavier- und Orchesterliedfassung der „Gesellen-Lieder“ ein, und auch Zoltan Roman hat zwar bereits im Jahr 1974 die handschriftlichen Quellen von Klavierlied, Orchesterlied und erster Symphonie miteinander verglichen, allerdings ausschließlich zum Zwecke der Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte. Im Jahr 2010 ordnete Federico Celestini die „Gesellen-Lieder“ dann in ihren kulturellen, literarischen und musikhistorischen (Bezug nehmend auf die zahlreich auftretenden Zitate verschiedenster Komponisten) Kontext ein. Einen umfassenden Vergleich zwischen Klavier- und Orchesterliedfassung auf der Grundlage der Musik selbst hingegen gibt es bislang nicht. Daher werden im Vortrag durch eine detaillierte Materialerfassung zuerst die Klavierlied- und die Orchesterliedfassung hinsichtlich Gesangsverdopplung, harmonischer Auffüllung des musikalischen Satzes und Ausgestaltung der Basslinie miteinander verglichen. Anschließend wird untersucht, welche Änderungen sich wiederum bei der Übertragung

von der vokalen Gattung Orchesterlied in die nicht-vokale Gattung Symphonie ergeben. Anknüpfend an die Ergebnisse dieses Vergleichs soll versucht werden, Mahlers Klangideal in dieser frühen Phase seines Schaffens zu formulieren.

Jonathan Stark, geboren 1995 in Freiburg im Breisgau, studiert derzeit Musiktheorie bei Gesine Schröder an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zuvor war er Schüler von Christian Wenzel in Strasbourg und Jan Kopp in Stuttgart; ergänzend nahm er an zahlreichen Meisterkursen teil, u.a. mit Hans Zender, Isabel Mundry, Violeta Dinescu und Johannes Schöllhorn. Als Komponist arbeitete er mit zahlreichen namhaften Ensembles, darunter das Atlas Ensemble (Amsterdam), das Ensemble Phorminx (Darmstadt), das S.E.M. Ensemble (New York City), das Ensemble Platypus (Wien) und Das Neue Ensemble (Hannover). Im Jahr 2015 folgte er einer Einladung des Goethe-Instituts nach Taschkent, Usbekistan, um dort am Tashkent State Conservatory of Uzbekistan zwei Gastvorträge zu halten.

Three versions of „Wenn Vöglein klagen“:
Orchestration, the art of voice-leading and Schoenberg
the orchestrator-theorist

E 45 | So 11 Uhr

John Lam Chun-fai (Hongkong, Wien)

In a letter to the Chairman of „Vereinigung schaffender Tonkünstler“, Schoenberg hinted at his creative approaches to the six orchestral songs, op.8: „Ich habe mir diesmal die Aufgabe gestellt, mit allen Stimmführungskünsten auch die Instrumentationskünste zu vereinigen“. The technical interaction between orchestration and the art of voice-leading signified a redistribution of compositional priorities and typified the interconnection of musical parameters essential to Schoenberg's early concept of „Zusammenhang“. Drawing on sketchy but seminal theoretical ideas delineated in his unfinished manuscript „Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre“, this paper scrutinises this specific technical interaction in the Petrarch song 'Wenn Vöglein klagen' (1904) and sheds light on practical considerations involved in the making of two arrangements.

My analysis first charts the mixture of instrumental colours promoted by delicate contrapuntal writing featuring a descending lament motive. The turning point of the emotional trajectory from lament to hope in the text is not only dramatised by fin-de-siècle orchestral clichés for climatic moment, but it is also captured through an elevated presentation of the lament motive in inversion. The latter is crucial to the affect of hope in Webern's piano reduction of the song (1911), which is characterized by a reluctance to leave out important lines in order to remain faithful to his teacher's evocative treatment of voice-leading.

The orchestral timbres in the original version that finds no way into the piano reduction were granted an unusual life in Klaus Simon's commissioned adaptation (2007) of Schoenberg's own rearrangement for chamber ensemble (1920). In this light, the transformation of orchestral sound profile into piano solo and chamber ensemble recasts the poetics and technical achievements of Schoenberg's original setting in ways that can be viewed as his important legacies as orchestrator-theorist.

John Lam: Specializing in music theory, John Lam is currently a doctoral research fellow at the Chinese University of Hong Kong and a visiting OeAD scholar at Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. He has read numerous research papers in international and regional conferences in Europe (Leuven, Vienna, Liverpool, Keele, London, Nottingham) and China (Shanghai, Hong Kong). As pianist, he completed a master degree in piano performance with high distinction in the United States and recorded music by contemporary composers.

Konzert und Preisverleihung Programmnotizen

Freitag, 30.9.2016
Richard Jakoby Saal

Helmut Lachenmann (*1935)

2. Streichquartett (Reigen seliger Geister) (1989)

Daphnis Quartett

(Streichquartett-Klasse Prof. Oliver Wille)

Moritz Ter-Nedden, Violine 1

Frédérique Gulikers, Violine 2

Petrus Coetzee, Viola

Elisa Aylon, Violoncello

Tristan Murail (*1947)

Treize couleurs du soleil couchant (1978) für Flöte,
Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier

Das Neue Ensemble, Ltg. Stephan Meier

Morton Feldman (1926–87) / Frank Märkel (*1958)

Madame Press died last week at ninety (1970/2015)

Bearbeitung für Soloklavier

Frank Märkel

— Pause —

Bekanntgabe der Preisträger des künstlerischen

Wettbewerbs 2016

Aufführung der/des preisgekrönten Stücke/Stücks

Das Neue Ensemble, Ltg. Stephan Meier

Anton Webern (1883–1945)

Symphonie op. 21 (1927–28) für Klar., Bassklar.,

2 Hörner, Harfe, Streichquartett

Ruhig schreitend

Variationen: Sehr ruhig

Das Neue Ensemble, Ltg. Stephan Meier

2. Streichquartett Reigen seliger Geister (1989)

Helmut Lachenmann (*1935)

Gegenüber dem ästhetisch provokanten ersten Streichquartett (Gran Torso, 1971, überarbeitet 1976 und 1988) und dem in seiner Expressivität und harmonischen Konzeption fast schon zugänglichen dritten (Grido 2002) erscheint Lachenmanns zweites Quartett (Reigen seliger Geister, 1989) zunächst merkwürdig zurückgenommen. Der Komponist selbst sieht Reigen gegenüber Gran Torso einerseits als Vertiefung – in Bezug auf bestimmte dort verwendete Geräusch-Familien (Flautando, Pizzicato), andererseits als Öffnung, nämlich in Materialbereiche (Melodie, Rhythmus, Harmonie, Konsonanz), die ihm seinerzeit noch als Zugeständnis an alte Hör- und Musiziergewohnheiten (und an eine eben sich formierende »Neue Einfachheit«) ausgeschlossen schienen.

Ausgangspunkt von Reigen sind an verschiedenen Orten des Instruments produzierte, mehr oder weniger tonlose, »atmende« bzw. »keuchende« Klänge – Varianten vor allem des Flautando (»luftiger« Klang durch schnelle, drucklose Bogenführung) sowie des tonlosen Streichens (vorzugsweise auf Holz) –, begleitet (und »gestört«) durch zart gezupfte, getupfte, pfeifende oder springende Klänge. In dieser bei aller Zurückhaltung nervösen Polyphonie der Schatten gelangen zunächst nur Momente, später auch ausgedehntere Passagen zur Konkretion: gehauchte Melodien, Triller, Andeutungen konkreter Tonhöhen, ja parallele Terzen (s. Titel), Akkorde, »sphärische« Obertonarpeggien, schließlich crescendoende, »japsend« abgeschnittene Töne, mit deren Verdichtung zu (Negationen von) Melodien und Akkorden der erste Teil seinen dramatischen, alle bisherigen Materialien einbeziehenden Höhepunkt findet.

Verschiedenartige Pizzicati, verzerrte tonale Allusionen und eine theatralische Geste im Cello bereiten dann den zweiten Teil vor, eine Art Toten-Tanz, in dem sich die vier Instrumente über weite Strecken zur Super-Gitarre zusammenschließen. (Über das Metrum des dort eingebauten, mehr notierten als komponierten »Quasi Walzers« kann man geteilter Ansicht sein.) Ein auskomponiertes Ritardando der mittlerweile heillos verstimmten Riesengitarre wird, bevor man es als zerdehnten, abschließenden Trauermarsch missverstehen könnte, durch einen Rückgriff auf den Anfang abgelöst, der nach einer »zart ratternden« Glissando-Episode an die Grenzen des Hörbaren und ins Nichts zurückverweist.

Die Bezugnahme auf Gluck dürfte – abgesehen von einigen Terzen, Sexten, Dreiklängen und Tanzeinlagen – vor allem inhaltlicher Art sein. Diesem »transzendente[n] Aspekt« des Werkes aber »anders sich nähern« als über den »in ihm ausgeprägten Materialbegriff«, »hieß sich verbal verirren.« So jedenfalls die Überzeugung bzw. Warnung des Komponisten. Weshalb auch wir uns hiermit weiterer Spekulationen enthalten und das Wort dem (diesbezüglich in der Tat »sprechenden«) Werk erteilen.

Text: Volker Helbing

Treize Couleurs du soleil couchant (1978) für Fl., Klar.,
Klav., Vl., Vc. und Elektronik ad libitum

Tristan Murail (*1947)

Der Messiaen-Schüler Tristan Murail (*1947) gilt neben Gérard Grisey als einer der Hauptvertreter dessen, was man stark verkürzend *Musique spectrale* nennt. (Die Interessen beider Komponisten haben sich seit Mitte der 80er Jahre derart verlagert, dass es schwerfällt, den Begriff sinnvollerweise weiterzuverwenden.) Anliegen war seinerzeit eine – explizit gegen die (post-)serielle Musik gerichtete – Konzentration auf den Klang als »son complexe«, im Sinne einer zwischen Harmonie und Klangfarbe ambivalenten Kategorie, die die spektrale Zusammensetzung von Klängen ebenso umfasste wie deren Entwicklung in der Zeit. Im provozierend auf die Großvätergeneration zurückverweisenden Titel *Treize Couleurs du soleil couchant* spiegelt sich dieses Anliegen synästhetisch wieder. Die »dreizehn Farben« entsprechen dreizehn Abschnitten des Stückes, die fließend ineinander übergehen und denen eine Introduction als »nullte« Farbe vorausgeht. Zugrunde liegen ebenso viele generierende Intervalle, die zu Beginn eines Abschnitts meist von den Holzbläsern herausgefiltert werden. Sie werden anschließend durch Verfahrensweisen angereichert (bzw. zu vibrierenden Klangflächen ausgeweitet), die teils auf dem basieren, was die Instrumente selbst bieten: mit großem Bogendruck »gekratzte Töne« (die etwa eine große Septime tiefer klingen als der normal gestrichene Ton), am Steg gespielte Töne (Hervorhebung der Partialtöne), Flageolett, Multiphonics (unharmonische Spektren, die bei Gabelgriffen aufgrund konkurrierender Grundtöne entstehen) – teils auf der Nachahmung von Formen der Verzerrung, die bei nichtlinearer (z.B. elektronischer) Verstärkung entstehen: Differenz- und Additionstöne sowie deren Kombination zur sog. Ringmodulation. Die resultierenden oder »errechneten« Einzeltöne (als Bestandteil komplexer Klänge) sind in aller Regel mikrotonal und werden in der Partitur zu Achteltönen aufgerundet. Der Verweis auf den Impressionismus ist vom Komponisten nie ernsthaft dementiert worden; zu denken wäre etwa an Monets *Impression, soleil levant* oder an dessen Bilderreihe zur Kathedrale von Rouen sowie einige Werke Debussys und Ravels (die Besetzung ähnelt indes derjenigen in Schönbergs *Pierrot lunaire*, die ihrerseits Ravels Mallarmé-Lieder beeinflusste ...). Seit einigen Jahren ist sogar eine vom Komponisten autorisierte »Verfilmung« erhältlich, die die im Titel angesprochene Synästhesie platterdings umsetzt.

Text: Volker Helbing

Als Vera Maurina-Press im Jahre 1970 starb, lagen die buchstäblich tastenden kompositorischen Anfänge ihres einstigen Klavierschülers Morton Feldman schon über zwanzig Jahre zurück. Im Verlauf der sechziger Jahre hatte Feldman sich auf einer langen und vermutlich nicht unbeschwerlichen Irrfahrt einiges zurückerobert, wovon er eine Zeitlang, wie man annehmen darf, geglaubt hatte, es sei unwiederbringlich verloren: Traditionelle, »eindeutige« Notation, Takt, Bewegungsmuster, formale Strategien, Tonsystem (inklusive Enharmonik), gelegentlich auch tonale Gravitation. Last Pieces hatte er noch im Jahre 1959 eine Sammlung von unbehaltenen schwarzen Notenköpfen genannt, die auf das Papier gebannt sind wie Käferpräparate unter Glas. Wie es aber so geht mit Orten, die man glaubt, für immer verlassen zu haben, erscheinen sie nach einer unerwarteten und langwierigen Rückreise überraschend fremd und man beginnt unwillkürlich über Dinge nachzudenken, die einem zuvor selbstverständlich waren. So finden sich alle die oben genannten Rückeroberungen auch in Feldmans kleiner Elegie für seine ehemalige Lehrerin, aber in charakteristischen Verfremdungen: Der gleichmäßige und daher notwendig binär empfundene Bewegungspuls widerspricht dem notierten Dreiertakt, ein »Umstand«, der Ausführenden, die ihn ernst nehmen, ein fast esoterisch anmutendes Metronom-Exerzium abnötigt. Des Weiteren: Die formale Strategie folgt der ganz einfachen Idee, die Abfolge von Lebensjahren durch ein kleines musikalisches Emblem anzuzeigen – wobei vermutlich nur ein New Yorker Komponist auf die Idee kommen kann, zu diesem Zweck eine Kuckucksuhr einzusetzen. Diese einfache Grundidee wird allerdings an einem bestimmten, und, wie es scheint, willkürlich gewählten Moment unterbrochen und es folgt eine stockende, ruckartige Bewegung, mindestens beunruhigend und den Charakter des Stückes als »charming piece« fast drastisch brechend, bevor wieder ein locker und nunmehr deutlich beschleunigtes Abfließen einsetzt. (Etwas geisterhaft ist dabei übrigens der Umstand, daß diese Unterbrechung nach dem 61. Ruf erfolgt. Da das Stück ohne Zweifel 1970 komponiert wurde, können nur irrationale Spekulationen auf das Jahr 1987 verweisen, in dem Feldman selbst im Alter von 61 Jahren starb.) Und, schließlich, das tonale Zentrum, oder besser gesagt, das tonale Subjekt, so nahezu allgegenwärtig es auch ist, wird doch paradoxerweise erst spät, nämlich sozusagen im Verklingen der letzten Ostinato-Impulse klar benennbar – oder sich selbst erkennbar – also erst nachdem dieses Subjekt seine Reise beendet hat, auf der es in den wechselnden Landschaften des ausgebreiteten Tonraumes alle erreichbaren Töne einsammeln konnte (bevor dann wieder der Puppentheater-vorhang die Bühne dieses Lebens verschließt, die er anfangs geöffnet hatte). Das Stück steht damit der jüdischen Gedankenwelt nahe wie so viele nach 1945 entstandene vor allem literarische Artefakte. So wird der gleiche Gedanke in einem Gedicht von Nelly Sachs eingekreist:

„.....mit der singenden Landkarte eines verborgenen Meeres
das sammelte in der Muschel deines Ohres die Noten
Brücken-Bausteine
Von Hier nach Dort
Diese haargenaue Aufgabe
Deren Lösung
Den Sterbenden mitgegeben wird.“

Das Stück ist in der originalen Fassung für ein kleines Ensemble mit 2 Flöten, 4 Blechbläsern, Glocken, der bei Feldman nahezu unentbehrlichen Celesta, sowie je 2 Celli und Bässen gesetzt. Es gibt einige klanglich sehr reizvolle Stellen in diesem Original (z.B. die Cello-Flageolette in Kombination mit der Trompete in T.19, die Glockenseptimen T.32ff.), aber auch manches grundsätzlich eher zunächst Verstörende. Insbesondere der Einsatz der Tuba zwingt der feinen harmonischen Schweben des Satzes zuweilen eine befremdliche Erden-schwere auf – »zu tragen peinlich«. Natürlich könnte die von Feldman alternativ zugelassene Baßklarinette diese Wirkung mildern, wenn nicht sogar aufheben; sie wird aber bei Aufführungen hartnäckig verschmäht, was sicher auch damit zu tun hat, daß Kontra-Fis und Kontra-As für sie nicht mehr erschwänglich sind (die Kontrabaßklarinette ist so exotisch, daß sie wohl schon deshalb gar nicht erst in Betracht kam). Feldman selbst scheint das Problem nicht weiter interessiert zu haben; möglicherweise kam ein Abendessen japanischer Provenienz mit irgendeiner Dame dazwischen.

Aber wie bei nicht wenigen Feldman-Stücken ist doch auch bei Madame Press gut zu erkennen, daß die Erfindung wesentlich vom Klavierklang ausgelöst ist, und ich glaube, daß eine Klavierfassung dies auch deutlich macht. Insofern ist eine Klavierversion kein Problem. Andererseits ließe sich gegen eine solche Version sagen, daß sie den wichtigen Aspekt der Verfremdung, von dem oben die Rede war, eliminiert. Denn v.a. der solistische Blechbläsersatz – gerade mit der Tuba – ist ebenfalls ein zurückerobertes Terrain, nämlich ursprünglich bei Webern beheimatet (Opp.30 und 31) und hier nun in eine gänzlich andere satztechnische Landschaft transponiert. Oder aber diese Landschaft ist gar nicht so anders, wie es zunächst scheint, und die v.a. in Weberns Opus 30 sehr häufige vertikale Verfestigung der Intervallfunktionen zu bisweilen tonal anmutenden »Akkorden«, oft in eben diesem solistischen Blechbläsersatz und überdies in repetitiven Mustern erscheinend, erfordert nur eine andere »Belichtung«, um das Klangbild von Madame Press anzunehmen. Für den sehr visuell geprägten Feldman mag das durchaus so gewesen sein, als habe er nur ein Bild – nämlich mit dem Titel »Variationen Opus 30« – an einen anderen, aus seiner Sicht möglicherweise vorteilhafteren Platz gehängt.

Spätestens hier stellen sich einige Grundsatzfragen: Ist das Stück überhaupt eine »Komposition« im üblichen Sinne? Und geht es hier nur um Leben und Tod der Madame Press?

Man muß nicht unbedingt die Ansicht teilen, daß die große, lange und schöne Tradition der europäischen Mehrstimmigkeit im September 1945 in einem Ort namens Mittersill erschossen worden ist, und zwar – erstens und originellerweise »irrtümlich«, und – zweitens – noch origineller – durch einen US-amerikanischen Staatsbürger. Man wird trotzdem zugestehen können, daß, hätte ein Romancier etwas Derartiges für seinen Plot entworfen, er zu Recht sich hätte vorhalten lassen müssen, dies sei doch wohl etwas platt.

Aber der Weltlauf liebt solche Platiniden und so hat er denn auch fünf Jahre später noch eine – komplementäre – nachgeschoben. Anläßlich einer Aufführung der Webern-Sinfonie (!) – vermutlich schon mit air-conditioning – durch die New Yorker Philharmoniker (!!) unter Mitropoulos beschlossen zwei zunächst unabhängig voneinander im Publikum anwesende US-amerikanische Komponisten, sich die nachfolgende Tschaikowsky- oder Schostakowsky-Sinfonie zu schenken. Stattdessen nutzte der vierundzwanzigjährige Morton Feldman die Gelegenheit, die persönliche Bekanntschaft mit John Cage einzuleiten, und zwar wie folgt:

»War das nicht schön?«

Text: Frank Märkel

Symphonie op. 21 für Klarinette, Bassklarinette, 2 Hörner,
Harfe, Streichquartett

Anton Webern (1883–1945)

Weberns Symphonie (1928) galt jahrzehntelang als eines der Modelle der seriellen Musik. Die streng kanonische Anlage des ersten Satzes, die zwar nicht serielle, aber doch irgendwie ›analytische‹ Aufteilung der vier Kanonstimmen auf die neun Instrumente des Ensembles und die Rückläufigkeit auf mehreren Ebenen des zweiten Satzes schienen dies nahelegen. Und Boulez' frühe, maßgebliche Einspielung bestätigte es: kühl, konstruiert, hölzern, eben 20er Jahre (= Neue Sachlichkeit!). Dass der Komponist ein glühender Mahler-Verehrer war (s.u.), dass er seine spätromantischen Wurzeln mit dem Übergang zur Zwölftontechnik nicht einfach abgeschnitten hat, dass er Bergs Violinkonzert 1936 in London mit einer Expressivität und agogischen Freiheit interpretierte, die noch heutzutage fast undenkbar sind: Wen kümmerte es.

Das scheint überwunden, selbst in musiktheoretischen und –wissenschaftlichen Kreisen, und auch die Musiker beginnen, ihre Stimmen wieder als solche wahrzunehmen und zu gestalten; die erste adäquate Einspielung scheint zum Greifen nah...

Der erste Satz ist bekanntlich nicht nur ein Doppelkanon in der Schablone eines Sonatensatzes (mit Wiederholung von ›Exposition‹ und ›Durchführung und Reprise‹), sondern basiert in seinen Rahmenteilern außerdem auf zwei sorgsam konstruierten und ausgehörten harmonischen Feldern, in denen jeder der zwölf Töne mit Ausnahme eines bzw. zweier Zentraltöne an eine bestimmte Oktavlage gekoppelt ist. Die so erzwungene harmonische Fixierung verleiht diesen Formabschnitten nicht nur eine gewisse Statik, sondern erzeugt darüber hinaus einen Überzug an primär klanglichen Strukturen, die das Kanongerüst überwölben und durchkreuzen – scheinbar ›zufällige‹ Begegnungen identischer Töne oder Tonverbindungen in verschiedenen Stimmen (mit je unterschiedlicher Klangfarbe, Artikulation und harmonischem Kontext), exponierte tonale Akkorde, Phasen des harmonisch-klanglichen Aufblühens und solche der Zurücknahme. Hinzu kommt eine durch Besetzung, Rhythmus und Tonkonstellationen erzeugte Allusion an den Beginn von Mahlers IX. – die freilich subjektiv und nur eine von vielen möglichen ist. Der zweite Teil entwickelt durch eine vergrößerte dynamische Bandbreite und vielfache klangliche Nuancierungen bei den Streichern eine expressive Dramatik, die ihrerseits an die spätromantische Vergangenheit der Gattung erinnert.

Der Variationssatz, der das in der Reihe angelegte Prinzip der internen Rückläufigkeit auf die Form der einzelnen Variationen sowie auf Aspekte der Gesamtform (Tempi, Reihentranspositionen) überträgt, nutzt die wenigen Möglichkeiten, die das schmal besetzte Orchester bietet, zur differenzierenden Gegenüberstellung instrumentaler Teilgruppen. Die mittlere vierte Variation dient zugleich als langsamer Satz en miniature.

Text: Volker Helbing

Künstlerbiografien

Daphnis Quartett (Streichquartett-Klasse Prof. Oliver Wille)

Das im Herbst 2013 gegründete Daphnis-Quartett besteht aus vier jungen Musikern aus den Niederlanden, Spanien, Deutschland und Südafrika, die sich an der Musikhochschule Hannover kennengelernt haben. Die erfahrenen Kammermusiker haben schon in anderen Ensembles gewirkt und zahlreiche Stipendien und Wettbewerbe für sich entschieden. In Hannover studieren sie bei Prof. Oliver Wille (Kuss Quartett). Weitere musikalische Anregungen erhielten sie von Eberhard Feltz, Donald Weilerstein, Rainer Schmidt (Hagen Quartett), Ulf Schneider (Trio Jean Paul) und Volker Jacobsen (Artemis Quartett).

Im Februar 2014 gaben sie ihr Debut-Konzert mit Rundfunkaufnahme im NDR Sendesaal Hannover. Im März beim Heidelberger Frühling waren sie als Stipendiaten der Festival Akademie in zahlreichen Konzerten zu hören, unter anderem mit einer Uraufführung des vierten Streichquartetts von Matthew Barnson. Im November letzten Jahres spielten sie zu Helmut Lachenmanns 80. Geburtstag sein 2. Streichquartett beim Frankfurter Festival „Quartettaffairs“. Das Quartett erhielt kürzlich ein Stipendium der Stiftung „Yehudi Menuhin Live music now e.V.“. Das Daphnis Quartett geht inzwischen einer regelmäßigen Konzerttätigkeit im In- und Ausland nach. Darüber hinaus bereitet sich das Quartett auf mehrere internationale Wettbewerbe vor.

Das Neue Ensemble, Ltg. Stephan Meier

Das Neue Ensemble wurde 1993 von seinen Mitgliedern um den künstlerischen Leiter Stephan Meier gegründet. Seitdem haben sich die Hannoveraner einen Platz unter den international erfolgreichen Ensembles für zeit-genössische Musik erobert. Für innovative Programmkonzeption erhielten sie 2005 den Inventio-Preis des

Deutschen Musikrats. So verbanden die »Gelben Klänge« im Sprengel Museum Hannover Musik und Bildende Künste, zur »Moonlight Serenade« erklangen Sternekompositionen unter freiem Himmel, und ihr »DaDaBus« fuhr auf den Spuren von Kurt Schwitters. Auch mit Programmen für Kinder begeisterten sie neue Hörer. Ihre Abonnementreihe Mobile Musik hat sich ein breites Stammpublikum gewonnen.

Das Neue Ensemble hat u. a. mit Komponisten wie Harrison Birtwistle, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Carola Bauckholt, Richard Rijnvos, Johannes Schöllhorn und Mark André zusammengearbeitet. Als Solisten und Dirigenten waren Pierre-Laurent Aimard, Peter Rundel, Johannes Kalitzke, Stefan Asbury, Sarah Maria Sun u. a. zu Gast.

Das Neue Ensemble war Teilnehmer der Weltmusiktage, des Kulturprogramms des Deutschen Pavillons auf der Expo 2000 und zu Gast beim NDR Hamburg, musica viva des BR München, WDR Köln, beim Goethe-Institut in Riga, Nischni-Novgorod und München, in Amsterdam, Paris und Krakau. Im Auftrag des WDR, des NDR, des BR und des ORB hat es Produktionen für Rundfunk und CD eingespielt. Die New York Times, BBC Radio 3, Sunday Times und Metropolitan Opera News u. a. empfahlen 2015 seine CD »Harrison Birtwistle: Songs 1970 – 2006«. Das Neue Ensemble wird unterstützt von seinem Förderverein Musik für heute e.V., der auch seine Proben- und Büroräume in der Alten Grammophonfabrik angemietet hat und mit Einführungsformaten und Hauskonzerten neue Hörerstämme findet. Der Ehrenpräsident des Vereins ist Helmut Lachenmann.

Zum doppelten Jubiläum des letzten deutschen Universalgelehrten Gottfried Wilhelm Leibniz hat Das Neue Ensemble gemeinsam mit Ensemble ConTempo Peking, der NDR Radiophilharmonie, dem Hessischen Rundfunk und der Leibniz-Gesellschaft den Internationalen Kompositionswettbewerb „Leibniz' Harmonien“ veranstaltet.

Erschienene CDs

- Harrison Birtwistle – Songs 1970–2006 (2015, Toccata-Records, Naxos, Kooperation NDR)
- Johannes Schöllhorn: Liu-Yi (2008, æon, Kooperation WDR)
- Pierre Boulez: Le Marteau sans Maître, Leitung: Peter Rundel (2000, Kooperation NDR)
- Dansce instrumental mit Werken von Kyburz, Hosokawa, Vivier und Schleiermacher (2000)
- Gelbe Klänge mit Mitschnitten aus dem Sprengel Museum Hannover (1999)

Daniel Agi, Flöte
Udo Grimm, Klarinette
Sebastian Wendt, Baßkl
Luise Bruch, Horn
Gala Grauel, Horn
Katharine Steinbeis, Harfe
Christof Hahn, Klavier
Josje ter Haar, Violine
Kana Sugimura, Violine
Anna Szulc-Kapala, Viola
Martha Bijlsma, Cello
Stephan Meier, Leitung

Preisverleihung der Wettbewerbe

Musiktheorie beruht auf der Verbindung wissenschaftlicher, künstlerischer und pädagogischer Aspekte. Derzeit veranstaltet die GMTH alljährlich zwei Wettbewerbe, die darauf ausgerichtet sind, den Erwerb wissenschaftlicher oder künstlerischer Kompetenzen zu fördern.

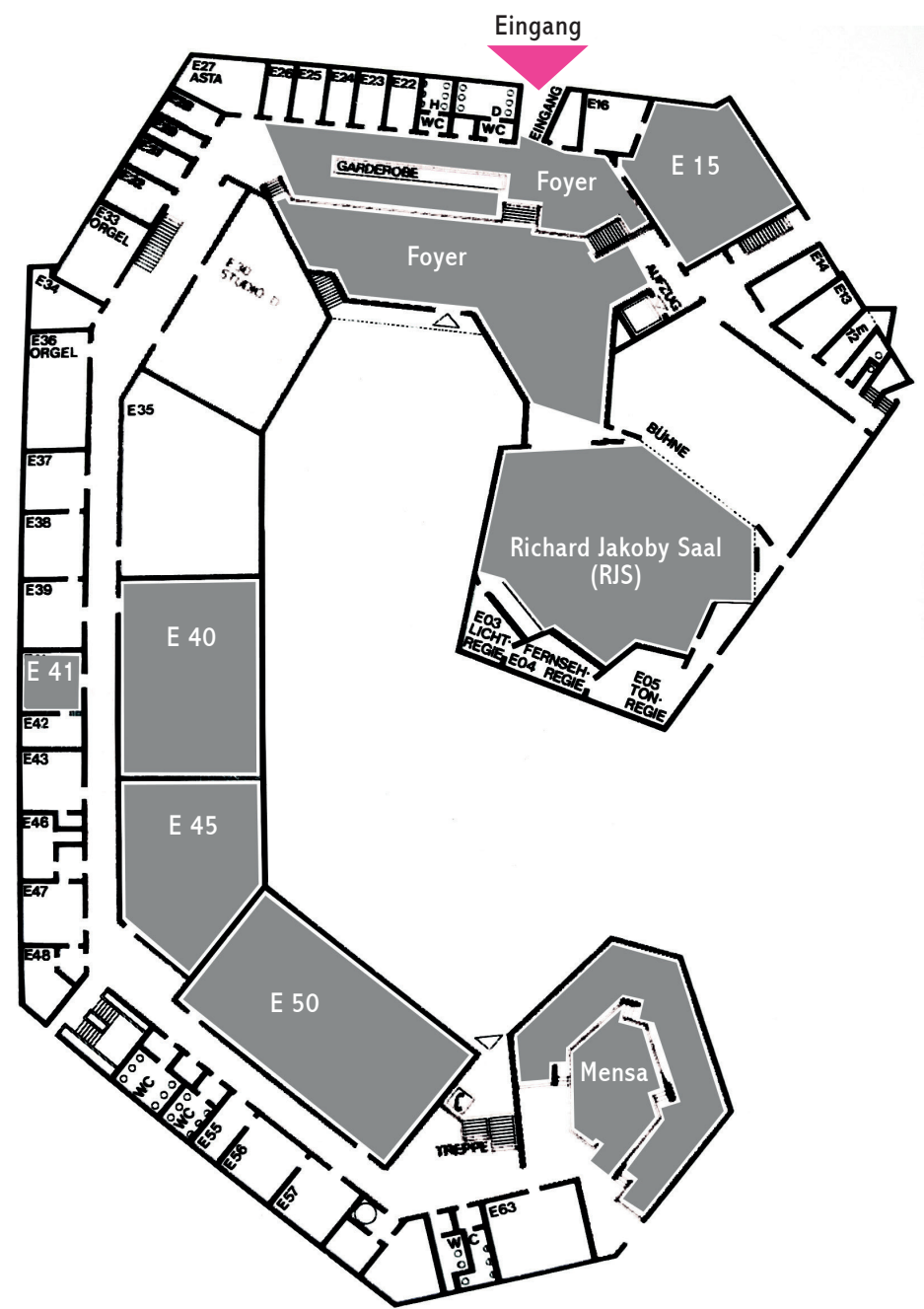
Im diesjährigen **Aufsatzwettbewerb** standen in Anlehnung an das Kongressthema zwei Themen zur Bearbeitung zur Auswahl:

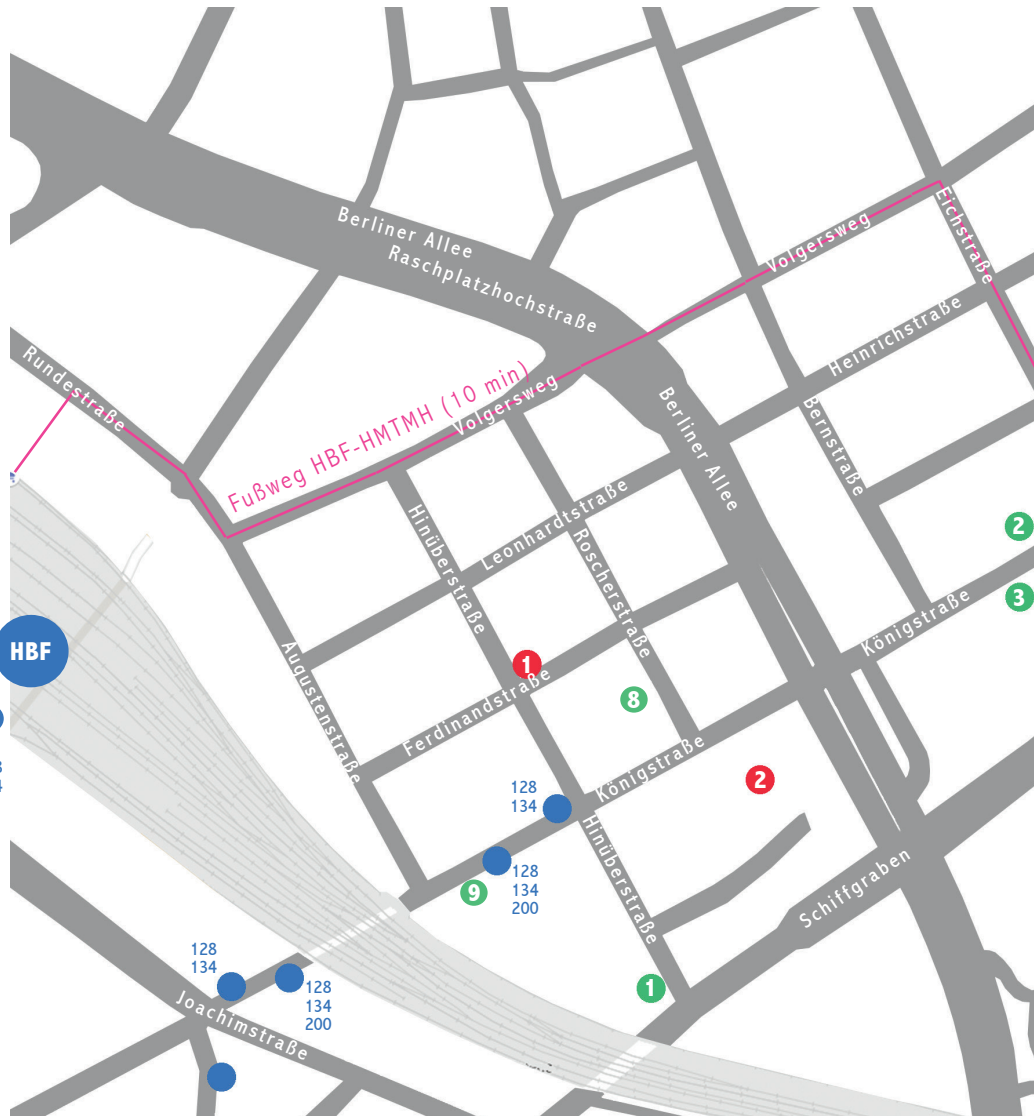
1. Klang-Metaphorik in der Analyse: Hilfreich oder hilflos, alternativ- oder nutzlos? Dieses Thema richtet seinen Fokus auf die sprachlichen Eigenarten einer klangorientierten Analyse. Entweder konnte man eine oder mehrere bereits publizierte, in hohem Maße an klanglichen Phänomenen orientierte Analysen im Hinblick auf die Verwendung metaphorischer Ausdrucksweisen, auf deren Herkunft, Angemessenheit, Präzisionsgrad und Gewinn für die Analyse hin untersuchen, oder gar eine eigene Analyse vorlegen, welche die Möglichkeiten analytischen Sprechens über Klang exemplarisch auslotet, sei es positiv, problematisierend oder auch satirisch.
2. Alternativ zum ersten Thema sah das zweite einen Beitrag über den metaphorischen Einsatz von Klang in komponierter oder improvisierter Musik vor.

Auch die Aufgabenstellung des **künstlerischen Wettbewerbs** war eng an das diesjährige Kongressthema angelehnt. Gewünscht war die Komposition eines Stückes von fünf bis acht Minuten Dauer für Flöte, Klarinette, Horn, Streichtrio und ein Tasteninstrument oder Harfe oder für eine Auswahl von mindestens drei Instrumenten dieser Besetzung. Die Komposition sollte sich dabei auf eine musikalische Vorlage beziehen, indem sie bei möglichst strenger Beibehaltung eines ihrer Parameter (z.B. Harmonik, Diastematik, rhythmische Struktur, metrische Gruppierung etc.) doch ein klanglich eigenartiges und eigenwertiges Stück entstehen lässt. Für die Wahl der Vorlage gab es keinerlei Beschränkungen, diese war den Teilnehmern freigestellt.

Bis zu drei Preise können pro Wettbewerb vergeben werden, wobei als Preisgeld insgesamt je 1500€ zur Verfügung steht. Die Preisträger bzw. Preisträgerinnen werden im Rahmen des Konzertes bekannt gegeben und ihre Arbeiten prämiert. Preisgekrönte Aufsätze werden in der Zeitschrift der GMTH veröffentlicht, das siegreiche Stück des Kompositionswettbewerbes wird am Abend im Konzert zur Aufführung gelangen.

Raumplan HMTMH





● Bushaltestellen

● Hotels

1) Crowne Plaza

Hinüberstraße 6, 30175 Hannover

2) Cityhotel Königstraße

Königstraße 12, 30175 Hannover

3) Hotel Flora

Heinrichstraße 36, 30175 Hannover

4) Hotel Elisabetha Garni

Hindenburgstraße 16, 30175 Hannover

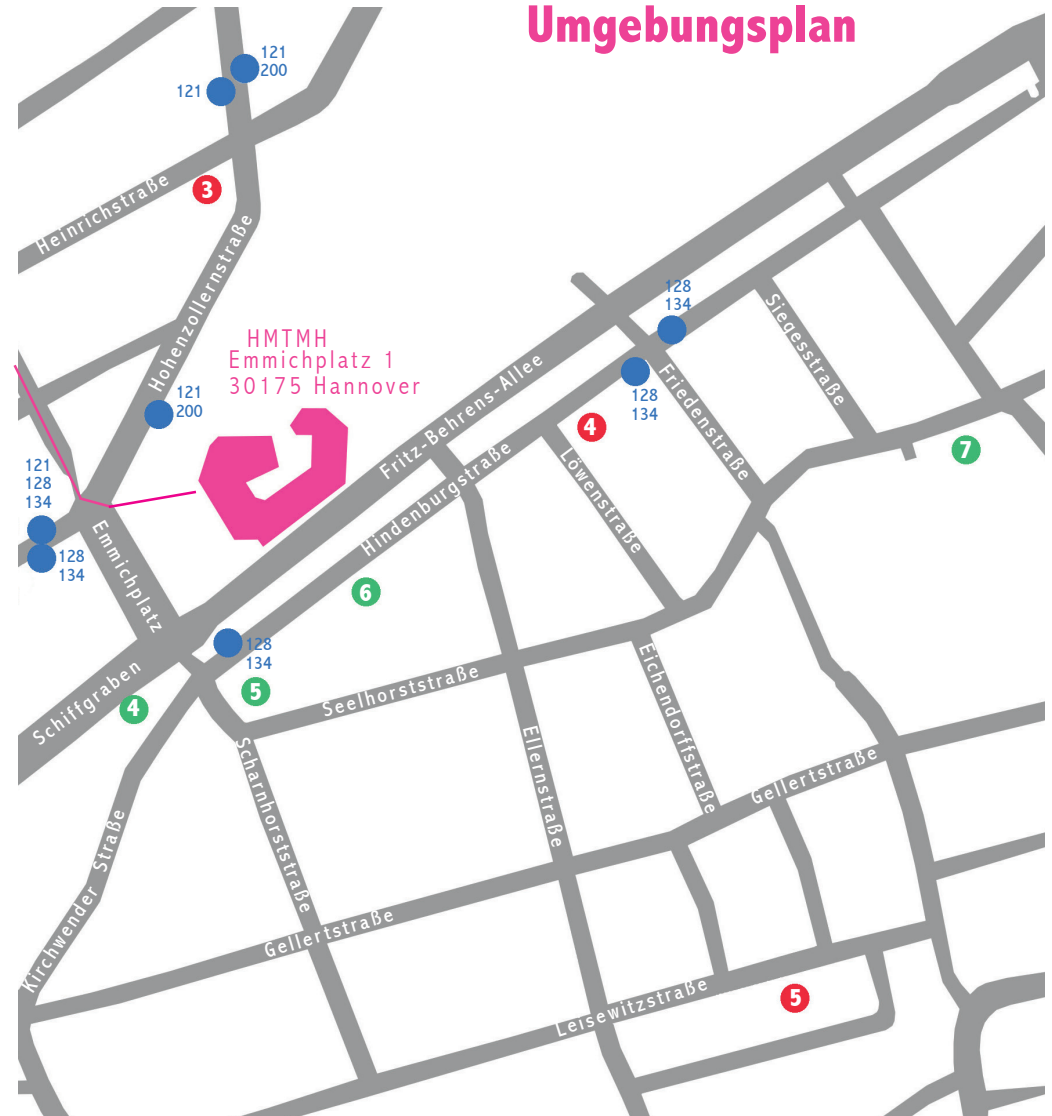
5) Hotel Leisewitz

Leisewitzstraße 11, 30175 Hannover

● Gastronomie in der Nähe

1) Taj Mahal

Hinüberstraße 21, 30175 Hannover



Umgebungsplan

2) Osteria Memo

Königstraße 31, 30175 Hannover

3) Trattoria Paganini

Königstraße 25, 30175 Hannover

4) Tiffany's

Schiffgraben 48, 30175 Hannover

5) Da Andrea

Hindenburgstraße 1, 30175 Hannover

6) zurück zum glück

Hindenburgstraße 7, 30175 Hannover

7) Olea Restaurant und Weinbar

Seelhorststraße 44, 30175 Hannover

8) Aspera (türkisch)

Roscherstr. 3, 30161 Hannover

9) Al-Dar (syrisch)

Königstraße 3, 30175 Hannover

Informationen/Impressum

1) Taj Mahal

Hinüber Str. 21
30175 Hannover
Tel.: (0511) 348 17 14
Fax: (0511) 336 02 50
E-Mail: info@tajmahal.de
Mo-So 11.30-15 Uhr
Mo-So 17.30-23 Uhr

2) Osteria Memo

Königstr. 31
30175 Hannover
Tel. (0511) 89846900
Mo-Sa 11-22 Uhr
So geschlossen

3) Trattoria Paganini

Königstraße 25
30175 Hannover
www.trattoria-paganini.de
info@trattoria-paganini.de
Tel. (0511) 613 83 73
Di-Fr 12-15 Uhr
und 18-22 Uhr
Sa 18-22 Uhr
So 12-22 Uhr

4) Tiffany's

Schiffgraben 48
30175 Hannover
0511-282461
info@tiffanys-hannover.de
Mo-Fr 10.30-24 Uhr
Sa 11-24 Uhr
So 17-22 Uhr

5) Da Andrea

Hindenburgstraße 7
30175 Hannover
Tel. (0511) 282224
Mo-Fr 6.30-22 Uhr
Sa 7.45-15 Uhr
So geschlossen

6) zurück zum glück

Hindenburgstraße 7
30175 Hannover
Tel. (0511) 89978880
Mo-Do 9-21 Uhr
Fr-Sa 9-18 Uhr
So 10-18 Uhr

7) Olea Restaurant und Weinbar

Seelhorststraße 44
30175 Hannover
Tel. (0511) 27 90 07 77
Mo-Fr 12-15 Uhr und
18-23 Uhr
Sa 18-23 Uhr
So 11.30-14.30 und
18.00-21.00 Uhr

8) Aspera (türkisch)

Roscherstr. 3
30161 Hannover
Tel: (0511) 898 498 10
E-Mail: info@resta-
rant-aspera.de
Di-So 16-22 Uhr
So 10-14 Uhr Brunch

9) Al-Dar (syrisch)

Königstraße 3
30175 Hannover
Tel (0511) 898 499 4
Mo-So 12-15
und 18-23 Uhr

Öffentliche

Verkehrsmittel

Vom Hbf Hannover fahren
die Buslinien 121, 128,
134 die Haltestelle
„Musikhochschule/Emmich-
platz“ an. Vom Aegidien-
torplatz und vom Kröpcke
fährt die Buslinie 200 zur
Hochschule.

WLAN

WLAN-Empfang (eduroam)
besteht an folgenden
Stellen im Hauptgebäu-
de: Foyer, Mensa, 2.OG
Sitzgruppe ASTA und
Bibliothek.
Außerdem in den
hochschulnahen Lokalen
Tiffanys und Da Andrea.

Kongressbüro

(inkl. Büchertisch)

Zuständig:
Prof. Guido Heidloff Herzig
Foyer (Fre, 30.9.) E 41
(Sa und So, 1. und 2.10.)
Theresa Pendorf (Fre)
Benedikt Sturm (Fre)
Magdalena Hinz (Sa und So)

Technik in den

Vortragsräumen

Zuständig:
Prof. Martin Messmer
Katharina Andersson
Meik Kraft
Frederik Schuritz
Philipp Sobecki

Catering

Zuständig:
Britta-Maria Bernhard
Fernando Fuentealba (Fre)
Philipp Henkel
Julia Luge
Theresa Pendorf (Sa)

Redaktion

Volker Helbing
Bamberger Str. 46
10779 Berlin

Grafik

Carolin Heidloff
c.heidloff@web.de

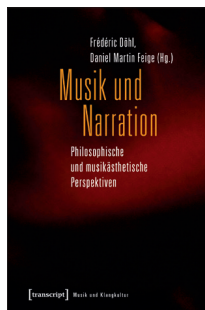
Register

Alphabetische Liste der 86 Referentinnen und Referenten

A	Arnecke, Jörn	32	K	Karaulova, Aleksandra	26
B	Baumann, Klara	41		Kienik, Tomasz	43
	Belcher, Owen	73		Kim, Chae-Lin	45
	Bleek, Tobias	30		Klassen, Janina	20
	Bodamer, Konstantin	38		Krämer, Reiner	65
	Bornheimer, Christoph	82	L	Lam Chun-Fai, John	31, 95
	Brandenburg, Nora	41		Lavengood, Megan	58
	Brennecke, Friedemann	24		Lehmann, Irene	90
	Brooks, Marc	63		Leuschner, Toni	68
	Busch, Eric	61		Levy, Fabien	48
	Bužić, Tomislav	84		Linke, Cosima	44
C	Chernova, Elena	70	M	Maierhofer-Lischka, Margarethe	89
	Chinchuluun, Dulguun	54		Mey, Stefan	71
	Chou, Chao-Chiun	31		Motte, Helga de la	36
	Cumming, Julie E.	65	N	Neuwirth, Markus	38
D	Dreyer, Hubertus	59		Noll, Thomas	73
E	Edler, Florian	27	O	Ong, Arvid	39
	Erzberger, David	66	P	Palme, Pia	91
F	Fröhlich, Norbert	81		Petersen, Birger	69
	Fuchs, Stefan	65	R	Reichel, Elke	77
	Funck, Pierre	81		Reutter, Hans-Peter	60
	Fuß, Hans-Ulrich	53		Ringendahl, Elisa	53
G	Garthoff, Stefan	67, 82		Rohringer, Stefan	72
	Gleason, Scott	21		Rom, Uri B.	80
	Grüny, Christian	16	S	Schmidt, Mario C.	17
H	Haasis, Simon	43		Schneller, Oliver	24
	Habryka, Julian	25		Scholz, Daniel	61
	Hecker, Martin	42		Schultz, Wolfgang-Andreas	18
	Heffter, Moritz	19		Schwab-Felisch, Oliver	71
	Hensel, Daniel	37		Skamletz, Martin	50
	Hepach, Elizabeth Lee	52		Solomos, Makis	87, 88
	Ho, Hubert	40		Sprick, Benjamin	18
	Husarik, Stephen	49		Stark, Jonathan	94
J	Januš, Olja	93		Steinhäuser, Katja	50
	JeBulat, Ariane	27	T	Tamme, Asita	62

Register Fortsetzung

T	Thalmann, Katharina	93
	Tiefengraber, Peter	51
	Tiemeyer, Daniel	28
	Tschiedl, Tobias	59
U	Utz, Christian	30
V	Venegas, Gabriel	83
	Vidic, Roberta	54
	Vogels, Benjamin	45
W	Wallraf, David	19
	Wanke, Riccardo	87, 88
	Weber, Julia	76
	Weidner, Verena	76
	Wolf, Anna	77
Z	Zenkin, Konstantin	29
	Zirwes, Stefan	68
	Žuvela, Sanja Kiš	21



Frédéric Döhl, Daniel Martin Feige (Hg.)

Musik und Narration

Philosophische und musikästhetische Perspektiven

Musik spricht zu uns, aber kann sie auch erzählen? Der Band bringt philosophische und musikwissenschaftliche Perspektiven auf eine spannungsreiche Forschungsfrage miteinander ins Gespräch.

2015, 350 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2730-5, E-Book: 34,99 €



Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knöth, Anna Langenbruch (Hg.)

Wissenskulturen der Musikwissenschaft

Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen

Den Musikwissenschaften auf der Spur: Generationen- und disziplinenübergreifende Beiträge beleuchten Geschichte, Vernetzungen und Denkstrukturen des Faches.

2016, 318 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3257-6, E-Book: 34,99 €



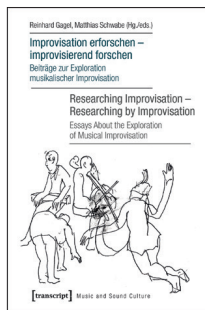
Lena Nieper, Julian Schmitz (Hg.)

Musik als Medium der Erinnerung

Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart

Von Prousts Madeleine bis zu Aby Warburgs Bildatlas: Der interdisziplinäre Sammelband nimmt Musik als Medium der Erinnerung erstmals systematisch unter die Lupe!

2016, 268 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3279-8, E-Book: 34,99 €



Reinhard Gagel, Matthias Schwabe (Hg./eds.)

Improvisation erforschen – improvisierend forschen / Researching Improvisation – Researching by Improvisation

Beiträge zur Exploration musikalischer Improvisation / Essays About the Exploration of Musical Improvisation

2016, 410 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3188-3, E-Book: 39,99 €

Jörn Arnecke (Hg.)

Warum ist Musik erfolgreich?

Beiträge der IX. Weimarer Tagung »Musiktheorie und Hörerziehung«. 2016. 202 S. mit zahlreichen Notenbeispielen. (PARAPHRASEN – WEIMARER BEITRÄGE ZUR MUSIKTHEORIE, Band 4).

ISBN 978-3-487-15488-6 € 29,80

Paul Bekker

Gesammelte Schriften

3 Bände. Mit einer Einleitung von Andreas Eichhorn. Berlin 1912-1923. E-Book/Reprint: Hildesheim 2014. 933 S.

Band 1: Kritische Zeitbilder. Berlin 1921. 336 S. / Band 2: Klang und Eros. Stuttgart und Berlin 1922. 353 S. / Band 3: Neue Musik. Stuttgart und Berlin 1923. XI/207 S.

(OLMS ONLINE MUSIK – GRUNDLAGENBIBLIOTHEK ZUR MUSIKWISSENSCHAFT).

Lieferbar / Available:

E-Book (pdf): ISBN 978-3-487-42111-7 € 149,99

Auch in Einzelbänden je € 79,99 + € 49,99 (Bd. 3)

In Vorbereitung:

Hardcover je € 88,00

Florian Heesch, Barbara Hornberger (Hg.)

Rohe Beats, harte Sounds

Populäre Musik und Aggression. 2015. 210 S. mit 4 Abb. Englische Broschur. (JAHRBUCH MUSIK UND GENDER, Band 7).

ISBN 978-3-487-15365-0 € 29,80

Stefan Keym (Hg.)

Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik?

Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses. 2015. VIII/248 S. mit Notenbeispielen. Englische Broschur. (STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER MUSIKTHEORIE, Band 12).

ISBN 978-3-487-15295-0 € 38,00

Adolf Nowak

Musikalische Logik – Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten

2015. XIV/434 S. Hardcover. (STUDIEN ZUR

GESCHICHTE DER MUSIKTHEORIE, Band 10). ISBN 978-3-487-15254-7 € 49,80

Klaus-Jürgen Sachs

Musiklehre im Studium der Artes

Die „Musica“ (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus. 2 Bände. 2015. XXII/466 S. Englische Broschur. (STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER MUSIKTHEORIE, Band 11).

ISBN 978-3-487-15344-5 € 88,00

Simon Sechter

Die Grundsätze der musikalischen Komposition

3 Bände. Leipzig 1853-1854. E-Book/Reprint: Hildesheim 2016. Mit einer Einleitung von Marc Rigaudière. XIX/1018 S.

I: [Erste Abtheilung]: Die richtige Folge der Grundharmonien. VIII/224 S. / II: Zweite Abtheilung: Von den Gesetzen des Taktes. VIII/392 S. / III: Dritte Abtheilung: Vom drei- und zweistimmigen Satze. Vom doppelten Contrapunkte. XII/356 S. (OLMS ONLINE MUSIK – GRUNDLAGENBIBLIOTHEK ZUR MUSIKWISSENSCHAFT).

In Vorbereitung:

E-Book (pdf). 3 Bände in 1 Band: ISBN 978-3-487-42109-4 € 279,99

Hardcover. 3 Bände:

ISBN 978-3-487-31166-1 je Band € 88,00

ZGMTH – ZEITSCHRIFT DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEORIE

Herausgegeben von Folker Froebe, Michael Polth, Stefan Rohringer, Jan Philipp Sprick. Paperback. Abonnementpreis € 37,00

11. Jahrgang 2014: Ausgabe 1: Instrumentation. Hrsg. von von Michael Polth. Ausgabe 2: Didaktische Aspekte in der Musiktheorie. Hrsg. von Kilian Sprau und Verena Weidner. 2016. 329 S. ISBN 978-3-487-15403-9 € 44,00

Gerne senden wir Ihnen auch unseren
Prospekt zur Musiktheorie zu!

»Klang«: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie
16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

Unsere Förderer:

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

konzert des deutschen musikrates
zeitgenössischemusik

Landeshauptstadt **Hannover** Kulturbüro