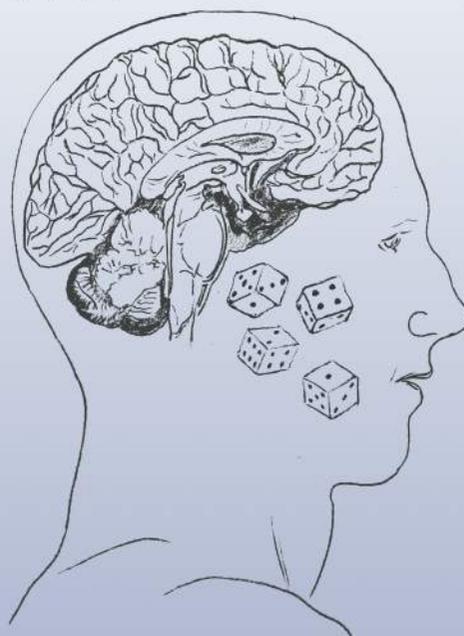
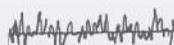


Musiktheorie und Improvisation

IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Mainz
(GMTH)

8. – 11. Oktober 2009

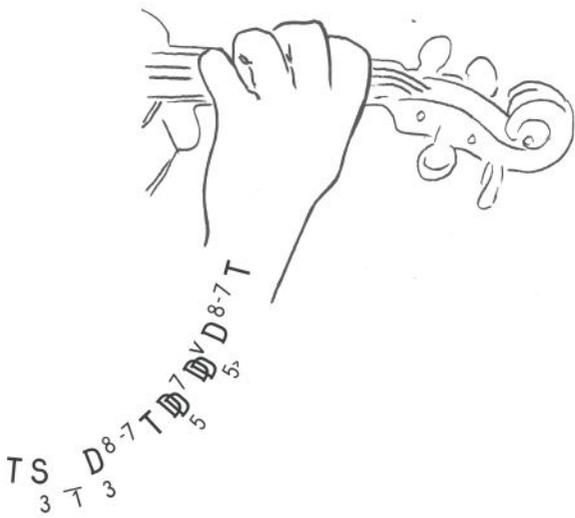
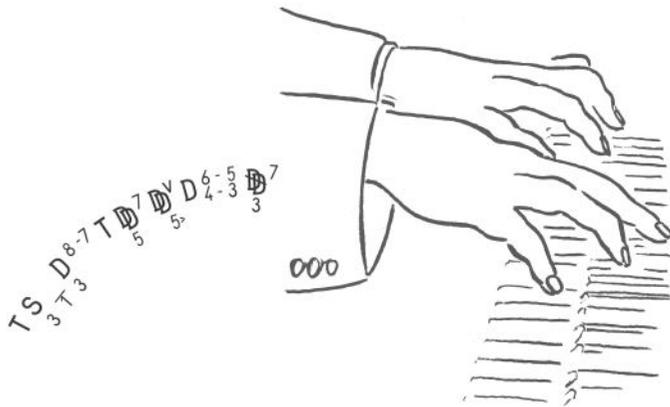
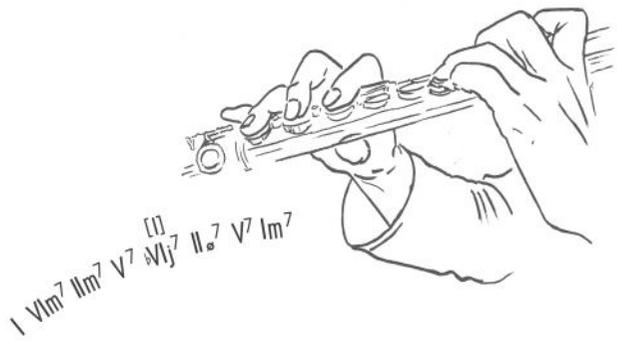
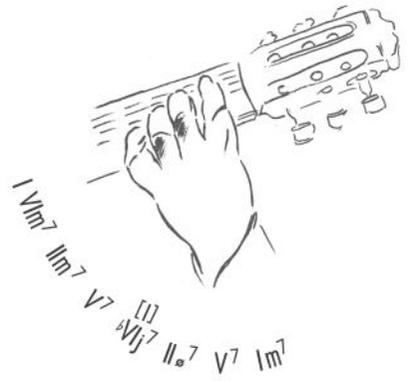


T (D⁹)₃ Sp D⁷₃ T

I (VII⁷) II_m V₅ I

G G⁷ Am D⁷_{F#} G

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
MAINZ



Musiktheorie und Improvisation

Music Theory and Improvisation

IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)
9th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

8. – 11. Oktober 2009
October 8 - 11, 2009

Johannes Gutenberg Universität Mainz
Hochschule für Musik

School of Music at Johannes Gutenberg University

Jakob-Welder-Weg 28
55099 Mainz
Tel +49 6131 39-28003
Fax +49 6131 39-28004

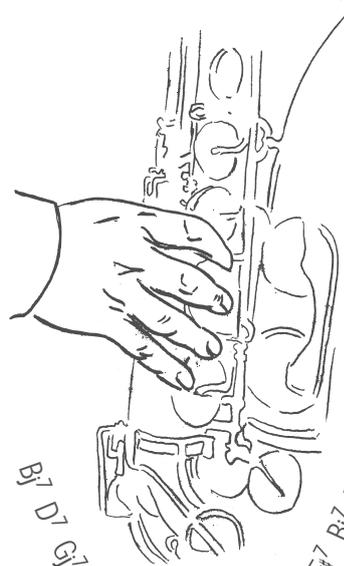
www.hfm-mainz.de
E-Mail: musiktheorie@uni-mainz.de



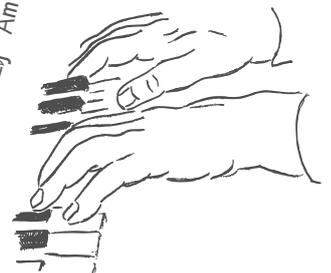
$E_{b m}^7 / D$ $E_{b m}^7 / D^b$ $C_{m 7(b 5)}$ $F 7(b 9)$ $A_{b m}^7$ $D^b 7$



$C_{m 7(b 5)}$ $F 7(b 9)$ $B_{m 7}$ $E 7$ $B_{m 7}$ $E_{b 7}$ $A_{b m}^7$ $D^b 7$ $G_{b 7}$



$B^b 7$ $D^b 7$ $G^b 7$ $B^b 7$ $E_{b 7}$ $A_{m 7}$ D^7 G^7 $B^b 7$ $E_{b 7}$ $F 7$ $B^b 7$ $F_{m 7}$ $B^b 7$ $E_{b 7}$ $A_{m 7}$ D^7 G^7 $C_{m 7}$ $F 7$ $B^b 7$ $F_{m 7}$ $B^b 7$ $E_{b 7}$



Musiktheorie und Improvisation | Music Theory and Improvisation

IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)
9th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)
8. – 11. Oktober 2009 | October 9 - 11, 2009

Kongressleitung / Organisation:

Prof. Dr. Jürgen Blume
Prof. Lutz Dreyer
Konrad Georgi

Organisation:

Dr. Carolin Lauer, Geschäftsführerin
Dr. Kristina Pfarr; Leiterin Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Stellv. Geschäftsführerin
Dr. Simone Schinz, Referentin des Rektorats

Organisation, technische Koordination

Thomas Humm

Studentische Mitarbeiter / innen

Sebastian Gramling, Kathrin Kloft, David Koch, Sarah Müller, Alexandra C. Pugh, Swantje Rietz, Marc-Eric Schmidt, Sebastian Säuberlich, Inga Surges, Thomas Wagner, Raphael Winter, Michael Zerfaß

Bücher- und Notenverkauf

Wolfgang Wagner, Mainzer Musikalien-Zentrum (MMZ)
www.bauer-hieber.com

Korrekturen / Beratung

Dr. Gabriela Krombach

Redaktion / Grafik / Layout

Konrad Georgi

Kongress-Säle | Conference Venues

Roter Saal	R 0-315	(Erdgeschoss Ground Floor)
Orgelsaal	R -1-251	(Untergeschoss Basement)
Studiobühne	R 2-312	(2. Stock 2nd Floor)

Anmeldung / Kongressbüro | Registration / Congress Office

Jazz-Ensembleraum	R 0-244	(Erdgeschoss Ground Floor)
-------------------	---------	------------------------------

Kontakt | Contact

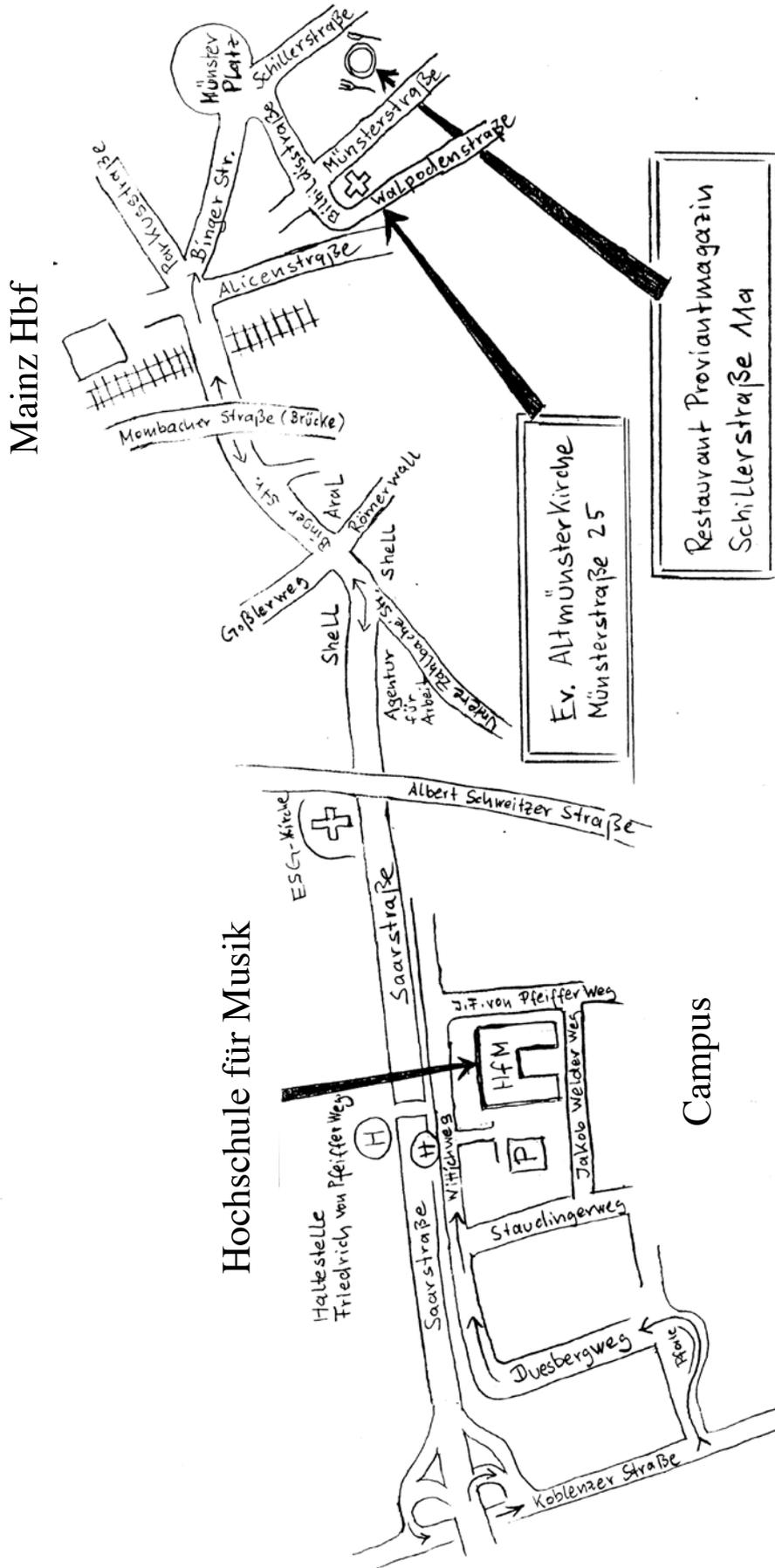
Hochschule für Musik, Jakob-Welder-Weg 28, 55099 Mainz
Tel +49 6131 39-28003 Fax +49 6131 39-28004 E-Mail: musiktheorie@uni-mainz.de
Homepage: www.hfm-mainz.de

Inhalt | Table of Contents

Wegweiser Signposts	4
Kongressablauf Conference Schedule	6
Kongressförderung Congress Promotion	10
Grußworte Welcome Notes	11
Konzerte Concerts	15
Abstracts und Kurzbiographien in alphabetischer Reihenfolge	16
Abstracts and Biographies in Alphabetical Order	
Vortragende und Themen in Übersicht (alphabetische Reihenfolge)	61
Presenters and Theme in General View (alphabetical order)	

Wegweiser | Signposts

Straßenkarte | Street-Map



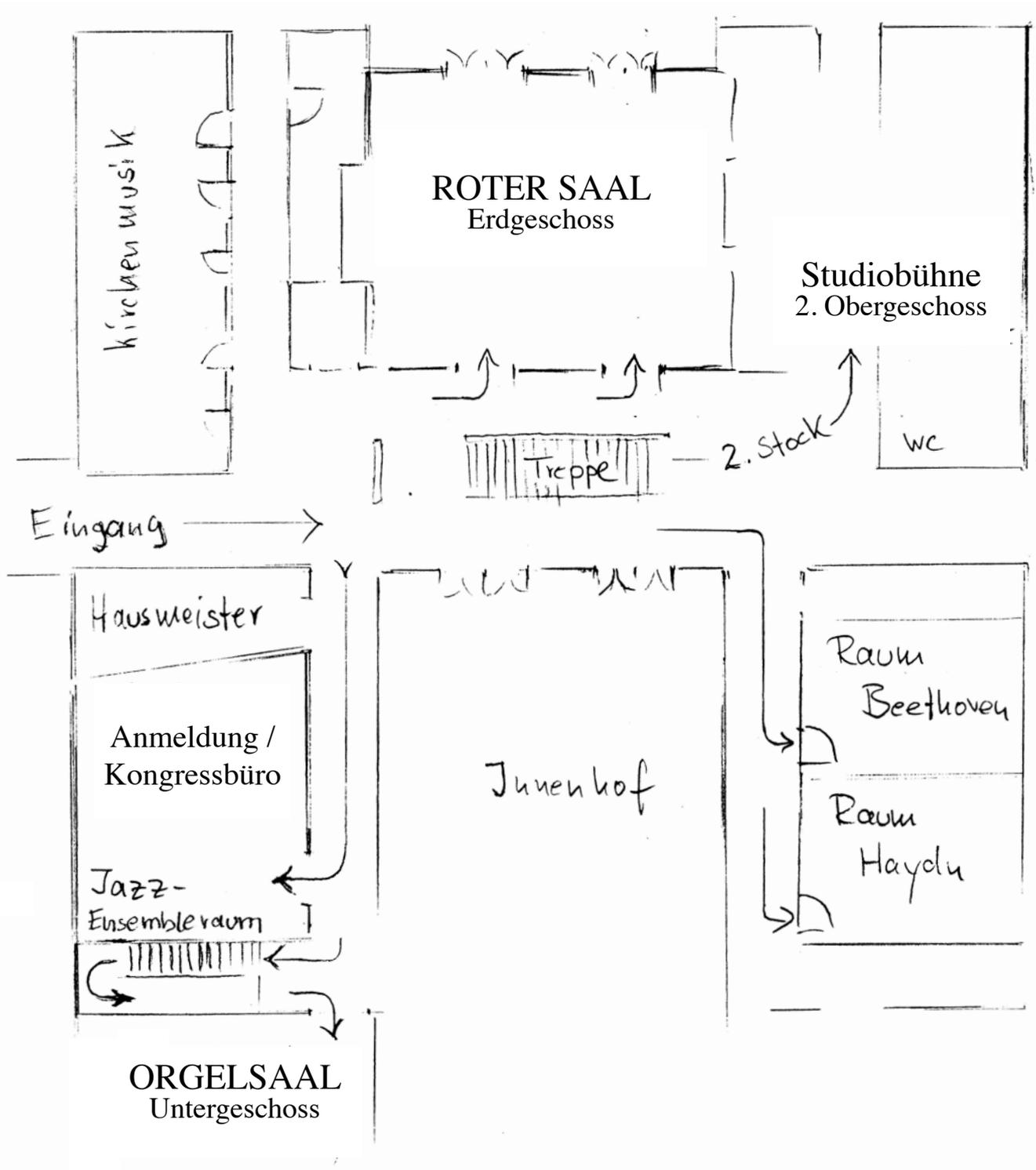
Die folgende Buslinien fahren die Haltestellen *Friedrich-von-Pfeiffer-Weg* an:

- 54 (Richtung Lerchenberg/Brucknerstraße)
- 55 (Richtung Finthen/Theodor-Heuss-Straße)
- 58 (Richtung Wackerheim)
- 68 („Campus“-Linie, verkehrt nicht in der vorlesungsfreien Zeit)
- 90 (Richtung Lerchenberg/Menzelstraße)
- 91 (Richtung Finthen/Poststraße)

Für die Fahrt vom Hauptbahnhof bis zur Universität genügt eine so genannte „Kurzstrecken“-Fahrkarte; sie ist günstiger als der normale Tarif und beim Busfahrer oder am Automaten erhältlich.

Kongress-Säle | Conference Venues

Hochschule für Musik | School of Music



Kongress-Säle | Conference Venues

Roter Saal	R 0-315	(Erdgeschoss Ground Floor)
Orgelsaal	R -1-251	(Untergeschoss Basement)
Studiobühne	R 2-312	(2. Stock 2nd Floor)

Anmeldung / Kongressbüro | Registration / Congress Office

Jazz-Ensembleraum	R 0-244	(Erdgeschoss Ground Floor)
-------------------	---------	------------------------------

Kongressablauf | Conference Schedule

Sektionen | Section:

1. Das Verhältnis von Improvisation und Komposition | The Relationship between Improvisation and Composition
 2. Improvisation in der gegenwärtigen Praxis | Contemporary Improvisation Practice
 3. Improvisation im historischen Kontext | Improvisation from a Historical Point of View
 4. Der Verlag Schott und die Musiktheorie im 20. Jahrhundert | The Publishing Company Schott and the Music Theory in the 20th Century
 5. Improvisation in der arabischen Musik | Improvisation in the Arabian Music
 6. Freie Sektion | Free Papers
- Workshops/Buch-/Projektvorstellungen | Workshops/Book Presentations/Presentations

Donnerstag, 08.10.2009 Thursday, October 8, 2009	
Ab 17.00	Anmeldung Registration
18.30	Begrüßung der Teilnehmer und Überblick über die Geschichte der Hochschule für Musik Mainz durch den Rektor Prof. Dr. Jürgen Blume; anschließend Imbiss und Umtrunk Official Welcome
19.30	Eröffnungskonzert zum IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Opening Concert Claudia Schellenberger, Jesse Milliner, Hugo Read, Michael Küttner, Sydney Christian Ramond
	ROTER SAAL

Freitag, 09.10.2009 Friday, October 9, 2009	
09.00	Grußworte Welcoming Speech
	ROTER SAAL
	Prof. Dr. Georg Krausch, Präsident der Johannes Gutenberg-Universität Mainz Prof. Dr. Jürgen Blume, Rektor der Hochschule für Musik Mainz Dr. Johannes Menke, Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie
09.30	Eröffnungsvortrag Keynote-Lecture Sektion 1: Johannes Fritsch
10.15	Eröffnungsvortrag Keynote-Lecture Sektion 2: Hans-Jürgen Kaiser
11.00 – 11.15	Pause
11.15	Eröffnungsvortrag Keynote-Lecture Sektion 3: Markus Jans
12.00 – 13.30	Mittagspause
Sektion	Sektion 1: Das Verhältnis von Improvisation und Komposition ORGELSAAL
	Chair: Edith Metzner
13.30	Martin Erhardt: Improvisation und Komposition in der Vokalpolyphonie des späten 15. Jahrhunderts: Eine gegenseitige Befruchtung
	Chair: Ludwig Holtmeier
	Torsten Mario Augenstein: „Von der willkürlichen Veränderung der Arie“ – Überlegungen zu Modellen der Gesangsimitation in ausgesuchten Lehrwerken und musiktheoretischen Schriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
	Sektion 5: Improvisation in der arabischen Musik STUDIOBÜHNE
	Angelika Moths / Saad Thamir: Einführung zur arabischen Musikimprovisation 13.30 – 15.00 Uhr

14.00	David Mesquita / Florian Vogt: Wie improvisiert man eine Josquin-Motette?	Stefan Eckert: Friedrich Erhard Niedts Musicalische Handleitung (1700–21) als Anleitung zur Improvisationskunst für den „rechtschaffenden Organisten und Musicus“
14.30	Birger Petersen: „Composition“ und Improvisation. Norddeutsche Orgelkultur und Satzlehre im frühen 19. Jahrh.	Hans Aerts: Auf dem Prüfstand: Zarlinos Anweisungen zum Kontrapunkt »à ment«
15.00	Michael Kahr: Emotional motiviert: kompositorische und improvisatorische Strukturen in der Musik von Clare Fischer	Gabriela Krombach: Katzensprünge und anderes tolles Zeug – Anmerkungen zur Gestaltung von Kadenzten in ausgewählten Schriften des 18. Jahrhunderts
15.30	Kilian Sprau: „Lass dich eropern!“ - Improvisiertes Musik-Theater	Jean-Yves Haymoz: Eine neue, auf dem Entstehungsprozess basierende Analysemethode
16.00	Pause	
Chair: Oliver Schwab-Felisch		
16.30	Markus Roth: Übung, Aktualisierung, Collage: Sciarrinos Mozart-Kadenzten	Martin Ebeling: Der Anspruch auf Universalität in Hindemiths Unterweisung im Tonsatz (aktualisierter Einschub der Sektion 4: Der Verlag Schott und die Musiktheorie im 20. Jahrhundert)
17.00	Uri Rom: Was Mozart auf keinen Fall improvisiert wissen wollte – zur Wechselbeziehung zwischen Schemata und melodischer Oberfläche in Mozarts Musik	Robijn Tilanus: Harmonielehre und Improvisation: eine sehr glückliche Ehe - Über das neu erschienene Buch „QUINTessenz: eine praktische Harmonielehre basierend auf Improvisieren am Klavier, Hören, Spielen, Singen, Komponieren“
17.30	Johannes Söllner: Zwölfonimprovisation mit Hilfe von „combinatoriality“	Jean-Yves Haymoz / Pierre Funck : Workshop: "Cantus super librum"
18.00	Jesse Milliner: Wechselbeziehung improvisierter und komponierter Musik im Jazz	Markus Schwenkreis: Die „Wissenshaft des General-Basses“ in der Kompositionsmethodik des 18. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die heutige Musiktheorie Aavid Ong: Elementare Generalbasslehre als praktisches Harmoniemodell und Basis zur stilgebundenen Improvisation
18.30 – 19.30	Pause	
19.30 – 20.30	Improvisationskonzert - Alfred Müller-Kranich von der Hochschule für Musik Mainz in der ev. Altmünsterkirche, Münsterstraße 25	
anschließend	Tagesausklang im Proviantmagazin To conclude the day we meet at the restaurant <i>Proviantmagazin</i>	

Samstag, 10.10.2009 Saturday, October 10, 2009			
Sektion	Sektion 6: Freie Sektion ORGELSAAL	Sektion 2: Improvisation in der gegenwärtigen Praxis ROTER SAAL	Workshop / Buch- / Projekt- Vorstellung STUDIOBÜHNE
	Chair: Stefan Rohringer		
09.00	Folker Froebe: Ein ›französischer‹ Modellkomplex bei Bach	Reinhard Ardelt: Improvisation von Choralstücken für Anfänger - Ein auf Satzmodellen basierendes methodisches Konzept	Matthias Schlothfeld: Buchvorstellung: Komponieren im Unterricht
09.30	Felix Diergarten: „Die ächten Fundamente der Sezkunst“. Haydn und die Partimento-Tradition	Sebastian Sprenger: Le charme des impossibilités Messiaens dritter Modus als Materialtonleiter für Improvisationen in verschiedenen Stilstilen	Steffen Weber / Jesse Milliner: Workshop: Vermittlungspraxis Jazzimprovisation
10.00	Sektion 4: Der Verlag Schott und die Musiktheorie im 20. Jahrhundert ORGELSAAL	Jörg-Peter Mittmann: Zwischen Klangeffekt und künstlerischer Interpretation: Improvisation zu Filmen	
	Jürgen Blume: Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ – ein Analysesystem im Schatten Schenkers		
10.30	Joachim Junker: Tonale Reste in serieller Musik: Luigi Nonos Rezeption von Hindemiths <i>Unterweisung im Tonsatz</i>	Alexander Gelhausen: Jazzimprovisation ohne Netz und doppelten Boden – Scatgesang	
11.00	Pause		
11.30 – 12.30	Podiumsdiskussion „Musiktheorie und Improvisation - Potenziale und Grenzen einer wechselseitigen Beziehung“ Panel Discussion Claudia Schellenberger, Johannes Menke, Christoph Wunsch, Markus Schwenkreis, Bernhard Frank, Jesse Milliner		ROTER SAAL
12.30 – 14.00	Mittagspause und Mittagessen der Hochschulvertreter		
	Sektion 6: Freie Sektion ORGELSAAL	Sektion 2: Improvisation in der gegenwärtigen Praxis ROTER SAAL	Workshop / Buch- / Projekt- Vorstellung STUDIOBÜHNE
	Chair: Michael Polth		
14.00	Ulrich Kaiser: Die Formfunktionen medianitischer Harmonik (Seitensatz- und Reprisenvorbereitung) in Sonatenmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts	Andreas Kissenbeck: Modell zur Erschließung von Improvisationsmöglichkeiten	Markus Jans: Workshop: "Über dem Buche singen" Drei- und vierstimmige homophone und zwei- und dreistimmige Kanonimprovisation im Stilbereich des späten 15 und frühen 16 Jahrhunderts
14.30	Konrad Georgi: Hörschulung im Kontext „modularer“ Anforderungsprofile	Hans Fidom: Ist das Musik?! Neuzeitliche Orgelimprovisation versus 'altzeitliche' Musikwissenschaft	
15.00	Hans-Ulrich Kretschmer: Auferstehung aus Ruinen? Die harmonische Funktionstheorie vor dem Neuanfang – Vom kadenzharmomonischen ‚Ursatz‘, seinen Varianten und Prolongationen –	Lutz Dreyer: Gruppenimprovisation im Schnittpunkt von Konzept und Spontanität erläutert an ausgewählten Beispielen aus dem Oratorium „König David“ für Sprecher, Choralchola und Improvisationsensemble	Christian Utz / Martin Zenck Buchvorstellung: <i>musik.theorien der gegenwart</i> , Bd. 3 Passagen Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen
15.30	Pause		

16.00	Stephan Lewandowski: Vom Akkordbegriff zum pitch class set	Robert Lang: Improvisation im musiktheoretischen Anfangsunterricht	Christoph Hust / Sinem Kılıç / Matthias Ningel: Projektvorstellung: Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule
16.30	Andreas Moraitis: »Kontrapunkt« vs. »Harmonie«. Zum Verhältnis von Bass und Oberstimme in spätbarocken Choralstücken	Claus Rückbeil: Jazz-Improvisation ohne Akkord/Skalen-Theorie – geht das?	
17.00 – 18.30	Konzert: „Lass dich eropern!“ - Improvisiertes Musik-Theater mit der Gruppe La Triviatu	Concert by <i>La Triviatu</i> ROTER SAAL	
18.30 – 19.00	Pause		
19.00	Mitgliederversammlung Annual General Membership Meeting	ROTER SAAL	

Sonntag, 11.10.2009 | Sunday, October 11, 2009

Sektion	Sektion 6: Freie Sektion ORGELSAAL	Sektion 3: Improvisation im historischen Kontext ROTER SAAL	Workshop STUDIOBÜHNE
	Chair: Ariane Jebulat	Chair: Hartmut Fladt	
09.00	Wendelin Bitzan: Analyse als Weg zum Auswendigspiel. Das intentionale Memorieren und seine Bedeutung für die Aufführungspraxis	Jan Hendrik Rörden: Modellhaftigkeit in Chopins Mazurka op. 68 Nr. 4 als Einstieg in die Improvisation.	
09.30	Benjamin Sprick: Albrecht Wellmers „Versuch über Musik und Sprache“ und die Analyse zeitgenössischer Musik	Philipp Teriete Musiktheoretische Inhalte in der Klaviervirtuosenausbildung des 19. Jh.: Frédéric Chopin und Henri Rebers <i>Traité d'Harmonie</i>	Claus Rückbeil: Workshop: Jazz-Improvisation ohne Akkord/Skalen-Theorie – geht das?
10.00	Franz Kaern: Assoziative Formzusammenhänge innerhalb der Reihungsform eines Wiener Walzers	Florian Edler: Das Dilemma der poetischen Improvisation im mittleren 19. Jahrhundert	
10.30	Volker Helbing: Patchwork: Überlegungen zur Ostinato-Technik bei Josquin	Hans-Peter Reutter: Wellenzüge – Felsblöcke. Überkomponierte Satzmodelle in Bruckners 5. Symphonie	Alexander Gelhausen: Workshop: Jazzimprovisation ohne Netz und doppelten Boden – Scatgesang
11.00	Christian Utz / Dieter Kleinrath: »Klangorganisation« bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Entwurf einer analytischen Annäherung an das Verhältnis von Klangfarben- und Tonhöhenorganisation im 20. und 21. Jh.	Konstantin Bodamer: Tradition und Moderne im Klavierwerk Franz Liszts	
11.30	Pause		
11.45	Gesprächskonzert mit dem Ensemble "Le chant sur le livre"	Concert by <i>Le chant sur le livre</i> ROTER SAAL	
13.00 – 13.30	Schlussrunde Final Round		
13.30 – 14.00	Pause		
14.00 – 15.30	Besichtigung des Musikverlags Schott (mit Voranmeldung)	Visitation of the Music Publishing House Schott (we ask for reservations)	

Förderer des

IX. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

- GMTH
- Strecker-Stiftung
- Deutsche Bundesbank
- Freunde der Universität
- Schott Music International
- Johannes Gutenberg Universität
- Landesmusikrat Rheinland-Pfalz
- Ministerium für Bildung, Wissenschaft,
Jugend und Kultur

- Allen Förderern sei an dieser Stelle ausdrücklich gedankt! -



Grusswort des Präsidenten der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich begrüße Sie sehr herzlich zum neunten Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Ich freue mich, dass die Tagung in diesem Jahr in dem neuen Gebäude der Mainzer Musikhochschule stattfindet. Ich bin mir der großen Bedeutung der Gesellschaft für Musiktheorie bewusst, die als Sachwalterin eine Brückenfunktion zwischen Wissenschaft und Kunst wahrnimmt. Diese Brückenfunktion wird auch an dem Hauptthema des Kongresses „Musiktheorie und Improvisation“ deutlich. Dieses Thema ist in der Mainzer Musikhochschule besonders gut aufgehoben, weil hier – gefördert von den örtlichen Gegebenheiten - ein ständiger Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst stattfindet. Die Angehörigen der Johannes Gutenberg-Universität Mainz sind stolz darauf, die Musikhochschule des Landes Rheinland-Pfalz auf ihrem Campus zu haben. Sie werden sicher während der Kongresstage etwas von dieser Besonderheit spüren.

Über die große Zahl der Kongressteilnehmer und Referenten sind wir sehr glücklich. Es sind nicht nur Kolleginnen und Kollegen sowie Studierende aller deutscher Musikhochschulen und vieler anderer Ausbildungsstätten vertreten, sondern auch Teilnehmer aus den USA, Niederlanden, Frankreich, Österreich und der Schweiz.

Die Vielfalt der Tagungsbeiträge von den Vorträgen bis zu außergewöhnlichen Konzerten ist beeindruckend und vielversprechend. Ein Blick in die Abstracts kündigt bereits das hohe wissenschaftliche, künstlerische und pädagogische Niveau der gegenwärtigen Musiktheorie an. Es ist ein gutes Zeichen für die Zukunft dieser Disziplin, dass ein reger Gedankenaustausch zwischen den Fachvertreterinnen und –vertretern stattfindet.

Ich danke allen Verantwortlichen der Hochschule für Musik und dem Vorstand der Gesellschaft für Musiktheorie für die intensive Vorbereitung und wünsche der Tagung einen guten Verlauf.

Mainz, im Oktober 2009

Professor Dr. Georg Krausch

Präsident der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Grusswort des Rektors der Hochschule für Musik Mainz

Sehr geehrte Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Kongresses, liebe Kolleginnen und Kollegen,

Musiktheorie ist als wissenschaftliche Disziplin eng mit ihrem Gegenstand, der Musik, und damit der Musikpraxis verknüpft. Somit ist sie nicht nur Musikforschung, sondern muss sich an der Praxis bewähren und in ihrer Tauglichkeit bewerten lassen. Wohl kaum ein Thema wäre besser geeignet, die Brücke zwischen Wissenschaft und Praxis zu bilden als die Improvisation.

Ich begrüße Sie sehr herzlich in der weltoffenen, schönen Stadt Mainz und in ihrem neuen Musikhochschulgebäude. Ich freue mich mit Ihnen auf eine vielfältige Tagung mit zahlreichen anregenden und ungewöhnlichen Vorträgen, Workshops, Konzerten und Diskussionen. Das Spektrum der Referate verspricht einen historisch und methodisch weit ausholenden Umgang mit dem Thema Improvisation. Neben theoretischen Erörterungen kommt die Praxis in diesen Tagen nicht zu kurz. Neuere Forschungsergebnisse in einem breiten Spektrum werden auch in den übrigen Sektionen vorgestellt.

Ich danke allen, die an der Vorbereitung und Organisation der Tagung mitgewirkt haben und möchte stellvertretend für alle aus dem Mainzer Kollegium Prof. Lutz Dreyer, Dr. Gabriela Krombach und besonders Konrad Georgi sowie den Vorsitzenden der GMTH, Dr. Johannes Menke, und meine Kolleginnen in der Verwaltung Dr. Carolin Lauer, Dr. Kristina Pfarr und Dr. Simone Schinz nennen. Ich danke darüber hinaus allen studentischen Hilfskräften für ihren Einsatz. Ein herzlicher Dank gilt auch den Jurymitgliedern Dr. Wolfram Knauer und den Professoren Lutz Dreyer, Ludwig Holtmeier, Jesse Milliner, Ulrich Kaiser und Clemens Kühn. Diese Tagung wäre nicht ohne die finanzielle Unterstützung verschiedener Förderer denkbar. Ihnen sei herzlich dafür gedankt. Nicht zuletzt ist es mir ein Bedürfnis, Ihnen allen, den Referenten und Tagungsteilnehmern zu danken. Durch Ihr Engagement stellen Sie die Bedeutung der Gesellschaft für Musiktheorie und ihrer Aktivitäten unter Beweis.

Ich wünsche der Jahrestagung viel Erfolg, Ihnen allen viele neue Erfahrungen, wichtige Erkenntnisse, gute Gespräche und, dass Sie sich in einer schönen Atmosphäre wohl fühlen.

Prof. Dr. Jürgen Blume
Rektor der Hochschule für Musik Mainz



Grusswort des Präsidenten der GMTH

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Mitglieder der GMTH,

ich darf Sie ganz herzlich zum neunten Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie willkommen heißen. Wie in jüngster Zeit kleinere Tagungen und Veranstaltungen in Basel oder Gent gezeigt haben, beschäftigt das Thema „Improvisation“ den musiktheoretischen Diskurs verstärkt. Die Kongressleitung in Mainz hat deshalb mit ihrer inhaltlichen Ausrichtung ein brandaktuelles Thema aufgegriffen, welches eine Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis darstellt, vielfältige Facetten aufweist, didaktische Potenziale birgt und einen neuen Blick auf die Geschichte aber auch die Gegenwart ermöglicht.

So wundert es nicht, dass es mit dem Kongressthema gelungen ist, Referenten und Interessenten unterschiedlicher Provenienz an einen Tisch zu holen. So finden sich etwa Vorträge mit Themen aus dem Bereich der Alten Musik in unmittelbarer Nachbarschaft zu Vorträgen aus dem Bereich des Jazz. Unter dem Dach des Kongressthemas wie auch im Sinne eines stilübergreifenden Selbstverständnisses des Faches Musiktheorie finden Referenten und Interessenten, die man möglicherweise auf früheren Kongressen nicht gemeinsam gesehen hätte, im besten Sinne zueinander.

Ich möchte der Mainzer Kongressleitung für Ihre engagierte und umsichtige Planung danken und wünsche dem Kongress einen in jeder Weise hohen Wirkungsgrad.

Dr. Johannes Menke
Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie

Konzerte | Concerts

Eröffnungskonzert

zum

IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie

Claudia Schellenberger

Jesse Milliner, Hugo Read, Michael Küttner,

Sydney Christian Ramond

Donnerstag 8. Oktober 2009, 19.30 Uhr

ROTER SAAL

*

Improvisationskonzert

mit Alfred Müller-Kranich

Freitag 9. Oktober 2009, 19.30 Uhr

ev. Altmünsterkirche, Münsterstraße 25

*

Konzert: „Lass dich eroperen!“

Improvisiertes Musik-Theater mit der Gruppe *La Triviata*

Samstag 10. Oktober 2009, 17.00 Uhr

ROTER SAAL

*

Gesprächskonzert

mit dem Ensemble „*Le chant sur le livre*“

Improvisierte polyphone Vokalmusik

aus dem Mittelalter und der Renaissance

Emmanuel Bonnardot: Alt / Barnabé Janin: Tenor

Raphaël Picazos: Tenor / Ludovic Montet: Bariton

Jean-Yves Haymoz: Bass

Sonntag 11. Oktober 2009, 11.45 Uhr

ROTER SAAL

Abstracts und Kurzbiographien in alphabetischer Reihenfolge Abstracts and Biographies in Alphabetical Order

HANS AERTS (Universität der Künste Berlin):

Auf dem Prüfstand: Zarlinos Anweisungen zum Kontrapunkt »à mente«

Fr 14.30 Uhr, Roter Saal

In der 1573 veröffentlichten Überarbeitung der *Istitutioni harmoniche* nahm Gioseffo Zarlino ein neues Kapitel auf, in dem er – wie er glaubte als erster Autor überhaupt – verschiedene Arten des dreistimmigen Kontrapunkts, »che si fanno à mente« bzw. »di fantasia«, erörtert (III, Kap. 63). Vorgestellt werden Regeln, die es ermöglichen sollen, zweistimmige Kanons über einem Cantus firmus sowie freie dreistimmige Kanons zu improvisieren, in verschiedenen Intervallen und mit verschiedenen Zeitabständen. Der Leser wird dazu ermutigt, die beschriebenen Techniken auch beim Komponieren einzusetzen. Die Umsetzung seiner Regeln veranschaulicht Zarlino anhand eigener Beispielsätze.

Angesichts der satztechnischen Aufgaben, die sich im Rahmen der jeweiligen kontrapunktischen Formen stellen, sind die meisten dieser Regeln durchaus nachvollziehbar. Bei näherer Betrachtung wirft sich jedoch die Frage auf, ob sie auch als ausreichend gelten können, ob sie den Sänger der führenden Kanonstimme also prinzipiell in die Lage versetzen, beim Erfinden seiner Stimme möglichst viele Satzfehler zu vermeiden. Darüber hinaus muss erprobt werden, inwiefern sich diese Regeln besonders in ihrer Vielzahl im Rahmen der Improvisation als praktikabel erweisen. Diese Überlegungen dienen der genaueren Bewertung von Zarlinos Ausführungen über den Contrappunto alla mente: Wo beschreibt Zarlino eventuell Elemente einer lebendigen Improvisationspraxis, und wo gehen seine Darstellungen über die Grenzen des Improvisierbaren hinaus?

Hans Aerts (* 1977) studierte Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Leuven (Belgien) und an der Technischen Universität Berlin, danach Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Seit 2003 unterrichtet er Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Darüber hinaus arbeitet er an zwei Berliner Musikschulen und leitet regelmäßig Kurse an der Landesmusikakademie Berlin.

REINHARD ADELT (Hochschule für Musik und Tanz Köln, Hochschule für Musik Saar)

Improvisation von Choralsätzen für Anfänger - Ein auf Satzmodellen basierendes methodisches Konzept

Sa 9.00 Uhr, Roter Saal

In den musiktheoretischen Diskussionen der letzten Jahre spielt das Thema der „Satzmodelle“ eine große Rolle. Für die Tonsatz-Didaktik bietet der Blick auf harmonisch-kontrapunktische Gestalten, die als Ganzes aufgefaßt werden, anstelle des herkömmlichen Blicks auf Einzelakkorde oder -schritte wichtige Chancen. Manche musikalischen Phänomene, die ein systematischer Blickwinkel unbeachtet läßt, werden so überhaupt erst in ihrer Bedeutung gewürdigt; darüber hinaus wird das Ineinandergreifen von harmonischen und kontrapunktischen Aspekten des Satzes in solchen Modellen deutlich.

In meinem Vortrag stelle ich eine Methodik vor, die ich für Orgelschüler in der Kirchenmusik-C-Ausbildung (Ausbildung für nebenamtliche Kirchenmusiker) entwickelt habe. Im Fach „Liturgisches Orgelspiel“ sollen sie erste einfache Schritte zur Improvisation von vierstimmigen Choralsätzen machen. Hierzu habe ich eine Folge von Übungen entworfen, die elementare Kadenz- und Binnen-Satzmodelle von jeweils drei bis sechs Zählzeiten Dauer in progressiver Folge anordnet. Nur sekundär werden Einzelakkorde oder Einzel-Fortschreitungen diskutiert; das Hauptaugenmerk liegt auf dem Üben der Modelle als Ganzes und dem Erkennen der melodischen Standardwendungen, bei denen sie anzuwenden sind.

Die Hilfestellung, die solche Satzmodelle für die Schüler bedeuten, ist weitaus konkreter als

diejenige, die eine systematische Harmonielehre geben kann. Die Prämissen beispielsweise der Funktionstheorie sind ja keine unmittelbaren Satzregeln; die Regeln, die man aus ihnen ableiten kann (z. B. „die Folge Dominante – Subdominante ist dramaturgisch falsch“ oder „Parallelen können einen Hauptdreiklang vertreten“) sind in hohem Maße abstrakt. Sie helfen dem, der Choralsätze schreiben oder improvisieren will, meiner Erfahrung nach wenig; dazu sind sie zu allgemein. Schüler, die schnelle Fortschritte in der Improvisation von Choralsätzen machen, tun dies meist nicht im Zug der Anwendung solcher abstrakter Regeln, sondern indem sie geschickt Vorbilder aus ihrer Literatur nachahmen und Satzmodelle intuitiv daraus extrahieren und übertragen. Im Umkehrschluss bedeutet das: Schüler, denen dieser selbständige Transfer von Standardwendungen schwerfällt, benötigen nicht abstrakte, allgemeine Hinweise, sondern müssen konkret auf Standard-Melodiesituationen aufmerksam gemacht werden und auf die satztechnischen Standardlösungen, die es dafür gibt.

Der Vortrag stellt meine Unterrichtsmethodik vor, macht einen konkreten Vorschlag für eine progressive Anordnung elementarer Satzmodelle für den Anfängerunterricht und vergleicht sie mit Konzepten historischer und gegenwärtiger Improvisationsanleitungen. Die Vor- und Nachteile dieses Ansatzes gegenüber einer auf systematischer Harmonielehre basierenden Improvisationsmethodik werden diskutiert. Schließlich wird gefragt, inwiefern die vorgestellte Methodik speziell an den Bereich der Liturgischen Orgel Improvisation gebunden ist, für den sie entwickelt wurde, oder darüber hinaus Impulse zur Improvisation in anderen Bereichen oder zum Harmonie- und Satzlehreunterricht geben kann.

Reinhard Ardelt, (*1966), studierte in Dortmund und Saarbrücken Kirchenmusik, Musiktheorie und Gehörbildung. Er unterrichtet Musiktheorie und Gehörbildung im Lehrauftrag an den Musikhochschulen in Köln und Saarbrücken, daneben ist er als freiberuflicher Lehrer für Orgel (Literaturspiel und Improvisation), Klavier, Musiktheorie und Gehörbildung in Saarbrücken tätig. Reinhard Ardelt ist Kirchenmusiker an der Ev. Versöhnungskirche in Völklingen und tritt in Konzerten als Organist, Cembalist und Chorleiter auf.

TORSTEN MARIO AUGENSTEIN (Univ. Karlsruhe, Musikhochschulen Münster und Karlsruhe)

„Von der willkürlichen Veränderung der Arie“ – Überlegungen zu Modellen der Gesangs Improvisation in ausgesuchten Lehrwerken und musiktheoretischen Schriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Fr 13.30 Uhr, Roter Saal

Der immense Erfolg der italienischen Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa geht nicht zuletzt auf den besonderen Erfolg der virtuosensängerinnen und Sänger zurück, die von Italien aus den Kontinent eroberten (George L. Buellow, *A Lesson in Operatic Performance Practice* by Madame Faustina Bordoni, New York 1977). In Hinsicht auf die heutige Praxis historisch informierter Aufführung barocker Musik, stellt sich die Frage, in welcher Form die improvisatorische „Auszierung“ insbesondere der italienischen Opernarie des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts ausgeführt wurde und welche Freiheit sich Sängerinnen und Sänger bei ihren Interpretationen nahmen. Betrachtungen tradierter Dokumente zu diesem Thema, in Sonderheit zu den überlieferten „ausgezierten“ Arien der Faustina Bordoni-Hasse existieren bereits seit geraumer Zeit (vgl. Saskia Woyke, *Faustina Bordoni – Eine Sängerinnenkarriere des 18. Jahrhunderts*, Kassel et al. 1998). Auf diesen Grundlagen lohnt sich ein eingehender Vergleich mit jenen einschlägigen Lehrwerken und musiktheoretischen Schriften ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in denen nicht nur praktische Anweisungen zur Art und Weise des Gesanges gegeben werden, sondern auch häufig über eine jeweils angemessene Art der Verzierung und Veränderung reflektiert wird (vgl. Joh. Adam Hiller, *Anweisungen zum musikalischen=zierlichen Gesange/mit hinlänglichen Exempeln* erläutert, Leipzig 1780).

Im Zusammenhang mit den Überlegungen zu „Musiktheorie und Improvisation“ soll insbesondere der Frage nachgegangen werden, inwieweit es sich bei den Beispielen in musiktheoretischen Schriften und „Anleitungen zum Gesang“ aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tatsächlich um Anweisungen zur Improvisation handelt. Denn der Usus des Anbringens von „abbellimenti“ und das Verfahren der „diminuzioni“ der ersten Hälfte des Jahrhunderts werden nun offenbar als Lehrinhalt vermittelt. Gerade das Beispiel Hillers zeigt, wie sehr um das Maß an Freiheit gerungen und welche Forderungen an die Sängerin/den Sänger gestellt wurden.

Torsten Mario Augenstein erhielt zunächst eine Ausbildung zum Goldschmied. Danach Studium der Musikwissenschaft u. der Romanistik an der Univ. Heidelberg u.a. bei Prof. L. Finscher u. Prof. H. Schneider. Prom. bei Prof. Silke Leopold. Lehrtätigkeit in den Fächern Ital. u. Port. an der Univ. Karlsruhe. Lehrtätigkeit in den Fächern Musikwissenschaft, Musikrezeption und -reflektion an der Musikhochsch. der Univ. Münster. Lehrtätigkeit in den Fächern Librettologie u. Phonetik des Italienischen am Institut für Theatermusik, Musikhochschule Karlsruhe.

WENDELIN BITZAN (Universität der Künste Berlin)

Analyse als Weg zum Auswendigspiel

Das intentionale Memorieren und seine Bedeutung für die Aufführungspraxis

So 9.00 Uhr, Orgelsaal

Im Konzertbetrieb der europäisch-nordamerikanischen Musikkultur hat sich das Auswendigspiel, gerade für Solisten, als fester Bestandteil der Darbietung etabliert. Diese Tradition wird von vielen reproduzierenden Musikern nicht mehr hinterfragt; das Auswendiglernen großer Teile des Repertoires wird als Selbstverständlichkeit empfunden, der oftmals durch mechanisches und unreflektiertes Einpauken Rechnung getragen wird. Wie bewusstes musikalisches Memorieren als Gegenstand der kognitiven Auseinandersetzung mit einem Musikwerk genutzt werden und das Werkstudium entscheidend bereichern kann, soll in diesem Vortrag erörtert werden. Zwei generelle Varianten bei der Integration des Auswendiglernens in das instrumentale Üben können unterschieden werden: eine ausführungsbasierte Haltung, bei der das Memorieren in einer späten Phase des Werkstudiums angestrebt wird und auf vorheriger Festigung von Aspekten der Spieltechnik und Interpretation beruht – und eine analysebasierte Haltung, die bewusstes Wissen über Formen, Strukturen, Harmonik und Bedeutungskontexte des anzueignenden Stücks als Grundlage für das Werkstudium erachtet und einen analytischen Zugang zum Notentext voraussetzt. Der letzteren Strategie und ihren lernpsychologischen Implikationen (Erzeugung von deklarativem Wissen, gezieltes Training des musikalischen Gedächtnisses, Techniken des mentalen Übens und der Absicherung von Gelerntem) soll hierbei gesonderte Aufmerksamkeit gewidmet werden. Ergänzend werden ästhetische Merkmale des solistischen Konzertvortrags und deren Bedeutung für das Auswendiglernen thematisiert.

Wendelin Bitzan, Studium der Fächer Musiktheorie und Tonmeister an der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik Detmold, derzeit Aufenthalt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 2007 Diplom in Instrumentalpädagogik (Hauptfach Klavier). Tätigkeit als Klavier- und Musiktheorielehrer sowie als Komponist und Liedbegleiter. Veröffentlichungen im Magazin "Üben und Musizieren" und für das Online-Portal www.klassik.com.

JÜRGEN BLUME (Hochschule für Musik Mainz)

Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ – ein Analysesystem im Schatten Schenkers

Sa 10.00 Uhr, Orgelsaal

Paul Hindemith hat sich eingehend mit Schenkers Theorie auseinandergesetzt. Leider reduzierte sich der Gedankenaustausch beider auf einen einzigen Briefwechsel 1926, der infolge der herablassenden Antwort Schenkers auf Hindemiths Schreiben keine fruchtbare Zusammenarbeit ermöglicht hat. Es gibt zahlreiche Berührungspunkte zwischen den theoretischen Systemen beider, die schon in der Begrifflichkeit deutlich werden: Dazu gehört vor allem der Begriff der „Stufe“. Statt von Urlinie spricht Hindemith allerdings bescheidener von Sekundgang. Hindemiths Sekundgang hat nicht ein ganzes Werk im Blick, sondern als partielles Phänomen Abschnitte, in denen – anders als bei Schenker - unmittelbar hörbare Hauptpunkte der Melodie berücksichtigt werden. Verwandt ist die Reduktionstechnik beider Theoretiker: Ausgehend vom harmonischen Gefälle fasst Hindemith größere harmonische Zusammenhänge zu Stufen zusammen und ermittelt durch weitere Reduktion den Stufengang.

Hindemith vergisst auch als Theoretiker nie, dass er ein „Komponist in seiner Welt“ ist; das wird vor allem an der handschriftlichen Erstfassung seiner „Unterweisung im Tonsatz“ deutlich, in der er seine Theorie an zahlreichen Musikbeispielen erläutert. In dieser Fassung hat er auch statt der späteren

nichtssagenden Begriffe Reihe 1 und Reihe 2 die Begriffe „Verwandtschaftsreihe“ und „Intervallpaarreihe“ gewählt. Hindemith stützte sein System auf physikalische und hörpsychologische Untersuchungen. Das ist wegen der bisweilen willkürlich erscheinenden Argumentationsweise Stärke und Schwäche zugleich und fordert die Überprüfung heraus.

Harmonik rückt heute wieder stärker in das Blickfeld der zeitgenössischen Komponisten und Musiktheoretiker. Doch gibt es nur wenige Systeme, die erweitert tonale oder atonale Musik analytisch zu erfassen versuchen. Hindemith hat sich in seinen Kompositionen und seiner „Unterweisung im Tonsatz“ zwar ausdrücklich von der Atonalität abgewandt, aber ein - mit Modifikationen - brauchbares System der Akkordanalyse entwickelt, das auf einen großen Teil der Musik des 20. Jahrhunderts sinnvoll anwendbar ist. Überschätzt hat Hindemith die Bedeutung des Melodiastufengangs in mehrstimmiger Musik.

Da Hindemiths theoretisches System nicht mit der gleichen Vehemenz verbreitet wurde wie das Schenkers, ist ein Nachweis der Stärken der Hindemithschen Theorie einschließlich empfehlenswerter Modifikationen längst überfällig. Ein theoretisches System muss mit dem Hörbaren korrespondieren und dessen Verständnis vertiefen. Danach strebt Hindemith.

In dem Vortrag soll nicht Schenker gegen Hindemith ausgespielt werden, wenngleich Berührungspunkte und Divergenzen deutlich werden; vielmehr sollen wichtige Aspekte von Hindemiths System übernommen und – wie vielfach nötig - korrigiert werden, so dass sich die „Unterweisung im Tonsatz“ als sinnvolles Analyseinstrument erweist.

Jürgen Blume (*1946) ist seit 1993 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz als Professor für Musiktheorie tätig. 2001 wurde er Dekan des Fachbereichs Musik und 2005 Rektor der Hochschule für Musik Mainz. Vor seiner Mainzer Berufung war er zunächst mehrere Jahre Studienrat für Musik und Latein, bevor er 1976 Dozent und 1979 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule Frankfurt wurde. In Frankfurt hatte er Schulmusik, Chorleitung, Latein, Philosophie und Musikwissenschaft studiert. Zu seinen Lehrern zählten Branka Musulin (Klavier), Kurt Hessenberg (Komposition), Helmut Rilling (Chorleitung) und Helmut Hücke (Musikwissenschaft). Bereits seit 1962 ist er als Kirchenmusiker in Offenbach am Main tätig. 1976 - 1999 leitete er den Jugendchor des Hessischen Rundfunks und ist seit 2000 Leiter der Rhein-Main-Vokalistin.

Forschungsschwerpunkte sind Hindemiths Musiktheorie und analytische Arbeiten zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Als Komponist widmet sich Jürgen Blume schwerpunktmäßig der a-cappella- und orchesterbegleiteten Chormusik.

KONSTANTIN BODAMER (Hochschule für Musik und Theater Mannheim)

Tradition und Moderne im Klavierwerk Franz Liszts

So 11.00 Uhr, Roter Saal

Das „Ave Maria“ aus den „Harmonies poétiques et religieuses“ steht in der zwischen 1848 und 1853 entstandenen zweiten Fassung des von der gleichnamigen Gedichtvorlage von Alphonse de Lamartine angeregten Klavierzyklus von Franz Liszt an zweiter Stelle. Es handelt sich um ein für Liszt typisches Beispiel der Transkription einer eigenen Originalkomposition, hier eines sechsstimmigen Chorsatzes, für Klavier und weist in der Reduktion der klanglichen und pianistischen Mittel bereits Merkmale des Spätstils dieses Komponisten auf.

Das Werk selbst erscheint als Folge von kurzen Ereignissen, die stilistisch heterogen wirken: Imitation, responsoriale Satzweise, modale Akkordverbindungen und dem gregorianischen Gesang angenäherte Melodiewendungen stellen Reminiszenzen katholischer Kirchenmusik dar, die hier der avancierten Harmonik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenüberstehen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen konkreten Rückbezug, sondern die geschilderten Relikte katholischer Kirchenmusik waren nur noch Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von alter Musik und standen deswegen auf dem Boden der Funktionalität ihrer Zeit: avancierte und retrospektive Harmonik sind also zwei Seiten derselben Medaille. Dieser Zusammenhang soll in der Analyse mit den Mitteln der Tonfeldtheorie nach Albert Simon dargestellt werden.

Konstantin Bodamer (* 1977) studierte von 1998 bis 2003 in Stuttgart Schulmusik und Geschichte sowie von 2005 bis 2009 in Mannheim Musiktheorie und Hörerziehung. Seit 2009 hat er Lehraufträge an den Musikhochschulen Mannheim und Düsseldorf.

LE CHANT SUR LE LIVRE

Improvisierte polyphone Vokalmusik aus dem Mittelalter und der Renaissance

Emmanuel Bonnardot: Alt

Barnabé Janin: Tenor

Raphaël Picazos: Tenor

Pierre Funck: Bariton

Ludovic Montet: Bariton

Jean-Yves Haymoz: Baß

So 11.45 Uhr, Roter Saal

CHANT SUR LE LIVRE. Gregorianischer Choral, oder aber ein vierstimmiger Kontrapunkt, den die Musiker aus dem Stegreif über eine einstimmige Melodie komponieren und singen, nämlich derjenigen, die im Chorbuch steht, welches sich auf dem Notenpult befindet; derart, daß, abgesehen von der notierten Stimme, die üblicherweise in die Tenorstimme gelegt wird, die Musiker nur diese als Wegweiser haben und ihre eigene Stimme während des Singens dazukomponieren.

Der *chant sur le livre* verlangt viel Kenntnis, Erfahrung und Gehör bei denjenigen, die ihn ausführen, insbesondere weil es nicht immer einfach ist, die Kirchentönenarten des gregorianischen Chorals mit unserem heutigen Musikstil zu vereinbaren. Dennoch gibt es Kirchenmusiker, die derart erfahren in diesem Gesang sind, daß sie, wenn es die Vorlage erlaubt, sogar Fugen zu extemporieren imstande sind, ohne daß Fehler in der Stimmführung oder in der Harmonie auftreten. (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768)

Auf Anregung u. a. von Prof. Dr. Wulf Arlt erforscht Jean-Yves Haymoz seit Jahren diese ausgestorbene Praxis und integriert sie in seinen Unterricht, sowohl in Form von praktischen Übungen als auch durch Quellenlektüre. Im Jahre 2003 hat das „Festival de Musique Improvisée de Lausanne“ die mutige Entscheidung getroffen, daß die improvisierte Polyphonie des Mittelalters und der Renaissance über den Bereich von Forschung und Lehre hinausgehen und erstmalig im Rahmen eines Konzerts der Öffentlichkeit präsentiert werden soll. Einige von Haymoz' ehemaligen Studenten – ihrerseits Tonsatzlehrer, Sänger und Mitglieder des Ensembles „Obsidienne“ (Leitung: Emmanuel Bonnardot) – haben sich für dieses gewagte Experiment zur Verfügung gestellt. Dies war die Geburtsstunde des Ensembles „Le Chant sur le Livre“. Seither wird das Ensemble jedes Jahr zum „Festival de Musique Improvisée de Lausanne“ eingeladen; es tritt regelmäßig in der Schweiz und in Frankreich auf und hat an Rundfunksendungen von Radio France, Radio Suisse Romande und France Musique mitgewirkt.

FELIX DIERGARTEN (Schola Cantorum Basiliensis)

„Die ächten Fundamente der Sezkunst“

Haydn und die Partimento-Tradition

Sa 9.30 Uhr, Orgelsaal

In einer autobiographischen Skizze von 1776 schreibt Joseph Haydn, er habe „von dem berühmten Herrn Porpora die ächten Fundamente der Sezkunst“ gelernt. Obwohl Nicola Porpora (1686-1768) neben Dittersdorf der einzige Komponist ist, den Haydn in seiner Autobiographie namentlich erwähnt, ist die Porpora-Episode noch immer eines der am wenigsten untersuchten Kapitel der Haydn-Biographie.

Porpora war ein Schüler Gaetano Grecos am neapolitanischen *Conservatorio dei Poveri* und wurde später selbst *maestro* am *Conservatorio di San Onofrio*, wo zeitgleich Francesco Durante unterrichtete. Joseph Haydn wirkte in Wien als Korrepetitor in Porporas Gesangsschule, wo er mit unbezifferten Bässen und Solfeggien und deren improvisatorischen Aussetzung im Sinne der Partimento-Tradition konfrontiert wurde. Dies gibt Anlass, im Haydn-Jahr 2009 Haydns Beziehung zu dieser Tradition, die in den letzten Jahren international in das Blickfeld von Musiktheorie und Musikwissenschaft gerückt ist, zu untersuchen. Dazu werden zunächst bekannte und weniger bekannte Quellen zum Verhältnis Haydn/Porpora ausgewertet. Anschließend soll an einigen

Beispielen der Frage nachgegangen werden, welche Konsequenzen sich aus der Beschäftigung mit der improvisatorischen Partimento-Tradition für das Verständnis der Kompositionen Haydns ergeben. **Felix Diergarten** studierte zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium in „Theorie der Alten Musik“ bei Markus Jans. 2009 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Dissertation über die Sinfonik Haydns im Fach Musiktheorie zum Dr. phil. promoviert. 2008/2009 kam er einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern und einem Lehrauftrag an der Musikhochschule Freiburg nach, seit Beginn des Herbstsemesters 2009 ist er Dozent für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Felix Diergarten war Stipendiat des Cusanuswerks in der Grund- und Promotionsförderung, Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes und Preisträger des MERKUR-Essaywettbewerbs.

LUTZ DREYER (Hochschule für Musik Mainz)

Gruppenimprovisation im Schnittpunkt von Konzept und Spontaneität

erläutert an ausgewählten Beispielen aus dem

Oratorium „König David“ für Sprecher, Choralschola und Improvisationsensemble

Sa 15.00 Uhr, Roter Saal

Zwischen der mehr oder weniger fixierten Welt der Komposition und dem mehr oder weniger freien Feld der Improvisation gibt es zahlreiche Übergänge. Die Mainzer Hochschul-Produktion „König David“ (WS 2007/2008) ist in einem solchen Übergangsbereich angesiedelt. Gleichwohl sind (mit Ausnahme der eingestreuten gregorianischen Gesänge) alle Stücke des Zyklus Improvisationen in des Wortes ursprünglicher Bedeutung, nämlich Stegreifkunst - in der Gleichzeitigkeit von musikalischer Erfindung und Realisation entstanden. Wiederholbar ist das Werk daher nur im Sinne seines Konzepts, variabel hingegen in Bezug auf das klangliche Resultat. Eine zyklische Großform wie ein Oratorium vollständig auf der Grundlage von Improvisationen zu entwickeln, wofür es kein Vorbild gab, erforderte, eine möglichst breite Palette an Möglichkeiten improvisatorischer Gestaltung sowohl in der Gruppe als auch solistisch einzubeziehen. Das zu lösende Kernproblem dabei war, die Balance zwischen Konzepttreue und spontaner Realisation bei unterschiedlichen Vorgaben immer wieder neu zu finden. Diese Vorgänge und die damit verbundenen konzeptionellen Überlegungen sollen anhand ausgewählter Beispiele erörtert werden.

Lutz Dreyer, geboren 1943 in Wittenberg Musik-Studium in Leipzig und Dresden: Klavier, Musiktheorie und Komposition; seit 1986 Professor für Tonsatz und Musiktheorie an der Musikhochschule der Johannes Gutenberg-Universität, weitere Fächer: Improvisation - u.a. 2008 CD-Produktion "König David" - Formenlehre, Gehörbildung, Kurse für neue Kompositionstechniken und musikalische Analyse; Kompositionen mit Schwerpunkt Kammermusik Analytische Arbeiten über J.S. Bach, Bartók, Lutoslawski, D. Scarlatti, Schumann, Webern u.a.

MARTIN EBELING (Peter Cornelius Konservatorium der Stadt Mainz)

Der Anspruch auf Universalität in Hindemiths Unterweisung im Tonsatz

Fr 16.30 Uhr, Roter Saal

Der Anspruch auf Universalität: Hindemith hielt die in seiner Unterweisung im Tonsatz dargelegten Grundsätze für allgemeingültig. Erweisen sollte sich ihre Universalität in der Analyse von Musikstücken verschiedenster Stile und Epochen. Begründet wird sie mit den „Naturtatsachen“ der Obertonreihe und der Differenztöne. Aus der Obertonreihe leitet Hindemith die Reihe 1 der melodischen Verwandtschaftsgrade der Intervalle ab und gibt in einem „neuen Vorschlag“ eine auf Obertonreihenbezügen gründende Herleitung der chromatischen Tonleiter an. Aus der Theorie der Differenztöne leitet er in der Reihe 2 die Klangwerte simultaner Intervalle ab und entwickelt im Konzept des Akkordgefälles ein Modell zur klanglichen Bewertung beliebiger Akkorde, das sich in der „Tabelle zur Akkordbestimmung“ niederschlägt (Hindemith 1940).

Theoretischer Hintergrund: Hindemith benennt keine Quellen für die Grundlagen seiner Theorie. Im offensichtlichen Rekurs auf Keplers „*Harmonices mundi libri V*“ (1619) (vgl. Hindemith 1940, S. 75)

zeigt sich geistige Nähe zum harmonikalen Denken von Hans Kayser (Haase, 1968). Dabei präsentiert Hindemith nichts wirklich Neues: seine Ableitung der chromatischen Tonleiter ist bereits von Euler im „Tentamen novae theoriae musica“ (1739) mathematisch-theoretisch beschrieben worden, die Herleitung der Konsonanzen aus Differenztönen findet sich schon in der Konsonanztheorie von Felix Krüger (1903). Bereits früh wurde darauf hingewiesen, dass Hindemiths Überlegungen aus physikalischer und psychoakustischer Sicht nicht haltbar sind (Handschin 1948, Cazden 1954, Hesse 1974). Schließlich zeigte der Psychoakustiker Plomp (1965) experimentell, dass die Hörbarkeit von Kombinationstönen, insbesondere von Differenztönen nicht ausreicht, um eine Konsonanztheorie zu begründen. Aus den „Naturtatsachen“ heraus lässt sich der Anspruch auf Allgemeingültigkeit nicht begründen.

Empirische Überprüfung: Häufig beruft sich Hindemith auch auf die Erfahrung des Praktikers, die ihn bei der Entwicklung seiner Theorie leitete. Es ist denkbar, dass Hindemiths reiche, praktische Erfahrung eine verlässliche Grundlage zur Formulierung einer allgemeingültigen Theorie war.

Am Konzept des Akkordgefälles habe ich in einem Versuch mit 120 Musikstudenten der Universitäten Köln (Musikwissenschaft) und Mainz (Fachbereich Musik) und der Musikhochschule Frankfurt (Abteilung Gesang) experimentell nachgewiesen, dass die von Hindemith theoretisch abgeleitete Wertigkeit von Akkorden nur zu etwa 50 Prozent dem hörenden Empfinden der Probanden entspricht. Durch Modifikationen des Akkordgefällemodells ließe sich die Übereinstimmung zwischen Theorie und Versuchsergebnis zwar erheblich verbessern. Dabei ist zu bedenken, dass die Gruppeneinteilung in der „Tabelle zur Akkordbestimmung“ von Hindemith erst sehr spät ausgearbeitet wurde (Schubert 1980, Blume 1991). Der Versuch zeigt auch, dass die Bewertung von Akkorden ebenso von der Reinheit der Stimmung abhängt und in erheblichem Maß vom musikalischen Kontext, also ein Akkordgefälle nicht allgemeingültig bestimmt werden kann.

Fazit: Hindemiths Anspruch, in der Unterweisung, eine allgemeingültige Theorie des Tonsatzes entworfen zu haben, lässt sich theoretisch nicht rechtfertigen und experimentell nicht bestätigen. Gleichwohl stellt Hindemiths Unterweisung ein wertvolles, aber auch persönliches Dokument des individuellen Musikdenkens und Komponierens eines der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts dar.

Lit.:

Blume, Jürgen: Hindemiths erste und letzte Fassung der *Unterweisung im Tonsatz* im Vergleich, in: Hindemith – Jahrbuch 1991/XX, S. 71 – 109.

Cazden, Norman, Hindemith and Nature, in: Journal of the American Musicological Society 7 (1954)

Haase, Rudolf: Hans Kayser – Ein Leben für die Harmonik der Welt, Schwabe: Basel 1968.

Hesse, Horst-Peter: Paul Hindemith und die Natur der Tonverwandtschaften, in: Convivium Musicorum – F. S. Wolfgang Boetticher, Hrg.: Heinrich Hüschen u. Dietz-Rüdiger Moser, Berlin 1974.

Handschin, Jaques: Der Toncharakter, Zürich 1948.

Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz, Theoretischer Teil, Schott: Mainz 1937/1940.

Krüger, Felix: Differenztöne und Konsonanz, in: Archiv für die gesamte Psychologie I (1903), S. 205 – 275.

Plomp, Reinier: Detectability Threshold for Combination Tones, in: JASA 37/9, 1965.

Schubert, Giselher: Vorgeschichte und Entstehung der »*Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*«, in: Hindemith – Jahrbuch 1980/IX, S. 16 – 64.

Martin Ebeling studierte Schulmusik, Musikwissenschaften und Mathematik an der Musikhochschule Köln und den Universitäten Köln und Bochum, sowie Orchesterleitung an der Folkwang-Hochschule Essen – Promotion in Systematischer Musikwissenschaft. Nach zehnjähriger Tätigkeit als Kapellmeister und Solorepetitor an verschiedenen Opernhäusern wurde er 1996 Dozent in der Studienabteilung des Peter–Cornelius-Konservatoriums Mainz.

Musikwissenschaftliche Schwerpunkte: Psychoakustik und Musikwahrnehmung / Neuroakustik / Konsonanz und Dissonanz / Mathematische Musiktheorie

Wissenschaftliche Veröffentlichungen:

· Tonhöhe: physikalisch - musikalisch – psychologisch – mathematisch. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999

· Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007

- Konsonanz und Dissonanz. In: Bruhn / Kopiez / Lehmann & Oerter (Hrsg.): Musikpsychologie, Hamburg: Rowohlt 2008
- Neuronal periodicity detection as a basis for the perception of consonance: A mathematical model of tonal fusion. JASA 124/4. 2008
- Zum Wesen der Konsonanz. Neuronale Koinzidenz, Verschmelzung und Rauigkeit.:in: Jahrbuch Musikpsychologie 20, 2009, hrsg.: Wolfgang Auhagen
- Calculating tonal fusion by the generalized coincidence function, in: Bericht über den Gründungskongress der Society for Mathematics and Computation in Music (SMCM) 2007 in Berlin; (im Druck)
- Konsonanzempfinden und Periodizitätsanalyse im auditorischen System in: Clemens Gadenstätter und Christian Utz (Hrsg.): musiktheorien der gegenwart, (im Druck)

STEFAN ECKERT (University of Northern Colorado)

Friedrich Erhard Niedts *Musicalische Handleitung* (1700–21) als Anleitung zur Improvisationskunst für den 'rechtschaffenden Organisten und Musicus'

Fr 14.00 Uhr, Roter Saal

Friedrich Erhard Niedts *Musicalische Handleitung* (1700–21) wird allgemein als zentrale Quelle zur Generalbasspraxis im frühen 18. Jahrhundert betrachtet. Diese Einschätzung hängt wahrscheinlich auch damit zusammen, dass Johann Sebastian Bachs *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement* (1738) sich eng an den ersten Teil von Niedts Traktat, „vom General-Bass, denselben schlechtweg zu spielen“, anlehnt. Es ist jedoch Niedts „Anderer Theil, Von der Variation Des General-Basses, Samt einer Anweisung / Wie man aus einem schlechten General-Bass allerley Sachen / als Præludia, Ciaconen, Allemanden, &c. erfinden könne“, der unsere besondere Aufmerksamkeit verdient. Während der erste Teil die Grundsätze des Generalbasses darlegt, bietet der zweite Teil eine detaillierte Anleitung zur Variation als Voraussetzung zur Improvisations- und Kompositionskunst. Niedts systematisches Vorgehen, er demonstriert wie man die melodischen Intervalle im Bass und die Akkorde in der rechten Hand vereinzelt und im Zusammenhang verändern kann, bleibt jedoch nicht in theoretischen Darlegungen stecken, sondern er macht die praktische Anwendung ständig zum Gegenstand seiner Ausführungen, und bietet dabei ein auch heute noch interessantes didaktisches Model. Ich werde in meinem Vortrag deshalb nicht nur Niedts methodischen Ansatz zur Variation kritisch betrachten, sondern auch die unterrichtspraktische Anwendung seiner Ideen, die von der einfachen melodischen und harmonischen Variation/Improvisation zur Veränderung/Komposition ganzer Tanzstücke und Fugen reicht, demonstrieren. Im historischen Zusammenhang verstehe ich dabei Niedts *Handleitung* als unentbehrliches Brückenstück zwischen Generalbassübung und musikalischer Praxis, also als Dokument zur Improvisations- und Kompositionskunst in der Bachzeit, das besonders im heutigen Diskurs über Satzmodelle und Partimento Tradition einen wichtigen Platz einnehmen kann.

Stefan Eckert ist Assistant Professor of Music (Music Theory) an der University of Northern Colorado. Einen Schwerpunkt seiner Forschungen bildet die Geschichte der Musiktheorie, insbesondere beschäftigt er sich mit Kompositionstheorie des siebzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts. Stefan Eckert studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen (Diplom 1990) und wurde an der State University of New York at Stony Brook mit einer Dissertation über Joseph Riepels Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst promoviert.

FLORIAN EDLER (Universität der Künste Berlin)

Das Dilemma der poetischen Improvisation im mittleren 19. Jahrhundert

So 10.00 Uhr, Roter Saal

Die mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einsetzenden Umbrüche im politisch-sozialen Gefüge hatten fundamentale Veränderungen im Musikleben zur Folge, unter anderem auch einen Wandel der Einstellungen gegenüber der Improvisationspraxis. Einerseits führte die Aufwertung und Überhöhung des Kunstwerks dazu, dass sich die musikalische Praxis zunehmend auf die Reproduktion anerkannter Kompositionen konzentrierte, während Eigenkompositionen der

Vortragenden und improvisatorische Einlagen allmählich aus der Konzertpraxis verdrängt wurden. Auf der anderen Seite beklagten Vertreter einer romantischen Musikästhetik den Verlust traditioneller Praktiken des Fantasierens, empfanden die präzise Notation komponierter Musik, insbesondere die Bindung an den Takt, als beengende Fessel und feierten spontanes Musizieren als paradigmatische Äußerung einer metaphysisch begründeten künstlerischen Inspiration.

Vor diesem Hintergrund war die pädagogische Vermittlung von Improvisation in noch höherem Maße obsolet als der verbreitete Ansatz, Komposition – zumindest propädeutisch – zu lehren. Und improvisierende Virtuosen mussten sich intensiv darum bemühen, die Bindung des freien Vortrags an Satzmodelle zu kaschieren, um den Eindruck des Originellen, poetisch Inspirierten zu erwecken.

Die Problematik und ihre Folgen soll das geplante Referat anhand dreier verschiedener Arten von Quellen aufzeigen. Zunächst dokumentieren Äußerungen zeitgenössischer Publizisten die skizzierte ästhetisch-sozialgeschichtliche Situation. Sodann wird das letzte bedeutendere deutschsprachige Improvisations-Lehrwerk der Epoche, Carl Czernys *Systematische Anleitung zum Fantasieren* (1829/30), daraufhin befragt, inwieweit hier sowohl syntaktische, satz- und spieltechnische Normen vermittelt als auch Forderungen nach ästhetischer Autonomie des fantasierenden Subjekts erfüllt werden. Drittens wird anhand von Abschnitten aus zeitgenössischen Klavier-Kompositionen mit fantasieartigem Gestus untersucht, inwieweit es gelingt, Modellbildungen und poetische Gehalte in ein Gleichgewicht zu bringen. Dabei lassen sich mechanistische Konzepte (z. B. bei Kalkbrenner, Hünten) von poetischen (Chopin) abheben. Darüber hinaus zeigt sich, dass – namentlich bei Liszt – der Anspruch, musikalischen Fortschritt ins Werk zu setzen, und die gleichsam notgedrungene Bindung des Fantasierens an Vorgaben zur Ausbildung ausgesprochen avantgardistischer Improvisationsmodelle führt.

Florian Edler studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Bremen und Berlin sowie zwischenzeitlich in Weimar, seit 2006 in Berlin (UdK) als Gastdozent. Die 2009 fertig gestellte Dissertation behandelt das Thema „Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis, 1834-47“. Bisher veröffentlicht wurden Aufsätze über Musik des 17. und 19. Jahrhunderts mit Schwerpunkten in den Bereichen der Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie.

MARTIN ERHARD (HMT Leipzig: Inst. f. Alte Musik, HfM Weimar: Inst. f. Musikpäd u. Musikth.)

Improvisation und Komposition in der Vokalpolyphonie des späten 15. Jahrhunderts: Eine gegenseitige Befruchtung

Fr 13.30 Uhr, Orgelsaal

Guilelmus Monachus („De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus“) wird in Zusammenhang mit vokalpolyphoner Improvisationspraxis im späten 15. Jahrhundert gerne und oft zitiert.

Die Grundfrage bei vokalpolyphoner Improvisation ist ja, wie man mehrere gleichzeitig denkende kreative Köpfe unter einen Hut bringen kann. Dabei ist der Aspekt der Vorhersehbarkeit entscheidend: Beschränkt sich beispielsweise der Diskantist darauf, nur Sexten und Oktaven über dem Tenor zu singen, so sind die Möglichkeiten für den Bassisten vorhersehbar: Er kann dann nämlich Terzen und Quinten unter dem Tenor singen und kann sich dabei sicher sein, dass er sich sowohl zum Tenor als auch zum Diskant kontrapunktisch richtig verhält.

Spannend für uns ist es nun, aufgeschriebene Kompositionen zu finden, die sich „freiwillig“ diesen kontrapunktischen Beschränkungen unterwerfen. Solche Werke finden wir europaweit, und zwar sowohl bei „leichterer“ weltlicher Musik wie z.B. im Lochamer Liederbuch oder im Canzonniere de Palacio, als auch bei anspruchsvoller geistlicher Musik, z.B. in Werken von Loyset Compère, Matthäus Pipelare oder im Ms Vat B 80, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Diese Kompositionen lehren uns, wie ein Werk trotz willkürlicher Beschränkungen dennoch abwechslungsreich und vollwertig klingen kann, ja es scheint sogar fast so, als bestimmten manche Prinzipien, die unter dem Aspekt der Improvisierbarkeit entwickelt wurden, auch den kompositorischen Stil dieser Zeit maßgeblich. Das dürfte ein klarer Beweis für die Selbstverständlichkeit, die Routine und das hoch spezialisierte und hohe Niveau, auf dem damals improvisiert wurde, sein.

Wie könnte nun unser heutiges Musikleben aussehen, wenn diese Improvisationsfähigkeit als Bestandteil historischer Aufführungspraxis heute ebenso selbstverständlich wäre? Was würde dieser Improvisationstrieb (um mit Ernst Ferand zu sprechen) für die Qualität der Aufführung, für die Tiefe des Musikverständnisses bedeuten, welche Unmittelbarkeit und Lebendigkeit ließen sich damit erreichen?

Martin Erhardt (*1983) studierte an der HfM Weimar die Fächer Blockflöte, Cembalo und Musiktheorie sowie „Frühe modale Musik“ in NL-Tilburg. Derzeit unterrichtet er historische Improvisation an der HMT Leipzig und der HfMdK Frankfurt, Musiktheorie an der HfM Weimar und Blockflöte am Konservatorium Halle. Darüber hinaus ist er als freischaffender Blockflötist, Cembalist und Sänger in verschiedenen Ensembles für Alte und Älteste Musik tätig. Er baut seit einigen Jahren in Weimar und Leipzig eine Szene für Improvisation in Alter Musik mit JamSessions, Konzerten, Vorträgen und Workshops auf. Die Publikation einer ausführlichen Improvisationsschule ist in Vorbereitung.

HANS FIDOM (Amsterdam, Orgelpark)

Ist das Musik?! Neuzeitliche Orgelimitation versus 'altzeitliche' Musikwissenschaft

Sa 14.30 Uhr, Roter Saal

Zunächst soll in einem kurzen Abriss die Geschichte der Orgelimitation erläutert werden, danach folgen Beobachtungen zum Thema orgelbezogene Musikwissenschaft bzw. Musikwissenschaft im Allgemeinen; diese wiederum gekoppelt an neuzeitliche Entwicklungen (New Musicology). De facto ist das ganze eine Einführung zur neuen Improvisation Research im Orgelpark sein. Hierin ist die Idee der auditiven Analyse zu sehen. In diesem Kontext ist erwähnenswert, dass Analyse auch während Musik erklingt generiert werden kann. Zu diesem Ansatz folgen werden einige spezielle Bemerkungen folgen. Das Orgelpark Research Programm erweist sich als Kombination von Improvisation und Analyse.

Hans Fidom ist Leiter des Orgelpark Research Programs in Amsterdam. "Orgelpark" ist ein Konzertpodium, das sich zum Ziel gesetzt hat, die Orgel auf neue Weisen zu präsentieren und so im öffentlichen Konzertleben zu integrieren. Das Orgelpark Research Programm ist die musikwissenschaftliche Ebene des Orgelparks. 2008-2011 widmet sich dieses Programm der Improvisation: Die Forschung, geführt von einem internationalen Research Team, konzentriert sich auf historische, aktuelle und philosophische Aspekte. Hans Fidom promovierte 2002 an der Freien Universität Amsterdam bei Prof. Dr. Ewald Kooiman und Prof. Dr. Hermann J. Busch (Seine Dissertation zeigt die Geschichte des Orgelbaus des späten 19. Jh. als Teil der Mentalitätsgeschichte dieser Epoche; Titel: 'Diversity in Unity / Discussions on Organ Building in Germany between 1880 and 1918'). Als Forscher, Publizist, Orgelexperte und Organist orientiert sich Fidom hauptsächlich an der Orgelkunst des 20. Jahrhunderts.

BERND FRANK (Hochschule für Musik Mainz)

Podiumsdiskussion

Sa 11.30 Uhr, Roter Saal

Bernd Frank studierte Schulmusik an der Musikhochschule Freiburg mit Beifach Musikwissenschaft sowie Diplom-Klavier. Danach war er im Schuldienst, zunächst als Musiklehrer am Gymnasium in Ellwangen/Jgst. Seit 1983 ist er Professor für Schulpraktisches/Unterrichtspraktisches Klavierspiel, Klavierimprovisation und Jazz/Populärmusik an der Musikhochschule Mainz. Er leitete Klavier-Improvisationskurse und Workshops für Jazzchor in verschiedenen Verbänden. Darüber hinaus ist er als Juror u.a. beim Bundeswettbewerb für Schulpraktisches Klavierspiel (Grotrian Steinweg) tätig. Bernd Frank ist Autor verschiedener Publikationen für Klavierimprovisation, Jazz/Pop-Piano sowie Pop/Rock/Jazzchor. Seine Arbeit wurde durch zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen dokumentiert.

JOHANNES FRITSCH (Hochschule für Musik Köln)

Keynotevortrag Sektion 1: Das Verhältnis von Improvisation und Komposition

Fr 9.30 Uhr, Roter Saal

Improvisation und Komposition - zwei sich scheinbar ausschließende Begriffe der Musik, Begriffe, die im Übrigen in ihrer uns gewohnten Bedeutung nur in Mitteleuropa und nur seit wenigen Jahrhunderten Geltung haben. Schon der Begriff "Musik" in unserem Sinn ist z.B. in Japan erst seit Einführung der westlichen Kunstmusik (ca. 1850) üblich - und ,wie in vielen anderen Kulturen, ist dort "Musik" in ihrem jeweiligen kulturellen Zusammenhang etwas ganz verschiedenes. Entsprechend sind auch die Begriffe Improvisation und Komposition jeweils nur in relativ genau definiertem Kontext sinnvoll: wir beschränken uns, nach einer kurzen übergreifenden Einleitung auf die abendländische Kunstmusik seit etwa 1960 im Allgemeinen und auf die Musik Stockhausens und meine eigene im Besonderen. Ich habe 1971 in der "Improvisationskomposition" VIOLECTRA für Viola d'amore und Synthesizer unsere beiden Begriffe in einen gezwungen. Schon in meinen ersten Kompositionen der 60er Jahre allerdings haben mich verschiedenste Konzepte der Vermittlung beschäftigt, die ich ausschnittsweise darstellen werde.

Johannes Fritsch (* 1941 in Bensheim-Auerbach, Bergstraße), Studium an der Universität und Musikhochschule Köln (Musikwissenschaft, Soziologie, Philosophie, Viola, Komposition bei Bernd-Alois Zimmermann). Während des Studiums Aushilfstätigkeit in verschiedenen Orchestern, künstlerische Reifeprüfung (Viola) 1965. Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt und an den Kölner Kursen für Neue Musik. 1965 - 70 Lehrer für Musiktheorie am Konservatorium der Stadt Köln. 1964 - 70 Mitglied des Stockhausen-Ensembles, zahlreiche Konzertreisen, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen, 1970 Weltausstellung Osaka.

Preise und Auszeichnungen (u.a. 1966 Land NRW, 1971 Biennale Paris, 1976 Villa Massimo Rom, 1977 Stadt Köln, Stadt Braunschweig, 1981 Stadt Düsseldorf).

1970 Gründung des Feedback Studio (mit David Johnson und Rolf Gehlhaar), 1971 Feedback Studio Verlag (erster deutscher Komponistenverlag), Veranstaltung von Hinterhausmusiken (1971 bis heute) und Weltmusik-Kongressen (1979, 82, 84, 86 in Vlotho). 1981 Mitbegründer der Kölner Gesellschaft für Neue Musik, 1974 - 98 im Vorstand des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt. 1971 - 84 Leiter der Kompositionsklasse und des Seminars für Neue Musik an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt, gleichzeitig Lehrauftrag für Allgemeine Harmonik und Medienästhetik an der Musikhochschule Köln. Mehrmals Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Seit 1984 Professor für Komposition an der Hochschule für Musik Köln.

Herausgeber der Feedback Papers (seit 1971 bisher 46 Hefte bzw. Bücher) und der CD-Reihe des Feedback Studios sowie, zusammen mit Dietrich Kämper, der Kölner Schriften zur Neuen Musik (bisher 9 Bände, Schott-Verlag). Mehr als 100 Kompositionen aller Gattungen und zahlreiche musiktheoretische Veröffentlichungen. Schriften- und Werkverzeichnis im Internet.

FOLKER FROEBE (Hochschule für Musik und Theater Mannheim)

Ein ›französischer‹ Modellkomplex bei Bach

Sa 9.00 Uhr, Orgelsaal

Im Mittelteil (*Gravement*) der Orgelfantasie in G-Dur (BWV 572) inszeniert Bach die fortlaufende Verkettung von Sept-Nonen-Vorhalten über einem in ganzen Noten steigenden Stufenbass. Der von Bach gewählte französische Titel *Pièce de Orgue* verweist auf entsprechende Satzmuster der französischen Orgelmusik, die Bach in seiner Lüneburger Zeit kennengelernt hatte.

Anhand zeitgenössischer Quellen wird zunächst gezeigt, dass die Faktur sowohl durch die Ligaturenreicherung eines linearen Vorfeldes der ›Cadenza doppia‹ (Bassstufengang 1–5 mit konsequenter Gegenbewegung der Oberstimmen) als auch durch die regelmäßige Verkettung bassbezogener Sept- und/oder Nonenvorhalte gewonnen werden konnte; auch die Frage, wie fortlaufende Vorhaltsbildungen über dem steigenden Bass auf die Oberstimmen zu verteilen seien, wird in den Quellen thematisiert.

In den Werken der französischen Orgelklassik wird das Modell in der Regel nur partiell und im unmittelbaren Kadenzkontext realisiert. Bach exponiert das Modell in der *Fantasia in G* ebenfalls als

Cadenza-Doppia-Vorfeld, folgt hinsichtlich der regelmäßigen Signaturenfolge (7/9-6) und der Integration der steigenden 5-6-Konsecutive jedoch von Anfang an dem sequenziellen Muster, das er im Kadenzteil des *Gravement* schließlich großräumig entfaltet. Die jeweils drei Takte umfassenden Quintfallsegmente der Oberstimme diminuieren dabei jenen übergeordneten Sekundgang, der ursprünglich als Oberstimme der kadenzialen Modellvariante exponiert wurde: Die Pointe der Partie besteht in ihrer fraktalen Selbstähnlichkeit. Indem seine Eigenschaften und sein Verhalten sowohl in großräumigere Zusammenhänge als auch in Details der Melodiebildung vermittelt werden, wird der Modellkomplex von einer spezifischen satztechnischen Konfiguration zum eigentlichen Thema des Satzes. Hierin liegt ein Grund für den eigentümlichen Umstand, dass der Bachsche Satz, obwohl es undenkbar wäre, ihn mit einer Komposition etwa Nicolas de Grignys zu verwechseln, in mancher Hinsicht ›französischer‹, ›Plein-jeu-hafter‹ als seine Vorbilder klingt: Es scheint, als habe Bach gewissermaßen deren satztechnische Essenz offengelegt und zugleich übersteigert.

Die differenzierte Behandlung von Einzelaspekten eines Modells bzw. Modellkomplexes in den Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts und die Bachsche Technik, jeweils bestimmte Teilmomente eines Modells zu realisieren und funktional neu zu deuten, beleuchten einander. Sie lehren uns, das Detail zu würdigen und komplexe Fügungen auf das strukturell begrenzte Repertoire kontrapunktischer Elementarbausteine zurückzuführen. Auf diesem Hintergrund erscheinen bestimmte Modellkomplexe wie die potentiell sechsstimmige Sequenz im Kadenzteil der G-Dur-Fantasie als Maximalformulierungen, deren Elemente partiell abgerufen oder wie im Falle Bachs vollständig realisiert werden können.

Folker Froebe (* 1970) studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie, derzeit an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. Seit 2007 Mitherausgeber der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH).

PIERRE FUNCK (Staatliche Hochschule für Musik Trossingen)

Der Weg vom *cantus super librum* zur *ricercata*

kurzfristige Absage

Ein Renaissancemusiker konnte seine Virtuosität unter Beweis stellen, indem er solistische *ricercate* improvisierte, sei es als freie Improvisation, sei es als Improvisation über einen Cantus firmus, ein Baßmodell oder ein polyphones Werk. Diese Improvisationstechnik – die sich von den Verzierungs- und Diminutionstechniken dieser Zeit deutlich unterscheidet – wird in zahlreichen Traktaten des 16. Jahrhunderts (Ganassi, Ortiz, Bassano etc.) ausführlich beschrieben. Der Vortrag zeigt, daß es erstaunliche Parallelen gibt zwischen den *ricercate* des 16. Jahrhunderts und den zweistimmigen *Cantus-super-librum*-Improvisationsbeispielen, wie man sie im rund ein Jahrhundert älteren „Liber de arte contrapuncti“ von Johannes Tinctoris findet. Außerdem wird gezeigt, wie man derartige Techniken in den Tonsatzunterricht einbeziehen kann.

Pierre Funck (* 1963) stammt aus Luxemburg. Er studierte – nach einem abgeschlossenen Chemiestudium – Gesang bei Prof. Richard Wistreich, sowie historische Musiktheorie und Komposition bei Martin Lubenow und Prof. Norbert Fröhlich an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2001 unterrichtet er Musiktheorie am dortigen Institut für Alte Musik.

Pierre Funck ist Gründungsmitglied zweier Vokalensembles, des Peñalosa-Ensembles und des Ensembles Hofkapelle, die sich auf die Musik der Renaissance spezialisiert haben. Als Mitglied des Ensembles „Le Chant sur le Livre“ beschäftigt er sich mit der Improvisationspraxis der Renaissance. Seit 2007 ist er auch als Filmkomponist tätig.

ALEXANDER GELHAUSEN (Hochschule für Musik Mainz)

Jazzimprovisation ohne Netz und doppelten Boden – Scatgesang

Sa 10.30 Uhr, Roter Saal / Workshop So 10.30, Studiobühne

In diesem Beitrag wird das improvisatorische Spezialgebiet des Jazzspezifikums „Scatgesang“ im Hinblick auf Improvisationsstrategien und Ausdrucksmöglichkeiten vorgestellt. Neben gesangsspezifischen Ansätzen zur Improvisation im Jazz werden auch allgemeine Gesichtspunkte der

Jazzimprovisation thematisiert, wie eine Theorie des differenzierten Swingfeelings, eine Einführung in die Möglichkeiten der Darstellung von Skalen anhand unterschiedlicher melodischer Muster sowie der Darstellung von einfachen Akkordstrukturen anhand von Tonumspielungen. Einen besonderen Schwerpunkt wird die rhythmische Seite der Improvisation als Inspirationsquelle für den Improvisator bekommen, wie auch die Inspiration überhaupt – als die vielleicht wichtigste Begleiterin des Jazzmusikers – zu behandeln sein wird. Weitere Punkte die erörtert werden sind:

- a) Die Bedeutung der sogenannten „language“ hinsichtlich der Melodiebildung des Improvisators sowie des Nachvollzugs des Zuhörers
- b) Strategien zur improvisatorischen Erschließung konkreter Stücke
- c) Das Problem der fehlenden „Griffmuster“ und der fehlenden „Mechanik“ in der vokalen Improvisation
- d) Parallelen zwischen Jazzimprovisation und Sprache/ Rhetorik
- e) Die Improvisation mit Melodie und Text gleichzeitig
- f) Der Aspekt der „aktiven Gehörbildung“ und die Notwendigkeit des „Vorhörens“

Alexander Gelhausen studierte Musik- und Kunsterziehung an der "Universität Köln" und Diplomgesangspädagogik-Jazz an der "Hochschule für Musik Köln". Er hat seit acht Jahren einen Lehrauftrag an der "Hochschule für Musik Mainz" für die Fächer: Hauptfach Jazz-/ Popgesang, Fachdidaktik Jazz-/ Popgesang, Vokalimprovisation inne.

Alexander Gelhausen lebt und arbeitet als freiberuflicher Musiker und Gesangslehrer in Köln. Als Sänger hat er in allen möglichen Besetzungen von Duo bis Bigband konzertiert und hat seit vielen Jahren einen künstlerischen Arbeitsschwerpunkt auf der vokalen Jazzimprovisation (www.alexandergelhausen.de).

KONRAD GEORGI (Hochschule für Musik Mainz)

Hörschulung im Kontext „modularer“ Anforderungsprofile

Sa 14.30 Uhr, Orgelsaal

Der Unterricht im Fach Gehörbildung unterzieht sich angesichts veränderter Strukturen und Möglichkeiten vielerorts einem Wandel. Das Projekt „Orlando“ aus Dresden liefert diesbezüglich eindrucksvolle Belege. Vergleicht man die Ausbildung zu einem bewussten analytischen Hören mit dem Erlernen einer Sprache, so befindet sich die Frage nach den Inhalten einer einzigen Unterrichtsstunde pro Woche mit dem Blick auf „therapeutische“ Erfolge in einem besonderen Licht. Die Frage nach dezentralen, ergänzenden Trainingsmöglichkeiten, angesichts häufig stattfindender Modulprüfungen im Rahmen neuer BA-Studiengänge, beantwortet sich in diesem Zusammenhang nahezu von selbst.

Verwendungsmöglichkeiten guter Audiofiles, vergleichende Interpretation, wie auch die Bündelung analytischer Ergebnisse von Studierenden, sie einander gegenüber zu stellen und zu bewerten sind Themen, die angesichts wachsender Anforderungen zunehmend in den Fokus des Interesses ausführender Dozenten gelangen könnten.

Welche Umsetzungsmöglichkeiten zur Ausführung analytischer Darstellungen sind möglich und welchen Schutz kann eine zur Verfügung gestellte Aufgabe bzw. aufwendig gestalteter Lösungsvorschlag genießen? Welche Gegenwerte würden Autoren veranlassen einen gemeinschaftlichen vernetzten Entwicklungsprozess voran zu treiben?

Diese und andere Fragen möchte der Vortrag in Verbindung mit der Vorstellung einzelner Komponenten thematisieren.

Konrad Georgi studierte Schulmusik, Musiktheorie sowie Jazz u. Populärmusik in Frankfurt und Mainz. Lehrtätigkeiten erfolgten an der Hochschule für Musik u. Darstellende Kunst, Frankfurt, wie auch an der Hochschule für Musik Mainz und dem Peter-Cornelius Konservatorium. 2005-2007 übernahm er die kommissarische Leitung der Jazzabteilung an der Hochschule für Musik in Mainz, seit 2007 eine unbefristete Lehrtätigkeit im Bereich Musiktheorie/Hörschulung in den Studiengängen Schulmusik sowie Jazz u. Populäre Musik.

JEAN-YVES HAYMOZ

(Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse Lyon & Haute Ecole de Musique Genf)

Eine neue, auf dem Entstehungsprozess basierende Analysemethode*Fr 15.30 Uhr, Roter Saal / Workshop Fr 17.00 Uhr, Studiobühne*

Die Wiederentdeckung historischer Improvisationstechniken hat zu einer besseren Kenntnis der musikalischen Praktiken geführt, die mit diesen Techniken verbunden waren. Dank der dadurch gewonnenen Einsichten ist es möglich, eine neue Methode der musikalischen Analyse zu entwerfen. Sie basiert auf dem Konzept der *Intention*, die der Kunsthistoriker Baxandall im Bereich der bildenden Kunst vorgestellt hat (Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, Yale University Press, 1985). Diese Analysemethode befaßt sich mit dem *Entstehungsprozeß* des Werkes – im Gegensatz zu den traditionellen Analysemethoden (Schenker, Maler, Riemann etc.), welche sich auf eine a-posteriori-Analyse der Partitur beschränken.

Im Vortrag wird eine kurze Komposition sukzessive mit drei verschiedenen Analysemodellen untersucht: Guilielmus Monachus (15. Jh.), Johann Gottfried Walther (18. Jh.) und Diether de la Motte (20. Jh.). Dadurch wird gezeigt, welche Missverständnisse auftreten können, wenn lediglich die Partitur a posteriori analysiert wird, ohne den Entstehungsprozess mit einzubeziehen. Selbst wenn ein gegebenes Musikstück sich im Laufe der Jahrhunderte nicht klanglich verändert hat, so hatte doch jedes Zeitalter seine eigene Art, dieses Musikstück zu begreifen.

Jean-Yves Haymoz ist in Fribourg in der Schweiz geboren, Er hat ein Diplom in Musiktheorie im dortigen Konservatorium erlangt. Er unterrichtet Theorie der alten Musik an der Haute École de Musique de Genève und am Conservatoire Nationale Supérieur de Musique et de Danse de Lyon; seine besonderen Interessengebiete sind hierbei die Improvisation, die Rhetorik und die Pädagogik. Er ist Gründer und Leiter des Vokalensembles "Alternatim", welches sich auf die Interpretation des gregorianischen Chorals im Stil der Barockzeit spezialisiert hat. Außerdem ist er Mitgründer von "Le Chant sur le Livre", einem Ensemble, das sich mit der Improvisationspraxis der Renaissancepolyphonie auseinandersetzt.

VOLKER HELBING (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt)**Patchwork: Überlegungen zur Ostinatotechnik bei Josquin***So 10.30 Uhr, Orgelsaal*

Komponieren mit (rhythmischen und/oder diastematischen) Ostinati gehört zum festen Repertoire der niederländischen Vokalpolyphonie um 1500. Allein bei Josquin reicht die Spanne von Ostinati in ›Pfundnoten‹ (Missa Hercules Dux Ferrariae, Salve Regina) über solche, die sich rhythmisch nicht von den übrigen Stimmen unterscheiden (Credo der Missa Gaudeamus) bis zu diastematischen Zellen, die ständig andere rhythmische Formen annehmen. Letzteres ist besonders dann der Fall, wenn das Ostinato als contrapunto con obligo dient – sei es zu einer gregorianischen Vorlage (Teile der Missae La sol fa re mi und Faysant regretz) oder zu einer Chanson-Stimme mit bereits vorgegebenem Rhythmus. Und es scheint die Herausforderung des widerständigen Materials gewesen zu sein, die Josquin dazu bewogen hat, im Agnus Dei der Missa Faysant Regretz einen auch rhythmisch vorgegebenen Superius im Alt und Tenor ausschließlich mit je einem Viertonostinato zu begleiten und nur den Bass als ›freie‹ Zusatzstimme zu gestalten. Ergebnis ist ein weniger aus Linien denn aus kleinen, mehr oder weniger gleichförmigen Zellen gewebter Tonsatz, der über weite Strecken auf Klauseln verzichten kann.

Anhand von Ausschnitten aus den Missae Faysant Regretz, La sol fa re mi und Malheur me bat sowie der Motette Salve Regina soll untersucht werden, wie ein dergestalt doppelt determinierter Kontrapunkt funktioniert: Von der rhythmischen bzw. diastematischen Beschaffenheit der Ostinati über die Konsequenzen für die Rhythmisierung nichtmensurierter Vorgaben und die Gestaltung der ›freien‹ Stimmen bis hin zur ›Syntax‹ solcher Sätze.

Volker Helbing studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Seit 1995, 2002 bzw. 2006 Lehraufträge für Musiktheorie an der UdK Berlin, an der HfK Bremen sowie an der HfMDK Frankfurt. Im Ws 2005/06 Lehrstuhlvertretung in Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Veröffentlichungen zu Mozart, Ravel, Eisler, zur französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jh. sowie zur Musik des späten 20. Jh. (Ligeti, Kurtág). Promotion 2005 mit der Arbeit "Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse" (Hildesheim 2008), Bandherausgeber von Bd. 5/1 (Schwerpunktheft Ravel) der ZGMTH.

CHRISTOPH HUST / Sinem Derya Kılıç / Matthias Ningel (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Projektvorstellung: Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule

Sa 16.00 Uhr, Studiobühne

»Das Wesen der gegenwärtigen Kunst besteht vor allem darin, daß [...] unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat.« – Natürlich darf man das, was Franz Brendel »Theorie« nannte, mit moderner Musiktheorie nicht gleichsetzen. Trotzdem zeigt der Passus, welchen Stellenwert die rationale Durchdringung des Komponierens und die Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte im Umkreis der »Neudeutschen Schule« haben konnten.

Dem Konnex von Musiktheorie, Satzlehre, Komposition und Ästhetik geht ein Forschungsprojekt an der Universität Mainz nach, das wir in dieser Sektion vorstellen möchten. Nach einem Querschnitt durch die Quellenbasis (Christoph Hust) diskutiert Sinem Kılıç das Verhältnis musiktheoretischer Thesen zur Philosophiegeschichte, insbesondere Einflüsse von Hauptmanns Hegel-Rezeption auf Peter Cornelius' Aufzeichnungen zur Satzlehre. Matthias Ningel stellt lange Zeit verschollene musiktheoretische Aufzeichnungen von Joachim Raff vor und gibt Einblicke in deren kontrapunktisch fundiertes Kompositionshandwerk.

Die Veranstaltung soll als Forum zum Kennenlernen von Forscherinnen und Forschern dienen, die Interesse haben, Projekte zur Geschichte der Musiktheorie auch zukünftig aktiv zu begleiten und ein entsprechendes Forschungsnetzwerk aufzubauen. Interessenten können sich gerne melden, Informationen unter <http://krz.ch/293915>.

Christoph Hust studierte Schulmusik, Musiktheorie und Musikwissenschaft. Promotion 2003 mit einer Studie zu August Bungert, Habilitation 2008 zur Geschichte der Sinfonie um 1790. Er lehrt am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz. Aktuelle Interessensschwerpunkte liegen auf der Geschichte der Musiktheorie (insbesondere im Mittelalter, im 17. Jahrhundert im Umkreis Athanasius Kirchers und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), der Methodik musikalischer Analyse, der Verbindung von Analyse und Aufführung sowie der Filmmusik. Derzeit arbeitet er an einem Projekt zur Musiktheorie im Umkreis der Neudeutschen Schule und an einem Lehrbuch der musikalischen Analyse.

MARKUS JANS (Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Alte Musik, Basel)

Keynotevortrag, Sektion 3: Improvisation im historischen Kontext

Fr 11.15 Uhr, Roter Saal

Improvisation im historischen Kontext kann aus einer Vielzahl von Gesichtspunkten gesehen und besprochen werden. In diesem Referat sollen vor allem zwei Aspekte herangezogen werden. Der eine betrifft das Verhältnis zwischen Improvisation und Komposition, der andere das Verhältnis zwischen Improvisation und musikalischer (Aus-)bildung. Ist musikalisches Handeln, wenn es ohne Notentext geschieht, in jedem Falle Improvisation? Ist das Geschriebene, weil es geschrieben ist, Komposition? Wie wird musikalisches Handeln gelehrt und gelernt? Wie wird man Komponist?

Workshop: „Über dem Buche singen“

Sa 14.00 Uhr, Studiobühne

„Super librum canere“, „contrapunctus mente“ oder „contrapunctus extemporaneus“ waren Bezeichnungen, die in der Renaissance für das spontane Ausführen von Zweit-, Dritt- und Viertstimmen zu einer vorgegebenen Stimme verwendet wurden. Für solche homophone Improvisationen war eine ganze Anzahl von (beinahe) narrensicheren Spielregeln bekannt. Die dabei sich ergebenden Klangverbindungsmuster finden sich selbstverständlich auch in komponierter Musik. Sie haben wesentlichen Anteil an der Entstehung und Prägung der modalen Harmonik. Von ähnlich weit reichender Bedeutung für die Bildung idiomatischer Wendungen sind die Modelle, die für das spontane Ausführen von zwei- und dreistimmigen Kanons überliefert sind.

Im angekündigten Workshop soll es darum gehen, den Teilnehmern die genannten Spielregeln so beizubringen, dass sie in der Lage sind, sie selber anzuwenden und sie in komponierten Sätzen zu erkennen.

Markus Jans, (* 1946), studierte Klavier und Klarinette am Konservatorium in Luzern, Musiktheorie und Komposition an der Basler Musikhochschule, und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seit 1972 unterrichtet er Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis (Hochschule für Alte Musik), und seit 1979 Geschichte der Musiktheorie an der Musikhochschule Basel. Seit 1972 Tätigkeit als Chorleiter. Publikationen in verschiedenen Periodika, u.a. im "Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis", in "Musiktheorie" und Musik & Aesthetik" zu Fragestellungen von Komposition, Theorie und Analyse im Spannungsfeld zwischen historischem und systematischem Zugang.

JOACHIM JUNKER (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)

Tonale Reste in serieller Musik: Luigi Nonos Rezeption von Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*

Sa 10.30 Uhr, Roter Saal

Das musiktheoretische System, das Paul Hindemith in seiner *Unterweisung im Tonsatz* entwirft, scheint auf den ersten Blick mit reihengebundener Musik unvereinbar zu sein. Sieht Hindemith in der Tonalität ein Naturgesetz, so betont bereits Arnold Schönberg die historische Bedingtheit des musikalischen Materials und die Notwendigkeit kompositorischen Fortschritts. Andererseits enthält Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* immerhin eine Analyse der Takte 19-29 von Schönbergs dodekaphon komponiertem *Klavierstück op. 33a*, die durchaus interessante Einblicke in dessen harmonische Konzeption vermittelt. Erstaunlich erscheint in diesem Kontext, dass Luigi Nono, dessen in den fünfziger Jahren entstandene Werke auf seriellen Kompositionstechniken beruhen, immer wieder äußert, Hindemiths theoretische Schriften hätten eine wesentliche Rolle in seiner Ausbildung gespielt und sein Musikverständnis entscheidend geprägt. Zudem belegen zahlreiche im Archivio Luigi Nono (Venedig) vorhandene Quellen, dass Nono vor allem während seiner Studien mit Bruno Maderna mehrere tonale Kompositionen sowie zahlreiche vermeintlich atonale Tonfolgen und Melodielinien nach Hindemiths Prämissen analysiert hat.

Im Verlauf des Vortrages sollen zunächst mehrere bislang unveröffentlichte Dokumente vorgestellt werden, die Auskunft geben zu Nonos Hindemith-Rezeption und der mit ihr einhergehenden Entwicklung seines kompositorischen Denkens. Davon ausgehend soll anhand von Beispielen aus *Il canto sospeso*, Nonos bekanntester Komposition der fünfziger Jahre, aufgezeigt werden, dass sich in seinen seriell strukturierten Werken zahlreiche „tonale Reste“ – der Ausdruck geht auf Nonos Schüler Helmut Lachenmann zurück – aufspüren lassen, die maßgeblich zur Vermittlung des semantischen Gehaltes der in ihnen vertonten Texte beitragen. Weiterhin ist eine exemplarische Gegenüberstellung mit Pierre Boulezs *Le marteau sans maître* vorgesehen, anhand derer hinterfragt werden soll, inwiefern sich die zuvor gewonnenen analytischen Erkenntnisse auf Werke anderer Komponisten übertragen lassen. Für solche Überlegungen bieten sich Nonos *Il canto sospeso* und Boulezs *Le marteau sans maître* insofern besonders an, als der Vergleich dieser beiden Werke schon zu ihrer Entstehungszeit grundlegende ästhetische Diskussionen in Gang gesetzt hat (vgl. etwa Karlheinz Stockhausens Analyse dieser Kompositionen, in die er auch seinen *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* einbezieht, und Nonos Reaktion auf seine Ausführungen).

Insgesamt möchte der Vortrag zeigen, dass Hindemiths allgemeine Gültigkeit beanspruchender und darum vielfach als gescheitert bezeichneter musiktheoretischer Ansatz durchaus imstande ist, einen eigenständigen Beitrag zum analytischen Verständnis serieller Musik zu leisten, wenngleich sein erklärendes Potential auch nicht überschätzt werden darf. Hindemiths Theorie eröffnet somit die Perspektive, sich dieser komplexen und häufig als schwer verständlich angesehenen Musiksprache über die in ihr verborgenen tonalen Reste anzunähern und somit das Vertraute im Fremden zu erkennen.

Joachim Junker legte in Saarbrücken das Erste Staatsexamen in den Fächern Musik und Deutsch ab und absolvierte außerdem die Diplomstudiengänge Musiktheorie und Gehörbildung. Er arbeitet an einem Dissertationsprojekt zu Luigi Nonos Streichquartett "Fragmente - Stille, An Diotima", das durch ein einjähriges Forschungsstipendium des Centro Tedesco di Studi Veneziani gefördert wurde. Zwischenzeitlich legte er in Bonn das Zweite Staatsexamen ab und ist derzeit an einem Gymnasium in Kaiserslautern als Studienrat für Musik und Deutsch beschäftigt. Daneben veröffentlichte er mehrere Aufsätze zur Musik des 17. und 20. Jahrhunderts. Zudem tritt er als Pianist auf, wobei er sich schwerpunktmäßig mit Neuer Musik auseinandersetzt.

FRANZ KAERN (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main)

Assoziative Formzusammenhänge innerhalb der Reihungsform eines Wiener Walzers

So 10.00 Uhr, Orgelsaal

Der Wiener Walzer trat in seiner Blütezeit das Erbe der Wiener Klassik an, griff Tendenzen der klassischen Kunstmusik auf und entwickelte sich selbst so aus seinen Wurzeln in der bloßen Tanz- und Unterhaltungsmusik zu einer anerkannten Kunstform, welche höheren Zwecken diene in Zeiten, als gerade auf dem Gebiet der Sinfonie nicht mehr viel Bedeutendes (und noch nicht wieder) geschah. Dass Johann Strauß Sohn zu seiner Lebzeit nicht nur als Unterhaltungsmusiker, sondern als ernsthafter Komponist geschätzt wurde, ist nicht allein aus der Anerkennung ersichtlich, die Johannes Brahms ihm entgegenbrachte.

Tatsächlich verbindet einen Wiener Walzer mehr mit einer Sonate oder Sinfonie Mozarts, als man zunächst einmal denken mag. Besonders wichtig scheint mir hierbei, wie aus einer geradezu verschwenderischen Aneinanderreihung vielfältiger und charakteristisch unterschiedener motivisch-thematischer Einfälle (im Wiener Walzer gar: schlichtweg schöner Melodien) eine dramaturgisch zwingende Gesamtform gelingen kann, ohne dass die Musik in ihre Einzelteile zerfällt. Andreas Bernnat geht dieser Frage in seinem Buch „Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy“ nach und zeigt die Möglichkeiten latenter assoziativer Formzusammenhänge am Beispiel des Franzosen, jedoch lassen sich die dort gewonnenen Erkenntnisse auch auf Mozart oder eben Johann Strauß übertragen.

Zur Verdeutlichung dieses Sachverhaltes möchte ich ein besonders beeindruckendes Beispiel vorstellen und erläutern, den Walzer „Ein Künstlerleben“ op. 316. Durch seinen sinfonischen Beziehungsreichtum straft er jeden lügen, der meint, über diese musikalische Gattung die Nase rümpfen zu dürfen.

Franz Kaern (* 1973), Studium der Schulmusik, Künstlerische Ausbildung Komposition, Diplomstudium Musiktheorie an den Musikhochschulen in Trossingen, Frankfurt am Main, Mannheim und Leipzig. Momentan Promotion in Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig. Thema: "Quellenkundliche Erforschung, Edition und Kommentierung der Kantionalsatzsammlung 'Harmonia Cantionum ecclesiasticarum' des Leipziger Thomaskantors Seth Calvisius".

Lehraufträge für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main sowie an der "Latina August Hermann Francke" (ehemalige Spezialschule für Musik) in Halle an der Saale. Wohnhaft in Leipzig.

Kompositionen für Soloinstrumente, vokale und instrumentale Ensembles und Großbesetzungen sowie für Kindertheater.

MICHAEL KAHR (Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz)

Emotional motiviert: kompositorische und improvisatorische Strukturen in der Musik von Clare Fischer

Fr 15.00 Uhr, Orgelsaal

Im Mittelpunkt dieses Vortrags steht das besondere Verhältnis von kompositorischen Strukturen und improvisatorischen Konzepten in der Musik des Komponisten und Jazzpianisten Clare Fischer auf der Grundlage von neuen Erkenntnissen aus der kürzlich abgeschlossenen Doktoratsarbeit von Michael Kahr. Die durch die Analyse aufgezeigten Verbindungen zwischen Komposition und Improvisation in Fischers Musik beinhalten technische Aspekte, wie Stimmführung und Akkordstruktur, sowie deren Interrelationen mit soziokulturellen Faktoren. Die kombinierte analytische Methodik bietet Möglichkeiten zur Interpretation von Zusammenhängen emotionaler Natur, sowohl innerhalb Fischers Improvisations- und Kompositionskonzepte, als auch hinsichtlich bedeutender Einflüsse auf Fischers Musiksprache.

Fischer, Jahrgang 1928, ist vor allem durch seinen virtuoseren Umgang mit komplexer, linearer Harmonik in seinen Kompositionen und Improvisationen bekannt. Beispiele dafür sind die populären Kompositionen *Pensativa* und *Morning*, sowie die für einen *Grammy Award* nominierte Solo Klavier Improvisation über das Thema des deutschen Volkslieds *Du, Du liegst mir im Herzen*. Der bekannte Jazzmusiker und -pädagoge Bill Dobbins vergleicht Fischers Werk hinsichtlich Qualität und Quantität mit dem von Duke Ellington.

Der russische Komponist Dimitri Schostakowitsch gilt als wichtigstes musikalisches Idol während Fischers früherer musikalischer Entwicklung. Die vergleichende Analyse von Schostakowitschs 1. Symphonie und Fischers erster orchestraler Komposition *The Early Years* zeigt überraschende Parallelen bezüglich einfacher melodischer und harmonischer Grundstrukturen sowie komplexer chromatischer Elemente, welche die Vermutung hinsichtlich Schostakowitschs Einfluss untermauern. Die ergänzende Betrachtung von soziokulturellen Umständen der beiden, anscheinend so unterschiedlichen Musiker führt zur Feststellung von weiteren Ähnlichkeiten und zu dem Schluss, dass der Einfluss von Schostakowitschs Musik neben der technischen Komponente auf einer tieferen, gemeinsamen emotionalen Ebene beruht.

Die Analyse von Fischers gesamten Kompositionen und Improvisationen zeigt die Verwendung von chromatischen Mustern als durchgehendes Stilmittel. Das folgende Statement erläutert Fischers Vorgangsweise, aus emotional motivierten Gründen kompositorische Strukturen auszuwählen und diese bewusst zu improvisatorischen Konzepten zu verarbeiten: "I'm a writer who plays the piano ... as I write, I find new things I like. I make them into what I call principles, and they become part of my playing vocabulary."

Dieser Vortrag illustriert eine emotional motivierte Strategie zur kompositorischen Ideenfindung für die Improvisation am Beispiel von Fischers jugendlicher Affinität zu Schostakowitsch, die damit einhergehend, kompositorische Elemente aus Schostakowitschs 1. Symphonie in die eigene kompositorische Arbeit zu absorbieren und schließlich in eine persönliche Improvisationstechnik zu integrieren.

Dieses Beispiel leistet einen Beitrag zu einem besseren Verständnis von Fischers komplexer Musik und kann weiter als Quelle für emotional motivierte, kreative Methoden hinsichtlich genreübergreifender, kompositorischer Strukturbildung in der Improvisation verwendet werden.

Michael Kahr ist Lehrbeauftragter für Jazzklavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Er beendete kürzlich seine Dissertation an der University of Sydney mit dem Titel *Aspects of Harmony and Context in the Music of Clare Fischer*. Diese Arbeit wurde mit einem International Endeavour Research Scholarship durch die australische Regierung unterstützt. Anfang 2010 wird Kahr als Fulbright Scholar ein weiterführendes Forschungsprojekt über die Musik von Clare Fischer in Los Angeles durchführen. Kahr lebt in Wien und arbeitet neben seiner Forschungstätigkeit als Jazzpianist, Komponist und Arrangeur.

ULRICH KAISER (Hochschule für Musik und Theater München)

Die Formfunktionen mediantischer Harmonik (Seitensatz- und Reprisenvorbereitung) in Sonatenmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Sa 14.00 Uhr, Orgelsaal

Sowohl im amerikanischen als auch im deutschen musiktheoretischen Diskurs wird die mediantische Harmonik in Sonatenmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts diskutiert. Aktuell ist dieses Phänomen von Markus Neuwirth in Bezug auf die Musik Haydns aufgegriffen worden. Zwei Formfunktionen des Phänomens ›mediantische Harmonik‹ sind in dieser Hinsicht von besonderem Interesse: Kleinterzverwandschaften zwischen Überleitung und Seitensatz (wie z.B. in KV 547, 2. Satz) sowie mehr oder weniger vermittelte Großterzverwandschaften zwischen Durchführung und Reprise (wie z.B. in KV 280, 1. Satz). Die bekannten Erklärungsversuche oszillieren dabei zwischen Historie und Systematik, wobei aus historischer Perspektive in der Regel auf mediantische Satzverbindungen in Barockmusik rekurriert wird. Jan LaRue hat darüber hinaus einen Bezug zum 16. Jahrhundert hergestellt und mi-fundierte Werke zur Erklärung herangezogen. In diesem Referat werden für die beiden Formfunktionen mediantischer Harmonik (Seitensatz- und Reprisenvorbereitung) unterschiedliche Erklärungen vorgeschlagen, wobei für die Seitensatzverbindung auf Tonleiterharmonisierungen des 18. Jahrhunderts, für den Repriseübergang auf fa-fundierte Werke Palestrinas Bezug genommen wird.

Ulrich Kaiser studierte an der Hochschule der Künste Berlin Chorleitung, Gesang/Musiktheater, Musiktheorie sowie Gehörbildung. Seit 1987 unterrichtete er an verschiedenen Institutionen (Musikschule Berlin-Wilmersdorf, Evangelische Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, Hochschule der Künste Berlin) und arbeitete als freiberuflicher Chorleiter und Sänger. 1997 folgte Ulrich Kaiser einem Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München. 2006

wurde er mit einer Arbeit über Wolfgang Amadeus Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert (»Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767«). Bekannt wurde Ulrich Kaiser durch seine Buchpublikationen und Unterrichtshefte. Nach langjähriger und intensiver Zusammenarbeit mit namhaften Verlagen (Bärenreiter, Klett) veröffentlichte Ulrich Kaiser 2009 ein erstes OpenBook (»Sonate und Sinfonie«) für den Einsatz an allgemeinbildenden Schulen.

HANS-JÜRGEN KAISER (Hochschule für Musik Mainz)

Keynotevortrag Sektion 2: Improvisation in der gegenwärtigen Praxis

Fr 10.15 Uhr, Roter Saal / Buchvorstellung Fr 15.00 Uhr, Studiobühne

Improvisation auf der Orgel spielt im kirchlichen Raum seit alters her eine wichtige Rolle. Gerade in den letzten Jahrzehnten wurde die Bedeutung von Improvisation und liturgischem Orgelspiel in Festreden aller orten und immer wieder beschworen. Zahlreiche Publikationen erschienen und erscheinen, Wettbewerbe, gezielt für gottesdienstliches Spiel, wurden initiiert. Kurse vielfältigster Art mit unterschiedlichsten Zielgruppen eingerichtet.

Sind wir durch die vielfältigen Bemühungen auf der Ausbildungsebene an der Basis wirklich weiter gekommen? Wirken die Vorbilder in die Breite, oder haben sich Konzertbetrieb, Festivals und CD-Produktionen nicht verselbständigt zum einem konzertant abgehobenen Überbau für Konzertpublikum und Orgelenthusiasten entwickelt?

Eine Standortbeschreibung mit Betrachtung der Inhalte und mit Ausblick auf offene Möglichkeiten und eine ungewisse Zukunft.

Hans-Jürgen Kaiser studierte Schul- und Kirchenmusik sowie das Konzertfach Orgel an den Hochschulen Mainz, Mannheim und Saarbrücken. Seit 1989 wirkt er als Domorganist am Hohen Dom zu Fulda. Er ist Orgelbeauftragter im Bistum Fulda, künstlerischer Leiter der Orgelkonzerte am Fuldaer Dom.

Seit 1990 verbindet ihn ein Lehrauftrag für Improvisation/Liturgisches Orgelspiel und Orgelliteraturspiel mit der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, wo er seit 1995 als Universitätsprofessor das Fach Orgel improvisation lehrt.

Zahlreiche herausragende CD-Aufnahmen (Liszt/ Reger/ Bach/ Eben) u.a. an bedeutenden Orgeln und Denkmalorgeln und rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland verbunden mit Kursen für Orgel improvisation.

Seit 2004 ist er Vorsitzender der Konferenz der Leiterinnen und Leiter der Ausbildungsstätten für katholische Kirchenmusik in Deutschland und mit Barbara Lange gemeinsam Hauptherausgeber des ersten ökumenischen Lehrwerks zur Kirchenmusik: Basiswissen Kirchenmusik.

ANDREAS KISSENBECK (Musikhochschule Münster)

Modell zur Erschließung von Improvisationsmöglichkeiten

Sa 14.00 Uhr, Roter Saal

Das Modell wurde zunächst für das Erlernen von Jazzimprovisation entwickelt, ist jedoch letztlich für jegliche Form dur-moll-tonaler melodischer Improvisation verwendbar. Es funktioniert einerseits als melodisches Analysewerkzeug. Andererseits ermöglicht es darüber hinaus, die aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse wieder für eigenständiges Improvisieren direkt und kreativ nutzbar zu machen. Damit führt dieses theoretische Modell die beiden für das praktische Erlernen von melodischer Improvisation typischen Methoden zusammen, nämlich:

1. die Arbeit mit musikalischen Vorlagen (v.a. Transkriptionen)
2. das Zurechtlegen von Tonmaterial (Skalen, Umspielungen, Arpeggios, etc.)

Aus dem Modell heraus lässt sich ein praktischer Zugang zu buchstäblich allen gängigen Möglichkeiten der Jazzimprovisation (insbesondere Inside- und Outside) bzw. allgemein der dur-moll-tonalen melodischen Improvisation gewinnen. Das Modell bildet nämlich den Kern einer grundlegenden systematischen Melodielehre – ein weitreichender innovativer Ansatz, der mit wenig neuen Begriffen auskommt, da er vor allem bestehende Musiktheorie konsequent weiter denkt. Theorie, so wie sie der improvisierende Musiker braucht; praxisorientiert und kompakt.

Andreas Kissenbeck (* 1969) ist Jazzpianist und Hammond-Organist, Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Musikhochschule Münster sowie Lehrbeauftragter an den Musikhochschulen Würzburg, Hannover und Detmold. Darüber hinaus ist er promovierter Musikwissenschaftler mit Arbeitsschwerpunkt Jazztheorie. Seine Lehrtätigkeit umfasst die Bereiche Jazzpiano und Musiktheorie (v.a. Harmonielehre, Gehörbildung, Komposition, Arrangement). Referenzen als Musiker: Jazzpreis der Süddeutschen Zeitung; Auszeichnung der Zeitschrift *Jazzthing* für die CD „Hammond’s Delight“; Zusammenarbeit mit international renommierten Künstlern (u.a. mit Benny Bailey, Bobby Shew, Jiggs Whigham, John Marshall, Tony Lakatos, etc.); Konzerte, Tourneen und Festivals im In- und Ausland; Stipendium des Freistaats Bayern; Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen. Referenzen im Bereich Jazztheorie: Promotion über das Thema „Diastematische Aspekte der Jazzimprovisation“; Buchveröffentlichungen (u.a. „Jazztheorie I & II“ Bärenreiter 2007); Kompositions- und Arrangementveröffentlichungen. Referenzen als Pädagoge: langjährige Lehrerfahrung im Schul-, Musikschul- und Hochschulbereich; Lehrtätigkeit in Theorie (Harmonielehre, Gehörbildung, Komposition, Arrangement) und Praxis (Jazzpiano, Hammond-Organ); Pädagogikstudium.

SINEM DERYA KILIÇ / Christoph Hust / Matthias Ningel
(Philosophisches Seminar / Musikwissenschaftl. Institut der J. Gutenberg Universität)

Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule

Sa 16.00 Uhr, Studiobühne

Vgl. das Abstract bei: *Christoph Hust*

Sinem Derya Kiliç (* 1981) studiert Philosophie, Musikwissenschaft und Lateinische Philologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seit Sommersemester 2004 ist sie wissenschaftliche Hilfskraft an der Kant-Forschungsstelle (z. Zt. bei Prof. Dr. Heiner F. Klemme) und seit Oktober 2006 Tutorin und wissenschaftliche Hilfskraft im Arbeitsbereich »Philosophie der Antike« (bei Prof. Dr. Klaus-Dieter Eichler). Daneben war sie 2007 bis 2009 Tutorin zur »Einführung in die Philosophie«. Am Musikwissenschaftlichen Institut war sie im Sommersemester 2008 als wissenschaftliche Hilfskraft tätig (bei PD Dr. Christoph Hust). Forschungsschwerpunkte: Interdisziplinäre Forschungsfelder zwischen Philosophie, Musik, Orientalistik und klassischer Philologie. Philosophie der Antike und ihre Rezeption im Mittelalter und in der Renaissance (Platon und Neuplatonismus, Aristoteles und seine Einflüsse auf die arabische Philosophie), Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts, Ästhetik, Musiktheorie. Das Hauptaugenmerk ihrer anstehenden Abschlussarbeit gilt dem Neuplatonismus bei Robert Fludd sowie dessen musiktheoretischen Reflexionen.

DIETER KLEINRATH / Christian Utz (Kunstuniversität Graz)

»Klangorganisation« bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Entwurf einer analytischen Annäherung an das Verhältnis von Klangfarben- und Tonhöhenorganisation im 20. und 21. Jahrhundert

So 11.00 Uhr, Orgelsaal

In der Musik des 20. Jahrhunderts wurden Klangverhältnisse in vollkommen neuer Weise gestaltet und organisiert, wobei u.a. der Faktor der Klangfarbe wachsende Bedeutung erlangt hat. Die Musiktheorie hat sich mit dieser Entwicklung schwer getan und bis heute ist keine schlüssige Methodik in Sicht, die Klangorganisation des 20. Jahrhunderts in ähnlich rigoroser Weise zu systematisieren wie es die „Harmonielehre“ für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts versucht hat. So untersuchen die *set theory* und ihre Ausläufer ausschließlich den Bereich der Tonhöhenorganisation, über die tatsächlichen Klangereignisse und ihre zeitliche Abfolge kann sie jedoch nur sehr bedingt Aussagen treffen – und das ist kein Zufall, spielen doch bei der Kognition von Klängen psychoakustische Faktoren eine wichtige Rolle, die durch die Konventionen der Notenschrift kaum erfassbar sind. Umgekehrt ist das Bewusstsein dafür gewachsen, dass auch Tonhöhenprozesse und -beziehungen, sofern sie (auch) kognitionspsychologisch gefasst werden sollen, keineswegs mit ihrer schriftlich-»architektonischen« Darstellungsform kongruent sein müssen.

In jedem Fall ist es offensichtlich, dass Klangfarbe und Tonhöhe in zahllosen Werken – und gerade auch in Schlüsselwerken – des 20. Jahrhunderts in einer Art und Weise zusammenwirken, die eine radikal neue Art der Theorie und Analyse erfordert, eine Methodik, die Tonhöhen- und Klangfarbenverläufe, Notat und Klangereignis nicht mehr als getrennte Parameter begreift, sondern als zwei ineinander greifende Komponenten einer umfassenden »Klangorganisation«.

Im Rahmen eines Anfang 2009 begonnenen umfangreichen Forschungsprojektes versuchen die Autoren, eine solche Methodik zu entwickeln. Einige Ansätze dazu werden in diesem Vortrag präsentiert. Dazu werden, u.a. mithilfe einer neu entwickelten Analysesoftware, die FFT-Analysen in Notenschrift filtert und quantisiert, exemplarische, jeweils ca. 40 Jahre auseinander liegende Werke von Edgard Varèse (*Intégrales*, 1924/25), Giacinto Scelsi (Streichquartett Nr. 4, 1964) und Helmut Lachenmann (*Concertini*, 2004/2005) herangezogen, in denen die enge Verquickung von Tonhöhen- und Klangfarbenorganisation offensichtlich ist. Grundlage der Methodik sind verschiedene strukturalistische Modelle der Analyse von Intervallverhältnissen, die durch komplementäre Modelle auf der Basis von Sonagramm-Analysen ergänzt werden. Dabei ergeben sich folgende (vorläufigen) Ergebnisse dieser analytisch spezifizierten spektralen Analyse:

1. Sie kann Intervallstrukturen, die aus der Partitur gewonnen werden, in Frage stellen, da in vielen Fällen nicht alle notierten Tonhöhen im Klangergebnis aufscheinen (z.B. aufgrund von Verdeckungseffekten) bzw. andere, nicht notierte Tonhöhen prominent in den Vordergrund treten (bedingt etwa durch bestimmte spektrale Konstellationen). Klangresultat und Notat sollten jedoch nicht als gegensätzliche oder einander ausschließende, sondern als komplementäre Aspekte der musikalischen Ereignisse aufgefasst werden.
2. Sie kann dazu beitragen, Ähnlichkeiten und vor allem Unterschiede zwischen Klängen mit gleicher oder verwandter Intervallstruktur deutlich zu machen. Im Falle von intertextuellen Bezügen können damit auch neue Perspektiven auf die Metaphorik und Konnotation von Klängen bzw. darauf aufbauende musikästhetische Argumentationen (etwa seitens von Komponisten) geworfen werden.
3. Sie kann durch die detaillierte Darstellungen von Tonhöhen-Klangfarben-Verhältnissen in der Zeit in jenen Fällen entscheidende Grundlagen der musikalischen Analyse bereitstellen, wo der musikalische Prozess (wie etwa bei Scelsi) sehr stark auf einer ständigen Verschiebung des spektralen Gesamtklangs beruht und durch die (Grund-)Töne in der Partitur nur unzureichend erfasst werden kann.

Dieter Kleinrath (* 1976) begann 1997 ein Studium der klassischen Gitarre an der Kunstuniversität Graz. Im Anschluss daran studierte Kleinrath bis 2005 Jazzklavier. Seitdem studiert er im Hauptfach Musiktheorie und absolvierte 2007 das Bakkalaureatsstudium mit einer Arbeit zur Harmonik Franz Liszts. Kleinrath war als Pianist in verschiedenen Jazzformationen und Theaterproduktionen tätig. Außerdem war er als Komponist für den Kurzfilm Entscheidungen tätig.

HANS-ULRICH KRETSCHMER (Züricher Hochschule der Künste)

Auferstehung aus Ruinen? Die harmonische Funktionstheorie vor dem Neuanfang –Vom kadenzharmonischen ‚Ursatz‘, seinen Varianten und Prolongationen–

Sa 15.00 Uhr, Orgelsaal

Im vergangenen Jahrzehnt wurde innerhalb der deutschsprachigen Musiktheorie die Funktionstheorie Riemann-Maler'scher Prägung erheblich in Zweifel gezogen. Ihr wurde –zu Recht– vorgeworfen, sie decke weder systematisch noch historisch den Phänomenbereich der tonalen Harmonik vollgültig ab (Daniel, Holtmeier, Kühn u.a.); ja, sie verdiene nicht einmal ihren Namen als einer Theorie der Funktionen (Polth). Heute kann man in jedem Fall konstatieren, dass das jahrzehntelange Monopol der Funktionstheorie einem wohlthuenden Pluralismus der Tonalitätsbegriffe (Ursatz-Tonalität nach Schenker, Tonalität der Oktavregel, Tonalität der Klangfelder usw.) gewichen ist.

Muss man nun das endgültige Ende der harmonischen Funktionstheorie einläuten? Oder haben aktuelle Bestrebungen zu ihrer Erneuerung und Differenzierung (Redmann) eine Berechtigung? Eine Antwort kann einzig und allein davon abhängen, ob es einem Neubeginn der Funktionstheorie gelingt, innerhalb der tonalen kompositorischen Realität zu beobachtende harmonische Gestalten und Zusammenhänge theoretisch überzeugend und künstlerisch sinnvoll zu erklären. Dies strebt der Vortrag exemplarisch an.

Hans-Ulrich Kretschmer (* 1962) studierte Klavier in Münster/Westfalen und Musiktheorie in Den Haag/NL. Seit 1995 Dozent an der Hogeschool Helicon in Den Haag/NL. Von 2003-2006 Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung am Koninklijk Conservatorium in Den Haag/NL, seit 2006 in gleicher Funktion an der Züricher Hochschule der Künste/CH. Vorträge auf den Musiktheoriekongressen Utrecht/NL (2004), Hamburg (2005) und Freiburg (2007). Publikationen u.a.: „Wozu Musiktheorie?“, in: Tijdschrift voor Muziektheorie 2006/1-2 (Doppelaufsatz): „Phänomenologie oder abstraktes Eigenleben einer Idee - Schenkeranalyse versus harmonische Schichtenreduktion“, in: Musiktheorie im Kontext („Musik und“, Bd. 9) 2008.

GABRIELA KROMBACH (Hochschule für Musik Mainz)

Katzensprünge und anderes tolles Zeug – Anmerkungen zur Gestaltung von Kadenzten in ausgewählten Schriften des 18. Jahrhunderts

Fr 15.00 Uhr, Roter Saal

Zu allen gängigen Instrumentalkonzerten gibt es gedruckte Kadenzten in großer Zahl. Von wem stammen sie? Wann sind sie entstanden? Wie sind sie gestaltet?

In welchem Verhältnis stehen dazu die Äußerungen in Instrumentalschulen und musiktheoretischen Werken des 18. Jahrhunderts?

In welchen Werken findet man entsprechende Angaben? Aus welchen Jahren stammen sie? Welche Anweisungen zur Gestaltung werden gegeben?

Gabriela Krombach studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und kath. Theologie in Mainz. Promotion zum Dr. phil. mit einer Arbeit über Offertoriumskompositionen am Wiener Hof, Ausbildung zum akademischen Bibliothekar in Darmstadt und Frankfurt, seit 1990 Dozentin für Musikgeschichte und Instrumentenkunde und Geschäftsführerin der Bibliothek an der Hochschule für Musik in Mainz. Publikationen vor allem über Kirchenmusik und Kammermusik mit Flöte.

MICHAEL KÜTTNER (Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim)

Eröffnungskonzert

Do 19.30 Uhr, Roter Saal

Michael Küttner hatte als Kind klassischen Klavierunterricht und begann ab 1970 autodidaktisch Schlagzeug zu spielen. Er studierte von 1974 bis 1979 klassische und neue Musik an der Hochschule für Musik Köln, danach Jazz am Berklee College of Music in Boston und schließlich afrikanische Musik bei Mustapha Tettey Addy in Accra.

Wichtige künstlerische Stationen: Landesjugend Jazzorchester NRW, Cantiere dell'Arte mit Hans Werner Henze / Quintett "Key" mit Markus Stockhausen und Hugo Read, Michael Sagmeister Group, Christoph Spendel Group, Peter Gigers Family of Percussion, Maria Joao Quintett, Ko-Wulu, Lumpp-Read-Küttner, Otto Wolters Innovation Group, Family of Percussion + Albert Mangelsdorff und Wolfgang Dauner, Harvie Swartz - Sheila Jordan Quartett, A.Mangelsdorff und die Members, JATO, "West Side Story" Oper Bonn, Solokonzerte mit "Pictures out of a Drumbook"

Darüber hinaus Zusammenarbeit und Aufnahmen mit (u.a.): Charlie Mariano, Steve Swallow, Trilok Gurtu, Markus Stockhausen, Kenny Wheeler, Nana Vasconcelos, Don Cherry, Jiggs Whigham, Dom Um Romão, Mustafa Tettey Addy, Zakir Hussein, U.K. Sivaraman, Gunnar Plümer, Christof Spendel, Michail Urbaniak, Uli Beckerhoff, Allan Praskin, Christof Lauer, Tony Lakatos, Thomas Heidepriem, Dave Liebman, WDR-Bigband, Mike Manieri, Lee Konitz, Dave King, Pat Martino

Tourneen und Konzerte in: Belgien, Dänemark, Deutschland, Frankreich, Holland, Italien, Israel, Lettland, Litauen, Russland, Ukraine, Rumänien, Bulgarien, Mosambik, Österreich, Polen, Schweiz, Spanien, USA.

Konzerte für das Goethe Institut in: Marocko, Tunesien, Algerien, Senegal, Elfenbeinküste, Ghana, Togo, Nigeria, Kamerun, Zaire, Pakistan, Indien, Thailand, Malaysia, Singapur, Indonesien, Philippinen, Sri Lanka und Ungarn.

Radio und Fernseharbeit: Belgischer Rundfunk, Bayrischer Rundfunk, Deutschlandfunk, Deutsche Welle, Hessischer Rundfunk, Norddeutscher Rundfunk, Südwestfunk, Radio Warschau, Westdeutscher Rundfunk, Radio Cidade Maputo, ARD, ZDF, BR, HR3, SWF3, TV SINGAPUR, TV CAMERUN, Latvia TVL.

Internationale Festivals: Internationales Jazzfestival Freiburg, Zeltfestival Freiburg, Deutsches Jazzfestival Frankfurt, Jazzhausfestival Köln, Jazzfest Burghausen, Internationales Festival im Tanzbrunnen Köln, Theaterhausfestival Stuttgart, Internationales Jazzfestival Szeged, Jazzfestival Bern, Internationales Jazzfestival Zürich, Jazz Jambouree in Warschau, Marlboro Festival in Rotterdam, Jazzfestival Leverkusen, International Jazz Yatra in Bombay New Delhi Kalkutta, Tal Vajta Utsav in Bombay und New Delhi, Jazz meets Timbila in Maputo Mosambique, 10. Internationales Drummermeeting in Koblenz, New Music Festival in Riga, Internationales Jazzfestival Maputo Mosambique, Jazzfestival Saulkrasti, "Friends Across the Border"-Project Mosambik/Süd Afrika.

Lehrtätigkeit: Michael Küttner ist ein gefragter Dozent bei allen wichtigen Jazz und Perkussionsworkshops in Deutschland. Seit 2000 ist er Professor für Jazzschlagzeug an der Hochschule für Musik Mannheim. Darüber hinaus ist er Lehrbeauftragter im Studiengang Jazz an der Hochschule für Musik Köln, gibt Lehrerfortbildungskurse für Rhythmus an Musikschulen, schreibt Workshops für das Magazin Drums & Percussion sowie Beiträge für Peter Gigers Buch "Die Kunst des Rhythmus" (Schott, Mainz).

ROBERT LANG (Pädagogische Hochschule Ludwigsburg)

Improvisation im musiktheoretischen Anfangsunterricht

Sa 16.00 Uhr, Roter Saal

In der vom Land Baden-Württemberg geförderten empirischen Studie geht es um Musiktheorie im musizierpraktischen Schulunterricht. Im Blick sind keine komplexen Strukturen, wie sie zuweilen bei kompositorischen Schaffensprozessen entstehen, sondern ganz basale Zusammenhänge (hier: im Bereich der Harmonik) und die Bedeutung dieses Wissens für das Ad-hoc-Musizieren bei 13-jährigen Kindern. In 27 multimedial gestützten Einzelversuchen zur generativen musikalischen Performanz wird untersucht, ob sich für Probanden ohne Vorwissen durch eine Reihung bestimmter didaktischer Interventionen zusätzliches improvisationsbezogenes Lernpotenzial eröffnet. Obwohl naheliegt, dass sich musiktheoretisches Wissen durch seine Nähe zu Reglementierungen zunächst restriktiv auf das Improvisieren auswirkt, kann in dem Experiment auch a) das Bewahren und b) das Ausweiten persönlicher Spielweisen beim harmonisch gebundenen Spiel nachgewiesen werden. Die Erkenntnisse legen einen gezielteren Einsatz musiktheoretischer Aspekte (nämlich beispielsweise mit dem Fokus auf eine Synthese individuell vorhandener Spielweisen mit den Gesetzmäßigkeiten der betreffenden Musik) im Unterricht nahe und fordern die Musikpädagogik zur Entwicklung einer entsprechenden Methodik auf.

Robert Lang (* 1968) studierte Schulmusik, Musiktheorie und Germanistik an der Hochschule der Künste und der Freien Universität Berlin. Italienisch-Studien in Siena und Rom. Musikwissenschaftliche Promotion über die „neapolitanische Oper“ des Settecento. 1996-2002 Lehrbeauftragter (Musiktheorie) an der HdK bzw. UdK Berlin. Nach dem Referendariat Studien- und Oberstudienrat (Musikpädagogik/Musikwissenschaft) an der Universität Bielefeld, daneben Lehrender an der Bielefelder Laborschule. Seit 2007 Professor an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

Aktuelle Arbeitsschwerpunkte liegen in der italienischen Oper des Settecento, der fächerübergreifenden ästhetischen Bildung sowie der Lehre von Musiktheorie an allgemeinbildenden Schulen.

STEPHAN LEWANDOWSKI (HfM "C. M. v. Weber" Dresden/HfM "F. Liszt" Weimar)

Vom Akkordbegriff zum pitch class set

Sa 16.00 Uhr, Orgelsaal

Dass die Pc set theory nicht nur in der nordamerikanischen Zwölftontheorie ein entscheidendes Vorgängermodell besitzt, sondern auch in der Akkordtheorie des 17.-19. Jahrhunderts, ist im Grunde nichts Neues. Die historische Satzlehre als ein aktuelles Kerngebiet der Musiktheorie einerseits sowie eine Vielzahl amerikanisch-europäischer Crossover-Analyseansätze aus jüngerer Zeit andererseits lassen einen Diskurs auf diesem Gebiet heute als näherliegend und notwendiger denn je erscheinen.

Für die Suche nach einer in diesem Sinne „historisch informierten Pc set theory“ ergeben sich vielfältige Ansatzpunkte.

Wie in einem Akkord verschmelzen in einem pc set horizontale und vertikale Dimension miteinander. Obwohl das pc set also gleichermaßen akkordische wie motivische oder auch gemischte Gestalt annehmen kann, diente es der „klassischen“ pc set theory vorrangig zur Erklärung harmonischer Zusammenhänge in post-tonaler Musik. Der Unterschied zwischen der traditionell-tonalen Harmonielehre und der Pc set theory liegt primär in der Quantität des Klangmaterials, das es zu klassifizieren und innerhalb eines stilistischen Repertoires verankert zu erklären galt bzw. gilt: Befasste sich die Harmonielehre im 18. und 19. Jahrhundert mit einer ständig anwachsenden Menge von Klängen innerhalb des tonalen Idioms, so hatte die Anzahl von Zusammenklängen abseits der Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihr Maximum erreicht. Ausgehend von diesem Maximum versuchten deshalb post-tonale musiktheoretisch-mathematische Ansätze ordnend zu wirken, indem sie abstrahierende bzw. reduzierende Regelwerke aufstellten.

Anhand der Schriften von J. D. Heinichen (*Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728), J. A. Scheibe (*Compendium musices theoretico-practicum*, Musikbibliothek Leipzig, ca. 1730) u.a. lassen sich vielfältige Verbindungen zwischen der Auffassung eines Akkords und dem Konzept einer ungeordneten Menge von Tonhöhenklassen aufzeigen, die jeweils als Klang-Material, als Hintergrund einer Komposition fungieren. Auch neuere set-theoretische Ansätze scheinen der historischen Satzlehre gleichsam die offene Hand entgegenzustrecken, so etwa Olli Väisäläs Aufgreifen der Ende der 1970er Jahre erstmalig definierten *registrally ordered pitch class sets*.

Stephan Lewandowski (* 1982) studierte an der Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ Musiktheorie bei Prof. L. Holtmeier und Prof. J. Leigh sowie Komposition bei Prof. W. Krätzschmar. Seit 2006 ist er Lehrbeauftragter an der Dresdener Musikhochschule, seit 2008 außerdem Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar. Außerdem Promotion bei Prof. Dr. C. Kühn und Dr. M. Schuijjer. Zahlreiche aktive Kongressteilnahmen und Publikationen, v.a. zur Klassischen Moderne.

JOHANNES MENKE (Schola Cantorum Basiliensis)

Podiumsdiskussion

Sa 11.30 Uhr, Roter Saal

Johannes Menke (* 1972 in Nürnberg) studierte Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion (Dr. phil.) mit einer Arbeit über Giacinto Scelsi an der TU Berlin. 1999 Lehrbeauftragter, 2005 Dozent für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 Dozierender für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis.

Herausgeber der Reihe *sinefonia* (Wolke-Verlag) und Mitarbeiter der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, Rundfunksendungen beim *DeutschlandRadio Kultur*. Publikationen zur Analyse sowie zur Geschichte und Didaktik der Musiktheorie. Seit 2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

DAVID MESQUITA JOANES / Florian Vogt
(Musikhochschule Freiburg / Musikhochschule Trossingen)

Wie improvisiert man eine Josquin-Motette?

Fr 14.00 Uhr, Roter Saal

Tomás de Santa Maria gibt in seinem *Libro llamado Arte de taner fantasia* aus dem Jahre 1565 einfache und klare Anweisungen für die Improvisation von Kanons. Er bezieht sich dabei ausdrücklich auf die „vollkommenste, kunstvollste und vorzüglichste Art [...], von der sich Iusquin immer in seinen Duos bedient hat“ (2. Teil, Kap. 33). In den letzten Jahren konnte man dank der Initiative insbesondere von Markus Jans und Peter Schubert ein verstärktes Interesse an dieser Improvisationstechnik beobachten, die nicht nur einen anderen Einblick in die Musikpraxis des 16. Jahrhunderts gewähren, sondern auch neue Perspektiven für den Kontrapunkt-Unterricht eröffnen.

In unserem Vortrag möchten wir zunächst zeigen, wie man eine mehrteilige zweistimmige Motette im Josquin-Stil improvisieren kann. Ausgehend von der Fragestellung, wie man die Anleitung Santa

Marias für die Improvisation einer ganzen Motette fruchtbar machen kann, möchten wir die dafür nötigen Techniken vorstellen, die sich aus unseren eigenen Improvisationsexperimenten ergeben haben. Denn anders als bei Santa Maria, dessen Traktat die Improvisation von Tastenmusik beschreibt, muss die Koordination bzw. Interaktion unter mehreren Sängern durch ‚Spielregeln‘ gesteuert werden, sobald ein strenger Kanon verlassen wird. Spielregeln, die insbesondere das Erreichen von Kadenz und die Verknüpfung von Phrasen organisieren.

Auf der Grundlage der beschriebenen Improvisationstechniken werden wir dann eine Möglichkeit aufzeigen, wie der gregorianische Choral, der im Alltag eines ‚Kontrapunktisten‘ der damaligen Zeit eine zentrale Rolle gespielt hat, als Ausgangspunkt für die melodische und formale Gestaltung einer improvisierten Motette dienen kann.

Abschließend soll eine kurze Analyse von Josquins Motette *Domine, ne in furore tuo arguas me* demonstrieren, wie die kunstvolle Kombination von Duos, die mit den erläuterten Techniken improvisierbar wären, die Basis einer vierstimmigen komponierten Motette bilden.

David Mesquita Joanes (* 1977 Valencia, Spanien) studierte im Konservatorium von Carlet Klavier und Violine. Seit 1995 hat er an mehreren Dirigier-Meisterkursen u.a. bei Juan Luís Martínez und Salvador Más teilgenommen. Von 2000 bis 2005 studierte er an der Musikhochschule Freiburg Dirigieren bei Hans Michael Beuerle und Musiktheorie bei Otfried Büsing und Eckehard Kiem. Von 2007 bis 2009 studierte er Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis bei Markus Jans und Dominique Muller. Seit 2005 ist er Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, sowie seit 2006 an der Musikhochschule Trossingen. Außerdem leitet er das Tallis-Ensemble Freiburg, den Kammerchor Emmendingen und das Kammerorchester Landwasser.

JESSE MILLINER (Hochschule für Musik Mainz)

Eröffnungskonzert / Podiumsdiskussion

Do 19.30 Uhr, Roter Saal / Podiumsdiskussion Sa 11.30, Roter Saal

Wechselbeziehungen improvisierter und komponierter Musik im Jazz

Fr 18.00 Uhr, Orgelsaal

Häufig wird es als ein besonderes Qualitätsmerkmal empfunden wenn improvisierte Musik komponiert klingt. Die in der Improvisation „spontane“ Generierung von Struktur im Sinne eines dramaturgisch nachvollziehbaren Verlaufs (anhand des kreativen Umgangs mit Motivik, Variation, Dynamik, Phrasierung, etc.) erfordert ein Höchstmaß an Kontrolle und gestalterischer Intelligenz.

Umgekehrt ist es im Jazz recht häufig, dass Kompositionen improvisiert klingen. Die Improvisation ist neben anderen Elementen, wie der Swingrhythmik, idiomatisch für die Stilrichtung Jazz und so gestalten sich die Übergänge zwischen Improvisation und Komposition häufig fließend. Der Vortrag widmet sich u.a. folgenden Fragestellungen: Worin liegen die Unterschiede zwischen komponierter und improvisierter Musik im Jazz? Inwiefern bereichern, oder beschneiden sich diese Disziplinen?

Workshop: Vermittlungspraxis Jazzimprovisation

Sa 9.30 Uhr, Studiobühne

Vgl. das Abstract bei: *Steffen Weber*

Jesse Milliner wurde 1973 in Köln geboren. Bereits im Alter von 4 Jahren erhielt er Violinenunterricht, ab 1983 war er Schüler der Rheinischen Musikschule in Köln mit dem Hauptfach Klavier, bevor er später auch Bass als zweites Hauptfach wählte. Von 1992 bis 1996 besuchte er die Folkwang Hochschule Essen, die er mit einem Diplom in Jazzpiano absolvierte. Gleichzeitig spielte er u.a. auch im Landesjugendorchester Nordrhein-Westfalen und im Jazzorchester der Musikhochschule Köln. Es folgten weitere Diploma in Filmmusik und Sounddesign (Filmakademie Baden-Württemberg, 1996-1999) sowie in Jazzkomposition (Hochschule für Musik Köln, 1998-2001). An der Manhattan School of Music in New York City erhielt er nach 2-jähriger Ausbildung seinen Master of Music Degree. Im Anschluss wechselte er 2003 in den Promotionsstudiengang Jazzkomposition an die Frost School of Music der University of Miami, USA. Mit seiner Dissertation „Exploring Musical Forms in Jazz“ erlangte er schließlich 2006 auch den akademischen Titel des

Doctor of Musical Arts. Milliner ist bereits mehrfacher Preisträger (unter anderem WDR Jazzpreis 2007) und kann bereits 3 CD-Veröffentlichungen sowie Uraufführungen in New York und Miami vorweisen. Seit April 2007 ist Jesse Milliner als Professor für Komposition und Arrangement an der Hochschule für Musik in Mainz beschäftigt und leitet dort die Abteilung *Jazz und Populäre Musik*.

JÖRG PETER MITTMANN (Detmold)

Zwischen Klangeffekt und künstlerischer Interpretation: Improvisation zu Filmen

Sa 10.00 Uhr, Roter Saal

Eine Nische für improvisierte Musik bot Anfang des 20. Jahrhunderts in einer Zeit strengster kompositorischer Determination das Genre des Stummfilms. Ob nun aus Nostalgie oder ernstem Ausdruckswillen: die vor gut 100 Jahren entwickelte Praxis erfreut sich heute erneut großer Beliebtheit. Anhand eines frühen Kurzfilms („Le Voyage dans la lune“) möchte ich verschiedene Möglichkeiten der musikalischen Unterlegung des Bildmaterials darstellen und ihre ästhetische Problematik diskutieren. Angefangen mit der instrumentalen Nachzeichnung akustischer Effekte über die atmosphärische Grundierung reicht die Palette bis zur anspruchsvollen Allusion. Sowohl die Perzeption als auch die Konzeptualisierung gehorcht dabei in der Bildsequenz vielfach anderen Gesetzen als in der Musik, etwa wenn es um Zeitempfinden, Bewegung oder das Verhältnis der Totalen zum Detail geht. Gerade diese feinen Differenzen vermitteln uns ein Bewusstsein vom Funktionieren unserer Wahrnehmung und insbesondere von der kulturellen Prägungen eines Nexus zwischen Bildgestalt und Klang. So kann die improvisatorische Beschäftigung mit dem Genre Filmmusik gerade auch eine pädagogische Wirkung entfalten, indem sie spielerisch in die Zusammenhänge von Affekten, Topoi und Formvorstellungen einführt.

Jörg Peter Mittmann (* 1962 in Minden) erhielt seine künstlerische Ausbildung u.a. bei Giseler Klebe (Komposition), Helmut Winschermann und Gernot Schmalfuß (Oboe) in Detmold. Zugleich studierte er Philosophie und Geschichte, promovierte 1992 in München mit einer Arbeit über den frühen Deutschen Idealismus und ist publizistisch, künstlerisch und als Hochschullehrer tätig. 1990 gehörte er zu den Gründern des Ensemble Horizonte, dessen konzeptionelle und künstlerische Leitung in seinen Händen liegt.

ANDREAS MORAITIS (Berlin)

»Kontrapunkt« vs. »Harmonie«. Zum Verhältnis von Bass und Oberstimme in spätbarocken Choralsätzen

Sa 16.30 Uhr, Orgelsaal

„Bey diesen Übungen setzte er [J. S. Bach] selbst anfänglich die Bässe, und ließ von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen.“ (Johann Nikolaus Forkel, 1802)

Forkels berühmter Bericht über Johann Sebastian Bachs Propädeutik des vierstimmigen Choralsatzes lässt einige Fragen offen. Während nämlich die Ergänzung der Mittelstimmen bei einem bezifferten Außensatz eine verhältnismäßig leichte Aufgabe darstellt, die mit Hilfe des üblichen Regelkanons im Prinzip auch von Anfängern zu bewältigen ist, erfordert die Erfindung eines Basses ein nicht unerhebliches Maß an Kreativität und ästhetischem Urteilsvermögen. Dass dieses selbst den auf dem "Nährboden" der historischen Praxis aufgewachsenen Schülern nicht auf Anhieb zur Verfügung stand, lassen die methodische Trennung sowie der Zusatz "nach und nach" im zweiten Teil von Forkels Notiz vermuten. Wie aber Bach seine Schüler an die Komposition der Bässe heranzuführte, bleibt dem Leser verborgen. Wahrscheinlich war die Basslinie bereits inklusive einer (notierten oder gedachten) Bezifferung zu konzipieren: Der Gedanke, sie als bloßen Kontrapunkt zur Chormelodie aufzufassen, erscheint zwar verlockend, hält aber einer Überprüfung anhand von Bachs eigenen Werken nicht stand. Ebenso abwegig wäre es, den Bass im Umkehrschluss als Korrelat einer vorgegebenen Harmonienfolge zu deuten, denn zum einen lässt sich die harmonische Struktur der überlieferten Sätze nicht immer zweifelsfrei bestimmen, zum anderen ist der Einfluss kontrapunktischen Denkens trotz der erwähnten Einschränkungen zu offensichtlich, als dass er vernachlässigt werden dürfte.

Hypothetisch bleibt die Frage, ob Bach seinen Schülern neben der Satztechnik als solcher und den gängigen, die Klauselbildung betreffenden Konventionen explizite Regeln vermittelte, welche die Komposition der Choralsatzbässe erleichterten. Es kann jedoch versucht werden, an den erhaltenen Werken Invarianten nachzuweisen, aus denen solche Regeln (die ursprünglich auch als Komponenten "impliziter Theorie" fungiert haben könnten) gegebenenfalls abzuleiten wären. Zu diesem Zweck wurde eine große Anzahl spätbarocker Choralsätze unter besonderer Berücksichtigung der Bassführung analysiert. Die Variabilität der untersuchten Merkmalskomplexe erwies sich zum Teil als beträchtlich: So ließ sich bereits für die gut zwei Dutzend in den Chormelodien auftretenden Sukzessivintervalle eine vierstellige Zahl möglicher Kombinationen mit der Basslinie belegen. Die Differenzierung nach temporalen Parametern wie der metrischen oder syntaktischen Position brachte lediglich in Bezug auf spezielle Situationen (wie sie z. B. an Zeilenschlüssen vorliegen) einen nennenswerten Vorteil. Es erschien daher notwendig, zusätzlich die modale Struktur der Oberstimme sowie deren harmonische Implikationen zu berücksichtigen, wobei sowohl der Gesamtverlauf der Melodie (als Determinante der Klauselabfolge und der formal wichtigen Phrasenanfänge) als auch der Aufbau der Choralphrasen (die ihrerseits relativ selbständige Teilgestalten des Satzganzen bilden) zu untersuchen waren. Letztere wurden mit Blick auf das Verhältnis von Ausgangs- und Zielharmonie und die Intervallstruktur der Oberstimme in Typen eingeteilt, deren unterschiedliche satztechnische Ausprägungen sich hinsichtlich weiterer Merkmale vergleichen ließen. Auf diese Weise konnte eine Reihe allgemeiner Aussagen formuliert werden, die zwar nicht das gesamte Spektrum des Bachschen Choralsatzes abdecken, gleichwohl aber als Anhaltspunkte für Analyse und Satzlehre in Betracht kommen. Die erzielten Resultate forderten zudem zur Diskussion einiger methodischer Probleme heraus, wie etwa der Frage nach der Relevanz statistischer Befunde für die Evaluation der "Stiltreue" eines Werkes.

Andreas Moraitis studierte u. a. an der HdK Berlin und der FU Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. Promotion mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Kongressbeiträge und Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und – analytischen Themen. Forschungsschwerpunkte: Analyse und deren Methodologie, Hörtheorien, Satzlehre, computergestützte Musikanalyse und –synthese.

ANGELIKA MOTHS (Hochschule für Künste Bremen)

Einführung zur arabischen Musikimprovisation

Fr 13.30 Uhr, Studiobühne

Es gab mehrere Versuche, die wichtigsten arabischen Musikformen zu notieren. Das Ergebnis war gering und wertlos. Wozu sollte man Noten schreiben für eine musikalische Form, die von einem Musiker zum andern, anders gespielt werden muss? Jeder Musiker verwendet andere Intervalle, Melodien und Schlusswendungen. Vielleicht sollte man dabei nicht von einer Form sprechen, sondern vielmehr von verschiedenen Strukturen, die in sich historisch abgestimmte und strenge Aspekte enthalten, die es dem Musiker ermöglichen, Improvisationen einzufügen. Hier aber stellt sich die Frage, wie man den Unterschied zwischen dem irakische Maqam, dem ägyptische Dor, dem kuwaitische Saut, usw. bestimmen kann, wenn dieser nicht durch die Form bestimmt wird. Es gibt viele Fälle, bei denen der Musiker irakische Maqam gespielt oder gesungen hat, mit aller Verpflichtung an die Maqam Regeln, jedoch mit ägyptischen, syrischen oder kuwaitischen Einflüssen. Streng genommen kann es dann nicht mehr Maqam werden, sondern (ägyptischer, syrischer oder kuwaitischer) Gesang. Das beste Beispiel dafür, ist der Korangesang, denn jedes arabische Land hat seine Art den Koran zu rezitieren (und dabei zu improvisieren). Obwohl, die Regeln, den Koran zu rezitieren, in allen arabischen Ländern die gleichen sein sollten.

Es stellt sich darüber die Frage, welche Rolle die Improvisation in der arabischen Musik überhaupt spielt. Was war ihr Ursprung, inwieweit hat der Islam hier gewirkt und wie hat sie sich im Laufe der Jahrhunderte verändert. Und letztendlich, worauf basiert die Improvisation. Was bedeutet eine Skala und was haben die Tetrachorde damit zu tun?

Der arabische Gesang gilt als Hauptelement der arabischen Musik. Die einzige Rolle, die das Instrument spielt, ist eigentlich, den Gesang zu begleiten. Diese Rolle hat sich im Laufe der Zeit verändert, wobei auch hier die Improvisation mit hinein spielt. Instrumentale Improvisation ist jedoch von großer Wichtigkeit im Bereich der Tanzmusik, hier besonders die Perkussion.

Durch Handel und durch die Verbreitung des Islams wurde die arabische Musik aus der Türkei, aus Iran, Indien, Afrika und im letzten Jahrhundert auch aus Europa beeinflusst. Mehrere verschiedene neue Skala, Rhythmen und Gesänge, und schließlich auch die westliche Musiktheorie. Wie konnte die arabische Musikimprovisation damit umgehen, und welchen Verlauf nahm ihre Entwicklung?

Angelika Moths studierte Cembalo am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo sie sich bei Tini Mathot/Ton Koopman diplomierte, Generalbass bei Jesper Christensen und „Theorie der Alten Musik“ an der Schola Cantorum in Basel, sowie Musik-, Kunst- und Islamwissenschaft an der dortigen Universität.

Sie arbeitete als Lehrbeauftragte für Paläographie an der Felix Mendelssohn Bartholdy-Hochschule in Leipzig und als Korrepetitorin an verschiedenen Konservatorien in der Schweiz. Von 2003-2005 war sie am musikwissenschaftlichen Institut in Basel tätig, von 2002-2007 war sie wissenschaftliche Assistentin an der Schola Cantorum, wo sie seit dem Paläographie unterrichtet.

Seit Oktober 2007 hat sie eine fünfjährige Vertretungsprofessur im Fach Theorie der Alten Musik an der Hochschule der Künste in Bremen sowie seit September 2008 Lehrverpflichtungen an den Hochschulen Zürich und Osnabrück.

Als Musikerin ist sie Mitglied verschiedener Ensembles (u. a. Sarband und Bella Gerit), ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der arabischen Musiktheorie, der Theorie des 16. Jahrhunderts, der Secunda Pratica und der Paläographie.

ALFRED MÜLLER (Hochschule für Musik Mainz)

Improvisationskonzert in der ev. Altmünsterkirche, Münsterstraße 25

Fr 19.30 Uhr, Altmünsterkirche

Alfred Müller (* 1955 in Kötzing) studierte an den Musikhochschulen in München, Salzburg und Saarbrücken Konzertfach Orgelimprovisation, Kirchenmusik, Musikpädagogik, Schulmusik und Komposition, und in München an der Philosophischen Hochschule S.J München und an der LMU Musikwissenschaften, Theaterwissenschaften und Philosophie. Als seine Lehrer sind besonders H. Prof. W. Killmayer, H. Prof. Daniel Roth, H. Prof. Wolfgang Rihm, Prof. Rolf Koenen und H. Prof. Stefan Klinda zu erwähnen. H. Alfred Müller wurde mit dem 1. Förderpreis der Landeshauptstadt München und durch die Aufnahme in die Studienstiftung des deutschen Volkes ausgezeichnet. Er arbeitete mehrere Jahre als Regionalkantor im Bistum Osnabrück und wirkt seit 1988 als Kantor an der Basilika und Abteikirche St. Matthias zu Trier. In dieser Kirche befindet sich auch das Grab des heiligen Apostel gleichen Namens. Bis 2009 arbeitet er als Lehrer für Kirchenmusikgeschichte u. a. an der Kirchenmusikschule Trier und als freier Referent des dortigen Bistums. Seit 1999 unterrichtet er Orgelspiel an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, seit 2004 als Professor.

- Rundfunk - und Fernsehaufnahmen als Organist, Komponist, Improvisator und Dirigent. Publikation von Aufsätzen, Orgelwerken, von Musik mit Harfe und Chorwerken.

- Aufnahmen von Kompositionen auf Tonträger: Kirchenmusik und Kammermusik.

- Aufnahmen von Orgelmusik als Interpret und Improvisator u. a. bei Verlag Motette-Ursina, Prästant und ORGANpromotion.

MATTHIAS NINGEL / Christoph Hust / Sinem Derya Kılıç
(Universität Mainz - Musikwissenschaftliches Institut)

Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule

Sa 16.00 Uhr, Studiobühne

Vgl. das Abstract bei: *Christoph Hust*

Matthias Ningel (* 1987 in Mayen) begann nach dem Abitur 2007 in Münstermaifeld zum WS 07/08 das Studium der Musikwissenschaft und der Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Seit dem Sommersemester 2008 studiert er zudem Schulmusik an der Hochschule für Musik. Er spielt die Instrumente Schlagzeug und Klavier und ist seit 2009 als Hilfwissenschaftler für Dr. Christoph Hust am Forschungsprojekt zur >>Neudeutschen Schule<< beteiligt.

ARVID ONG (Hochschule für Musik und Theater Hannover)

Elementare Generalbasslehre als praktisches Harmoniemodell und Basis zur stilgebundenen Improvisation

Fr 17.30 Uhr, Roter Saal

Der praktische Aspekt in der Methodik des Fachs Musiktheorie spiegelt eine der zentralen Ziele des Fachs wider. Musiktheorie sollte nicht allein eine wissenschaftliche Orientierung betonen, sondern sollte auch Zugang zur historischen Kompositionstechnik *durch eigenes Tun* sein. Es ist deshalb von unschätzbarem Wert, praktische Elemente der Musiktheorie allen professionellen Musikern, aber insbesondere auch Musikpädagogen zugänglich zu machen. In der stilgebundenen Improvisation findet „Praktische Musiktheorie“ in kreativer Form statt.

Meines Erachtens bestimmen drei Komponenten die musikalische Improvisationsfähigkeit: Beherrschung des Instruments, musikalische Imagination und Kenntnis musikalischer Modelle. Bilden die ersten Aspekte zentrale Punkte jeder musikalisch-künstlerischen Ausbildung, so ist letzteres – der musiktheoretisch, „handwerkliche“ Anteil – eher fakultativer Inhalt. Insbesondere im elementaren Bereich ist man gegenwärtig in erster Linie auf Modelle aus der populären oder freitonalen Musik angewiesen. Eine *elementare* Konzeption für stilgebundene Improvisationen der Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts ist Mangelware. Dieser Bereich wäre aber gerade in der Musikpädagogik als Element der vielfältigen Vermittlung der musikalischen Epochen von großer Bedeutung.

In meinem Vortrag möchte ich die Frage diskutieren, wie eine Vermittlung elementarer Formen der stilgebundenen Improvisation gestaltet werden kann. Generalbass-Spiel kann hier als grundlegender Baustein einen optimalen Einstieg bieten. Das Fach ist hierbei nicht allein als Akkordkurzschrift zu verstehen. Eine moderne Generalbasslehre zeichnet darüber hinaus modellhaft ein authentisches Bild des harmonischen Verständnisses der Barockzeit. Jesper Bøje Christensen liefert in seiner Generalbass-Schule einen ersten Ansatz.¹ Er bezieht historisches Lehrmaterial wie Jean-François Dandrieus *Principe de l'Accopagement du Clavecin* und Georg Philipp Telemanns *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übung* in sein Konzept ein. Insbesondere das Material Dandrieus liest sich wie eine Anleitung zur barocken *Oktavregel*, in einer für die Zeit erstaunlich konsequenten Methodik. Dieser Blick in die Historie zeigt aber auch sehr deutlich, dass das Studium musikalischer Modelle gängige Praxis war. Was Christensens Ansatz allerdings fehlt ist eine *kreative* Weiterentwicklung dieser Vokabeln, da dessen Ziel zunächst „nur“ das authentische *Accompagnement* ist. Um allerdings nicht allein eine Übung in historischer Spielpraxis zu sein, sollte Generalbass-Spiel mit musiktheoretischen Modellansätzen der Gegenwart reflektiert werden. Clemens Kühn regt an, die Generalbasslehre nicht allein zum Akkordspiel, sondern auch improvisatorisch zu nutzen und dessen Anwendung über die barocke Epoche hinaus zu studieren.² Ich würde noch einen Schritt weitergehen und die Generalbassschrift zur Beschreibung harmonischer Modelle auch für die Epochen zu nutzen, denen das Generalbassdenken eigentlich gänzlich fremd ist. Der Nutzen liegt darin, dass Bezifferungen als Griffschrift konzipiert und somit unmittelbarer verständlich gegenüber anderen musiktheoretischen Symbolen sind.

Die historische Spezifizierung kann als Folgeschritt am Beispiel verschiedener Kompositionsstile stattfinden. Die barocke Epoche ist hier aufgrund die Nutzung der Lehrtraktate eine Art „Modellepoche“. Für die klassische Epoche lassen sich auch – insbesondere in der Übergangsphase zu Beginn des 18. Jahrhunderts – Ableitungen machen, die die Eigenart und Neuerungen im kompositorischen Denken deutlich machen. Mit der im 19. Jahrhundert zu beobachtenden Individualisierung der Kompositionsstile wird eine stilgebundene Improvisation zunehmend zum Studium kompositorischer Personalstile. Interessant ist hier die Reflexion der Harmoniemodelle am Stil Frederic Chopins, dessen Kompositionen im besonderen Maße improvisatorische Züge tragen. Er kann so gewissermaßen als Blaupause zur Improvisation im 19. Jahrhundert herangezogen werden.

Anhand einiger ausgewählter Modelle möchte ich in meinem Vortrag weiterhin zeigen, wie die Chiffrierung der harmonischen Struktur melodisch-rhythmisch umgewandelt werden kann. Der Realisation am Instrument – exemplarisch möchte ich das hier am Klavier demonstrieren – entstehen zudem instrumentaltechnische Probleme, die in der Methodik Berücksichtigung finden sollen.

¹ Jesper Bøje Christensen: Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert; Bärenreiter, Kassel 1992

² Clemens Kühn: Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln; Bärenreiter, Kassel 2006

Neben den Quellen sollen auch immer die Kompositionen der Zeit selbst als Referenz herangezogen werden. Neben standardisierten Figuren und Ornamenten, die den verschiedenen musiktheoretischen Quellen zu entnehmen sind, können auch einzelne Motive aus Kompositionen als Beispiele dienen, um die Anwendung der Modelle zu erproben.

Arvid Ong (* 1971) studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg zunächst Klavier bei Evgenij Koroliov, anschließend Komposition und Musiktheorie bei Günter Friedrichs und Manfred Stahnke. Er ist seit 1997 Lehrer für Komposition und Klavier an der Jugendmusikschule Hamburg. Von 2003 bis 2007 hatte er einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Seit 2004 lehrt er an der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einem Lehrauftrag für Musiktheorie, Gehörbildung und Musiktheorie am Klavier. Ab Oktober 2009 wird ein Lehrauftrag für Gehörbildung an der Hochschule für Musik in Detmold dazukommen. Seine Lehrtätigkeit ist geprägt von der Verbindung kompositorischen Denkens und einer theoretischen und musikhistorischen Systematik. Er wirkte an verschiedenen Kompositionsprojekten an allgemeinbildenden Schulen mit und erteilte Kurse an der Landesakademie Hamburg zum Thema „Notation am Computer“.

Als Komponist hat Arvid Ong Werke für Musiktheater, Orchester und Kammermusik geschrieben. In diesem Zusammenhang beschäftigte er sich intensiv mit Mikrotönen und Stimmungssystemen. Darüber hinaus erstellt Arvid Ong Klavierbearbeitungen von Werken anderer zeitgenössischer Komponisten für Uraufführen im Musiktheaterbereich. Zuletzt veröffentlichte er das Stück „4 Flutes“ für Flötenquartett in der Edition Gamma.

BIRGER PETERSEN (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

„Composition“ und Improvisation. Norddeutsche Orgelkultur und Satzlehre im frühen 19. Jahrhundert

Fr 14.30 Uhr, Orgelsaal

Bis weit ins 19. Jahrhundert ging (anders als für die Komponisten des süddeutschen Raums) der Kompositionsunterricht für die Organisten in Nord- und Mitteldeutschland von der Auseinandersetzung mit Chormelodien aus, angefangen bei der spieltechnischen Erweiterung und mündend in der harmonischen Erschließung und kontrapunktischen Aufbereitung des Materials. Ablesbar ist die Fixierung auf den Choral am Aufbau der Lehrbücher wie den Arbeiten von Johann Christian Kittel (*Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1801–1808), aber auch an den Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts wie den Sätzen des „Orgelbüchleins“ von Johann Sebastian Bach.

Die *Kleine praktische Orgelschule* des dänisch-holsteinischen Organisten und Komponisten Andreas Sabelon (1772–1838), die 1822 in Altona erschien, ist ein Musterbeispiel dieser Entwicklung. Ihr Titel ließe an einen Lehrgang der Orgel-Spieltechnik denken – um den es aber nicht einmal vordergründig geht: Zielgruppe des Verfassers sind in erster Linie Organisten, „welche bei Erlernung der Composition den Choral zum Grunde“ legen wollen. Sabelon stellt – neben grundlegenden Techniken der Choralharmonisierung, die an einfachen Kadenzübungen zu Beginn des Bandes entwickelt werden – die unterschiedlichsten Typen der zeitgenössischen Choralbearbeitung vom schlichten bis hin zum freien, harmonisch aufwendigen Vorspiel, zur Partita und zur Choralfantasie vor. Ein besonderes Augenmerk des Autors liegt dabei zunächst auf den „Veränderungen“, nämlich den Phasen der Choralbearbeitung, etwa in Partiten. Am Bandende stehen eine Imitationslehre und Anregungen zur adäquaten Erarbeitung des thematisch-motivischen Materials. Nur bedingt ist dabei eine Systematik erkennbar – es handelt sich um eine Sammlung von Musterkompositionen unterschiedlichster Provenienz, die reich an satztechnischen Besonderheiten sind, aber zugleich für die Satzlehre des frühen 19. Jahrhunderts typische Modelle katalogartig vorführt.

Deutlich wird, daß Sabelons Begriff der „Composition“ auf die liturgische Improvisationspraxis verweist, die die Musik für Tasteninstrumente seit dem 17. Jahrhundert prägt. Im Detail erscheint die *Kleine praktische Orgelschule* Sabelons im exemplarischen Zugang zu zeitgenössischen Choralbearbeitungstechniken auch als Dokument der Orgelkultur ihrer Zeit und erinnert an die ursprünglichen Ziele der Notation von Orgelmusik, nämlich der schriftlichen Fixierung von Improvisationsmustern.

Birger Petersen studierte Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Lübeck sowie Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität Kiel (Promotion 2001 über die Melodielehre Johann Matthesons). Nach Lehrtätigkeiten in Lübeck, Bremen, Herford und Greifswald ist Birger Petersen an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Abteilung Komposition und Musiktheorie tätig, seit 2004 als hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie (2008 Ernennung zum Professor). Seit Oktober 2008 leitet er als Sprecher das Institut für Musik.

Sein kompositorisches Schaffen wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, so mit dem Europäischen Kulturpreis der Terminbörse Amsterdam, dem Kunstpreis Cloppenburg und dem Kulturpreis des Kreises Ostholstein. 2005 wurde seine Komposition „sch(-till)“ im Kompositionswettbewerb des Deutschen Musikrates mit einem Preis ausgezeichnet. Seit 2001 zahlreiche Veröffentlichungen, vor allem zu den Themenbereichen Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts und zu Theodor W. Adorno. Er ist Stellvertretender Vorsitzender des Deutschen Komponisten-Verbandes, Landesverband Mecklenburg-Vorpommern. 2004 gründete er den „Verein für Neue Musik Mecklenburg-Vorpommern“ e.V., dem er vorsteht.

SYDNEY CHRISTIAN RAMOND

Eröffnungskonzert

Do 19.30 Uhr, Roter Saal

Sydney Christian Ramond (* 1962 in Bonn) ist Kontrabassist. Er studierte von 1983 bis 1987 an der Musikhochschule Köln und erhielt danach ein Stipendium der Akademie of Fine Arts in Banff (Kanada). Ramond ist ein vielseitig versierter und gefragter Bassist, der mit vielen renommierten Musikern gearbeitet hat, so z. B. Kenny Wheeler, Tomasz Stanko, Albert Mangelsdorff, Joe Pass oder Philip Catherine.

Er spielt in stilistisch so unterschiedlichen Musikgruppen wie dem Wolfgang-Engstfeld/Peter-Weiss-Quartett, dem Theo Jörgensmann Quartet (*Snijbloemen*, 1999), dem Michel-Pilz-Trio, dem Trio *DRA* mit Christopher Dell, dem Michael-Heupel-Quartett, dem Allan-Praskin-Quartett, im Trio mit Andreas Schmidt und John Schröder oder dem Henning-Berg-Quartett. Er war bisher in mehr als 20 Ländern auf Tournee, unter anderem Neuseeland, Kanada, Sudan, Ägypten und Japan.

HUGO READ (Folkwang Hochschule Essen)

Eröffnungskonzert

Do 19.30 Uhr, Roter Saal

Hugo Read hat als eine Art europäisches Pendant zu Steve Coleman eine eigenständige Spiel- und Kompositionsweise entwickelt, in der sich neuer Jazz, Elemente der E-Musik und rhythmische Energie, akustische Basis und elektronische Beigaben zu einer eigengeprägten Klangwelt verbinden. Read, der sich als typischer Vertreter der neuen europäischen Jazz-Generation versteht und als solcher erklärtermaßen Grenzen zwischen Neuer Musik und Jazz überwinden will, gibt sich dazu als Komponist zumeist suitenhafte Formfolgen als Ausgangsbasis.

Ab 1972 studierte Read an der Kölner Musikhochschule Querflöte bei Prof. Ulrich, und später klassisches Saxophon bei Prof. Buschmann, und legte 1982 sein Konzertexamen mit Auszeichnung ab. Seitdem internationale Konzerttätigkeit auf dem Gebiet des Jazz und der Neuen Musik. Produktionen mit Kammermusik und als Solist mit Orchestern (u.a. Ensemble Modern, New Art Ensemble) bei allen namhaften Rundfunkanstalten in Europa.

-Seit 1979 Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen, Mitwirkung an mehreren Uraufführungen (Mailänder Scala, Oper Leipzig, Opera Paris) sowie zahlreichen Konzerten und Tonträgerproduktionen.

-Weltweite Konzert-Tourneen mit verschiedenen Jazzgruppen, u.a. West-Afrika mit Lump/Read/Küttner, Ost/Süd-Afrika mit Michael Küttner, Australien/Neuseeland mit Rainer Brüninghaus und Trilok Gurtu, Naher Osten mit Brüninghaus/Read/Thönes, DDR mit Manfred Schoof, Schweiz mit Thierry Lang Quartett, England mit der NDR Bigband mit Abdullah Ibrahim, Mehrere große Tourneen mit Riot und Kenny Wheeler, Auftritte bei den Berliner Jazztagen (Manfred Schoof), Münchener Jazzfest / Frankfurter Jazzfestival (Key), Expo Sevilla (NRW Pool), Kuwait

Jazzfestival / Poznan Jazzfestival (H.Read Quartett), Weltausstellung Hannover (M.Küttner) Jazzfestival Burghausen (Axis) Montreux Jazz Festival / Jazzfestival Zürich / Midem 2001 Cannes (Thierry Lang Quartett), Jazzfestivals in Manchester/ Paris/ London/Rom, (NDR Bigband) Teilnahme beim Internationalem Jazzmeeting Baden-Baden, Konzerthaus Wien, Philharmonie Berlin , Philharmonie Köln (Ensemble Modern)

-Unter eigenem Namen präsentierte Hugo Read u.a. Auftragskompositionen für den NDR, SWF und WDR, Forum 20 Düsseldorf, Composers Orchester , (u.a. Kontraste für Streicher, 2 Klaviere und Jazzensemble) sowie die C.D. " Songs of a Wayfarer " bei Nabel Records Im Verlag Neue Musik sind erschienen: Kontraste für Saxophon oder Klarinette Solo (NM808) sowie "Acht Stücke für zwei Saxophone und Klavier" (April 2007) Im Musikverlag Verlag Hayo: Lyrische Messe für gem.Chor, Orgel, Sopransaxophon und Kontrabass (HY 2055) Im Verlag Hubertus Nogatz "Sechs Stücke für zwei Saxophone und Klavier (K&N1510)

-Hugo Read ist Förderpreisträger des Landes NRW verliehen für herausragende Leistungen auf dem Gebiet des Jazz und der Neuen Musik, und seit 1991 Professor für Saxophon und Ensembleleitung an der Folkwang Hochschule Essen.

HANS PETER REUTTER (Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf)

Wellenzüge - Felsblöcke Überkomponierte Satzmodelle in Bruckners 5. Symphonie

So 10.30 Uhr, Roter Saal

Anton Bruckner hatte als Improvisator an der Orgel einen gewissen Ruf, jedoch gibt es naturgemäß keine musikalischen Zeugnisse seiner Improvisationskunst. In seinen Kompositionen fällt formal zuerst vor allem die klare architektonische Zeichnung auf – dies kann einen Widerspruch zu improvisatorischem Ansatz darstellen oder die Bestätigung. Ernst Kurth unterstreicht in seiner umfangreichen Bruckner-Monographie (1925) gerade aber nicht das Architektonische, den „Grundriss“, sondern das Formen in Wellenzügen, die er nicht müde wird, in allen Werken zu beschreiben und als das wesentliche Formelement herauszustellen. Dieser eher organische Aufbau würde einer bestimmten Haltung zur Improvisation sehr wohl entsprechen. Anhand von konkreten Beispielen aus dem 1. und 2. Satz der 5. Symphonie (1875/76) sowie einigen Gelegenheitswerken Bruckners sollen Satzmodelle aufgezeigt werden, die jedoch in der Symphonie nur jeweils angespielt und in einem Prozess der Überkomposition unvorhersehbar abgewandelt werden. Darüber hinaus soll das besondere Verhältnis des 2. Satzes zur restlichen Symphonie beleuchtet werden: Er entstand als erster und in ihm erscheinen die zentralen Motive der anderen Sätze nicht so deutlich – fast als seien sie bei der Komposition erst im Entstehen begriffen. Eine „Improvisation auf dem Papier“? Dafür spricht auch die Problematik, ein passendes Grundtempo für diesen Adagio-Satz zu finden: Bruckner selbst gibt für den letzten Abschnitt eine äußerst undeutliche Tempoanweisung, alle Interpretationen verändern schon zuvor zwischen den Abschnitten sehr das Tempo (notwendig, aber ohne Tempovorschriften des Komponisten!), die Gesamtspielzeiten der verschiedenen Einspielungen variieren zwischen 14 und 24 Minuten! Ein „phantasierender“ Stil der Interpretation scheint vom Komponisten durch den improvisatorischen Gestus vorgezeichnet.

Vor dem Hintergrund, dass „das Formen“ wichtiger als „die Form“ ist, erscheint auch das Problem der verschiedenen Fassungen anders, als die Bruckner-Rezeption seit den 30er Jahren des 20. Jhds. überwiegend darstellt: Wenn Kürzungen oder Umarbeitungen sich den Wellenzügen anpassen, dann scheinen sie die Architektonik auch nicht zu stören. In einer Fußnote zur Bearbeitung des Uraufführungsdirigenten Franz Schalk soll dessen Bild als Bösewicht der Bruckner-Geschichte in Frage gestellt werden.

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

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 und Veröffentlichungen, zuletzt bei den Kongressen der GMTh 2007, 2008 und in der ZGMTh. Artikel zu Mikrotonalität und zur Musik des frühen 20. Jahrhunderts, sowie online unter www.satzlehre.de.

URI ROM (UdK Berlin)

Was Mozart auf keinen Fall improvisiert wissen wollte – zur Wechselbeziehung zwischen Schemata und melodischer Oberfläche in Mozarts Musik

Fr 17.00 Uhr, Orgelsaal

Mozarts Komponieren geht – wie es für seine Zeit selbstverständlich war – von geläufigen Satzmodellen aus. Bereits in der allerfrühesten Produktionsphase des fünfjährigen Mozart setzt der Prozess der steten Variierung und Individualisierung dieser Modelle an, wie in jüngerer Zeit in Ulrich Kaisers Studie *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767* (Kassel 2007) sowie in Robert O. Gjerdingens *Music in the galant style* (Oxford University Press 2007, S. 333ff) anschaulich aufgezeigt wird. Der spielerische Umgang mit Satzmodellen am Instrument bildet aber auch das Herzstück aller Improvisation. Es ist daher von einem fließenden Übergang zwischen improvisatorischen und kompositorischen Verfahrensweisen auszugehen. Obwohl nur im Falle der Variationszyklen KV 398 (416°) und KV 455 philologisch nachgewiesen werden kann, dass diese auf öffentliche Improvisationen zurückgehen, kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass der Impuls zu etlichen Kompositionen aus Mozarts intensiver Tätigkeit als Improvisator im privaten und öffentlichen Rahmen hervorging.

Wird ein möglicher Ursprung bestimmter Mozartscher Werke aus der Improvisation heraus postuliert, stellt sich die Frage, inwiefern Momente improvisatorischen Denkens in den schriftlich fixierten Kompositionen fortbestehen. Bildet etwa die melodische Oberfläche in Mozarts Musik eine Aneinanderreihung weiterhin potentiell variabler „Schemata“ (im Sinne des Schema-Begriffs in Robert O. Gjerdingens *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988) oder besteht sie vielmehr aus Gestalten, die, einmal notiert, nur in dieser Form Gültigkeit haben?

Diese Fragestellung knüpft an eine umfangreiche, in den 1980er–1990er Jahren entfachte Debatte über die Angemessenheit von Improvisation in der Aufführung Mozartscher Musik (insbesondere der Klaviermusik) an (vgl. etwa Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton University Press 1986, sowie Robert D. Levin, »Improvised Embellishment in Mozart's Keyboard Music«, in: *Early Music* 20 1992, S. 221–233). Im Eifer des Gefechts um eine stilistisch angemessene Aufführungspraxis wird allerdings der musikkognitive/syntaktische Aspekt leicht vernachlässigt, nämlich, dass es selbst bei stilgerechter Hinzufügung von Diminutionen/Varianten zu einer zwangsläufigen Veränderung der rhythmischen und motivischen Zusammensetzung kommt, die wiederum eine Beeinträchtigung der grammatikalischen Konsistenz des betreffenden Tonsatzes bewirken kann.

In einer jüngst veröffentlichten Untersuchung verweist Uri Rom auf einen Mozarts Schaffen durchziehenden Zusammenhang zwischen einer sechstönigen Motivstruktur und der Tonart Es-Dur. Aus dem Umstand, dass die tonartige Anbindung an Es-Dur lediglich bei der »wörtlichen«, unverzierten melodischen Gestalt zutage tritt, folgert Rom, dass »die exakte Gestalt einer Melodie, ihre irreduzible Oberfläche, für Mozarts kompositorisches Denken zumindest streckenweise maßgeblich« war (Uri Rom, »Ein ›Es-Dur-Gedanke‹? Zum Zusammenhang von Motivik und Tonart bei Mozart«, in: *ZGMTH* 6/1 2009, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/426.aspx>).

Hält man fest, dass mitunter auch karge melodische Gestalten bei Mozart »ernst« gemeint sein können, stellt sich – auch losgelöst von aufführungspraktischen Überlegungen – die Frage nach verallgemeinbaren analytischen Kriterien zur Unterscheidung zwischen eher rigoros auskomponierten und eher variablen, für improvisierenden Umgang offeneren Momenten der melodischen Oberfläche (es wird angenommen, dass unterschiedlich rigorose Momente auch innerhalb einer zusammenhängenden Melodie nebeneinander existieren können). Ausgehend von einer Analyse der von Mozart stammenden auskomponierten Varianten lassen sich etwa folgende Kriterien herausarbeiten:

Satzart: Langsame und Rondosätze sind für (improvisierte) Varianten grundsätzlich offener als Sonatenhauptsätze (in welchen in der Regel rigorosere thematische Arbeit stattfindet).

Rhythmisches Profil: Profilierte rhythmische Figuren bleiben in Mozarts auskomponierten Varianten häufig intakt.

Rhetorischer »Wiedererkennungseffekt«: Die eröffnende Floskel des Refrains im Klavierrondo KV 511 bleibt bei allen fünf Varianten unverändert.

»Kumulative« Verzierung: In ausgeschriebenen Varianten werden vorzugsweise diejenigen Momente

diminiert, die bereits in ihrer ursprünglichen Gestalt eine Auszierung darstellen (vgl. die langsamen Sätze von KV 488 und KV 454).

Uri Rom wurde in Tel Aviv geboren. Er studierte Dirigieren bei C.A. Bünte und bei Rolf Reuter in Berlin. Weitere Ausbildungsstationen waren Cembalo- und historische-Aufführungspraxis-Studium an der Schola Cantorum in Basel sowie Musiktheoriestudium an der Universität der Künste Berlin. Zurzeit unterrichtet Uri Rom Orchesterdirigieren an der UdK Berlin und promoviert über Mozarts Verwendung der Tonarten an der TU-Berlin. Uri Rom arbeitete als Repetitor mit Dirigierverpflichtung an diversen Musiktheatern und leitete zahlreiche Konzerte und Opernaufführungen. 2004 initiierte und leitete er die erste moderne Aufführung der frühromantischen Oper *Die Schweizer Familie* von Joseph Weigl, die anschließend als Ersteinspielung erschien. Uri Roms Ergänzung zu Mozarts Hornkonzertsatz KV 494a erschien 2007 bei Robert Ostermeyer Musikedition und wurde in der Fachzeitschrift *Acta Mozartiana* von Ulrich Konrad lobend besprochen. Vorträge auf Mozart-Kongressen sowie im Rahmen des Jahreskongresses der GMTH. Verschiedene Veröffentlichungen, hauptsächlich zu Mozart-bezogenen Themen u.a. in der ZGMTH. Als Komponist war Uri Rom 2002 Preisträger im Opernkompositionswettbewerb der Neuköllner Oper Berlin. Neulich wurde das Auftragswerk für Klaviertrio *Modern Times* (eine Chaplin-Hommage) bei den Internationalen Musiktagen Freden mit großem Erfolg uraufgeführt. Für eine neue Produktion des Berliner Renaissance-Theaters im kommenden März 2010 vertont Uri Rom Dantes Jugendwerk *La vita nova*.

JAN HENDRIK RÖRDEN (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

Modellhaftigkeit in Chopins Mazurka op. 68 Nr. 4 als Einstieg in die Improvisation

So 9.00 Uhr, Roter Saal

Die Improvisation von Stücken in komplexer Harmonik trägt stets die Schwierigkeit in sich, dass man als Spieler leicht den Überblick verliert und dadurch die klare Zielrichtung verloren geht. Die hier vorgestellte Art und Weise, mit dieser Schwierigkeit umzugehen ist gleichzeitig auch eine Einführung in die Parameter romantischer Harmonik. Dies geschieht beispielhaft an einem Werkausschnitt aus der Mazurka op. 68 Nr. 4 von Chopin.

Die Harmonik in dieser Mazurka Chopins ist aufgrund ihrer Chromatik sehr komplex und daher nicht einfach nachvollziehbar. Dies betrifft vor allem die Takte 1-8. Mittels einfacher Modellhaftigkeit, die dieser komplexen Harmonik zugrunde liegt, ist dennoch ein Einstieg über die Improvisation möglich. Es wird nun Stück für Stück eine Anleitung gegeben, wie diese einfache Modellhaftigkeit durch Hinzunahme verschiedener harmonisch-melodischer Parameter (z.B. Vorhalt, Eintrübung etc.) zu einer komplexen Harmonik erweitert werden kann. Dadurch wird ein Grundprinzip komplexer tonaler Improvisation vermittelt: ein einfacher Gerüstsatz, der sich im Hintergrund befindet und den Spieler leitet. Dieser einfache Gerüstsatz muss stets im Bewusstsein verankert sein, so dass das Gehör und das harmonische Verständnis des Spielers nicht durch eine reichhaltige Chromatik abgelenkt werden und das klare harmonische Ziel der Sequenzen stets präsent ist.

Die hier vermittelte Art der Anleitung „vom Einfachen zum Komplexen (und wieder zurück zum Einfachen)“ ist sowohl der Improvisation, wie auch der Analyse dienlich. Dies soll verdeutlicht werden, indem im zweiten Teil des Vortrages der umgekehrte Weg beschritten wird: die vorgestellten Parameter der Improvisation/Analyse werden neu verknüpft, bis schließlich die Kontur eines anderen Werkausschnitts dieser Mazurka zu Tage tritt. Damit wird zugleich gezeigt, dass die Vorgestellten Parameter nicht auf den hier gezeigten Bereich der Mazurka beschränkt sind, sondern eine immanente Bedeutung zur Improvisation/Analyse haben.

Die hier vorgestellte Art der Anleitung zur Improvisation „vom Einfachen zum Komplexen“ kann auch als ein Versuch begriffen werden, wie ein (v.a. stilgebundener) Improvisationsunterricht angelegt werden kann: Durch die Vermittlung von einfacher Modellhaftigkeit als Gerüstsatz und der Ergänzung durch ein klares und überschaubares Vokabular an zusätzlichen Parametern kann relativ schnell ein hohes Improvisationsniveau erreicht werden.

Jan Hendrik Rörden (* 1978) studiert seit 2002 historische und systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg, seit 2005 studiert er Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

MARKUS ROTH (Folkwang Hochschule Essen)

Übung, Aktualisierung, Collage: Sciarrinos Mozart-Kadenzen

Fr 16.30 Uhr, Orgelsaal

Im Kontext eines fortwährenden Dialogs mit der Musik der Vergangenheit nimmt die Idee der Übung (*esercizio*) im kompositorischen Schaffen von Salvatore Sciarrino seit einigen Jahren einen breiten Raum ein. Zahlreiche Bearbeitungen von Werken von Gesualdo, Scarlatti, Mozart und anderen sind explizit als »*esercizi*« oder »*elaborazioni*« ausgewiesen und können in gelungenen Fällen als klingende Analysen gelten, die dem betreffenden Werk zu neuer Aktualität verhelfen, indem sie ungewöhnliche Lesarten aufzeigen und eingeschliffene Wahrnehmungsmuster zu durchkreuzen versuchen.

Mit Blick auf die zahlreichen Instrumentalkadenzen, die Sciarrino in den Jahren 1982-91 – angeregt u. a. von Mauricio Pollini – für Mozartsche Bläser-, Violin- und Klavierkonzerte schrieb, erhält die Idee der Übung eine etwas andere Bedeutung. Indem diese Kadenzen die Spuren der eigenen Handschrift weitgehend zu verwischen versuchen, können sie im Sinne der Musiktheorie als historische *Stilübungen* gelten; gleichzeitig geht es Sciarrino jedoch um eine behutsame ›Aktualisierung‹, um eine »ergänzende Erneuerung« Mozarts (»una sorta di restauro integrativo, di estrema delicatezza«). Die Analyse ausgewählter Beispiele (u. a. von Sciarrinos Kadenzen zu den Konzerten KV 467 und 491) wird diesen scheinbaren Gegensatz aufzulösen versuchen und zudem eine Reihe von Fragen berühren, die sich vor dem umrissenen Hintergrund geradezu aufdrängen: Wo verläuft die Grenze zwischen Stilkopie und Komposition? Wie ›authentisch‹ ist Sciarrinos Mozart? Können Sciarrinos Stilübungen tatsächlich den Anspruch erheben, von Originalkadenzen nicht mehr unterscheidbar zu sein? Welche Kriterien führen demgegenüber zeitgenössische Theoretiker (beispielsweise Türk) für das Erfinden von Kadenzen an, die bekanntlich *wie improvisiert* klingen sollen, ohne es tatsächlich zu sein?

Ein Versuch, das Schreiben von Kadenzen mit aktuellen kompositorischen Fragestellungen zu verbinden, stellt schließlich Sciarrinos Collage-Stück *Cadenzario per orchestra con solisti* (1991) dar, in das ein großer Teil der über Jahre angehäuften ›Übungen‹ eingegangen sind. *Cadenzario* lebt von einem spannungsvollen Nebeneinander von authentischen, nachgebildeten und ›fremden‹ Materialschichten; das Moment des Diskontinuierlichen und Sprunghaften, ein wesentliches Merkmal von Kadenzen und Improvisationen überhaupt, wird hier durch Collage- und Schnitttechniken gewissermaßen vervielfältigt und reflektiert. Auf diese Weise berührt *Cadenzario* für Sciarrinos Schaffen wesentliche Fragestellungen.

Markus Roth (* 1968 in Freiburg) studierte Gitarre und Musiktheorie/Komposition in Karlsruhe. Promotion ebenda 2006 mit einer Arbeit über Hanns Eislers Hollywooder Liederbuch. Lehrtätigkeit an verschiedenen Instituten und Hochschulen (Trossingen, Karlsruhe). 2006-2009 Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Folkwang Hochschule Essen, seit 2009 Professor. Zahlreiche Veröffentlichungen, Mitarbeit am Lexikon Komponisten der Gegenwart, Kompositionen. Jüngste Publikationen: Implizite Analyse. Strategien der Bearbeitung Alter Musik bei Salvatore Sciarrino, in: Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber (Folkwang Studien, Band 8), hrsg. von Stefan Drees, Andreas Jakob und Stefan Orgass, Hildesheim 2009, S. 447-458; Charakterstücke opus 7, Sonate für Pianoforte g-moll opus 105, Sonate für Pianoforte B-Dur opus 106, in: Mendelssohn – Interpretationen seiner Werke, hrsg. von Matthias Geuting, Laaber 2010 (i. V.).

CLAUS RÜCKBEIL (Jazzschule Berlin)

Jazz-Improvisation ohne Akkord/Skalen-Theorie – geht das?

Sa 16.30 Uhr, Roter Saal / Workshop So 9.30, Studiobühne

Viele Musikpädagogen kennen das: Sie sitzen zu Hause vor einem Haufen Akkorde und würden gerne besser improvisieren. Doch wo anfangen? Braucht man wirklich so viele Skalen, wie sie in den Lehrbüchern stehen, um zu bekannten Jazz-Klassikern zu spielen? Muss man die jetzt pauken, um voran zu kommen? Improvisation steht in einem sehr starken Zusammenhang mit einem guten, trainierten Gehör. Theoretisches Wissen allein führt nicht zum Erfolg. Im „Grundkurs Improvisation“ der *Jazzschule Berlin* lernt der Teilnehmer (selbst entdeckend mit Hilfestellungen) zunächst über das Gehör. Die Grundstruktur baut auf folgendem Schema auf: a) Hören b) Singen c) Spielen d) Verstehen. Die Teile a) und b) sind als Gehörbildung angelegt, Teil c) vermittelt die musikalische Anwendung des Gelernten auf dem Instrument bzw. mit der Stimme und Teil d) die theoretischen

Grundlagen durch intellektuellen Nachvollzug der Teile a) bis c).

Die Methode ist neuartig und innovativ in der Reihenfolge der Vermittlung. Durch sie wird die Gehörbildung auf effiziente Weise gefördert. Der traditionelle methodische Ansatz verfügt nicht über diese didaktischen Hilfsmittel und führt in der Regel von der Theorievermittlung Teil (d) zum musikalisch- praktischen Teil. Das verzögert nach unserer Erfahrung wesentlich den Weg zu einer erfolgreichen musikalischen Praxis. Eine typische Aussage vieler Teilnehmer die im traditionellen Sinne gelernt haben: „Ich kenne alle Skalen und Akkorde und kann trotzdem nicht musikalisch gut oder sinnvoll über Jazzstandards improvisieren“. Das System basiert absichtlich nicht auf der Akkord/Skalen-Theorie, sondern hilft auf intuitive Weise die Spannungsverhältnisse in den einzelnen Akkordfolgen zu veranschaulichen, um deren Logik innerlich zu spüren und entsprechend sinnvoll darüber zu improvisieren.

Claus Rückbeil studierte an der Swiss Jazz School Bern und am Konservatorium der Stadt Bern sowie wie bei diversen Jazzmusikern in New York und erhielt dort ein Stipendium an der Manhattan School of Music für den Masters of Arts Studiengang Jazzgitarre. Im Anschluss spielte er mit verschiedensten Bands und Projekten Club-Gigs, Konzerte und Festivals in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Italien Kuba und Asien. Er war Dozent für Jazzgitarre und Ensemble bei Jazzworkshops unter der Leitung von Prof. Sigi Busch, sowie Jurymitglied bei Jugend jazzt. Seit 1999 ist er musikalischer Leiter der Jazzschule Berlin, und unterrichtet die Fächer Komposition/Arrangement, Jazzgitarre, Ensemble, Improvisation, Harmonielehre und Gehörbildung. Claus Rückbeil hat seit 2001 einen kompletten Fernlehrgang für Improvisation, Gehörbildung und Harmonielehre entwickelt, welcher 2008 von der ZFU (Zentralstelle für Fernunterricht in Köln) staatlich zugelassen wurde.

MARION SAXER (Institut für Musikwissenschaft Goethe Universität Frankfurt)

Improvisation im Medienwandel. Neuere medientechnisch motivierte Ansätze der improvisierten Musik

Fr 18.00 Uhr, Roter Saal

In jüngerer Zeit lassen sich in der zeitgenössischen Improvisationsmusik Tendenzen beobachten, die sich vermehrt den kompositorischen Aspekten von Improvisation zuwenden und den Zwischenraum zwischen Komposition und Improvisation ausloten. Viele dieser Ansätze sind durch einen innovativen Umgang mit neuen medialen Möglichkeiten geprägt und beziehen dabei eine medienreflexive Position. Das Berliner Improvisationsduo Andrea Neumann (Inside Piano) und Sabine Ercklentz (Trompete, Live-Elektronik) setzt sich in seinen Arbeiten intensiv mit den Fragen einer medial motivierten Improvisationspraxis auseinander. In dem Vortrag wird auf der Basis einer grundsätzlichen Überlegung zum Verhältnis Komposition/Improvisation die Arbeit dieser Künstlerinnen anhand mehrerer Beispiele vorgestellt. Dabei wird sich zeigen, dass neue, innovative Tendenzen der Improvisation, wie z.B. das Fruchtbarmachen der aktuellen technisch-medialen Möglichkeiten immer im Rückgriff auf tradierte Praktiken entwickelt werden. Die medialen Mischsituationen, die sich daraus ergeben, sind typisch für die abendländische Musikgeschichte, in deren medialen Umbrüchen „Improvisation“ stets einen wichtigen Teilaspekt ausmachte.

Marion Saxer, PD Dr. Phil., Studium Schulmusik, Musikwissenschaft, Philosophie und Politikwissenschaft in Mainz und Berlin, Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische Musik, gattungsübergreifende künstlerische Phänomene (Klangkunst), zeitgenössisches Musiktheater, Experimentelle Musik/Kunst, Musik im Medienwandel, Musik und Religion im 19. Jahrhundert. Habilitation zu Fragestellungen der Ausdrucksästhetik im 19. und 20. Jahrhundert. Vertretungsprofessur am Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt am Main, Planung von Tagungen und Gesprächsreihen, im Redaktionsbeirat der Zeitschrift Positionen, im Vorstand der Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik, neuere Veröffentlichungen u.a.: Nichts als Bluff? Das Experiment in Musik und Klangkunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, in: Musik & Ästhetik, Juli 2007, Heft 43, S. 53-67, Klangkunst im Prozess medialer Ausdifferenzierung, in: Musik-Konzepte. Sonderband Klangkunst, hg. v. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik 2008, S. 174-192. Gleitende Übergänge. Notenschrift im Wandel der Medienkulturen für Neue Zeitschrift für Musik, September/Oktober 2008, S. 34-38. Grenzüberschreitung in Monteverdis L'Orfeo oder: Warum schläft Caronte ein? Neues zur Entstehung der Oper, in: Musik & Ästhetik, Oktober 2008, Heft 48, S. 37-54. Buchpublikation: (Mitherausgeberin) Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik, Mainz: Schott (erscheint in Kürze).

CLAUDIA SCHELLENBERGER (Hochschule für Musik Mainz)**Eröffnungskonzert / Podiumsdiskussion***Do 19.30 Uhr, Roter Saal / Podiumsdiskussion Sa 11.30 Uhr, Roter Saal*

Claudia Schellenberger erhielt ihren ersten Klavierunterricht im Alter von 5 Jahren. Sie wurde mehrfach Preisträgerin verschiedener Jugendmusikwettbewerbe („Jugend musiziert“, „Steinway und Sons“ in Hamburg und „Grotrian-Steinweg“ in Braunschweig). Stipendien erhielt sie von „Rotary“ und vom „Richard-Wagner-Verband“.

Als 15-jährige wurde sie Schülerin von Prof. Karl-Heinz Kämmerling in Hannover. Nach dem Abitur studierte sie an der Musikhochschule Hannover bei den Professoren K.-H. Kämmerling, Martin Dörrie und Karl Bergemann und legte ihr Musiklehrer-Diplom ab. Im Anschluss studierte C. Schellenberger in der „Konzertfachklasse“ von Prof. Noel Flores an der Musikhochschule Wien. Dort schloss sie bereits nach 2 Jahren mit dem Konzertexamen ab. Parallel zum Hochschulstudium nahm sie an Meisterkursen von Rudolf Buchbinder, Malcolm Frager, Jakob Lateiner und Vitaly Margulis teil. Sie wurde Finalistin der Internationalen Klavierwettbewerbe von Vercelli und Brüssel.

Noch während ihrer weiteren Studien in der Soloklasse von Prof. Joachim Volkmann an der Musikhochschule Frankfurt wurde sie im Alter von 26 Jahren als Dozentin an die Musikhochschule Mainz berufen. Seit 2003 ist sie Künstlerische Leiterin der „Piano-Akademie Königstein“, wo sie u.a. Meisterkurse leitet. Parallel zu ihrer Lehrtätigkeit konzertiert Claudia Schellenberger solistisch sowie im Bereich Kammermusik im In – und Ausland (u.a. „Schleswig-Holstein-Musikfestival“, „Frankfurt-Feste“, EXPO-Pavillon, BASF-Abokonzerte, Schloss Solitude). Als Solistin unternahm sie mehrere Tourneen mit dem Dvorak-Symphonieorchester Prag. 2007 konzertierte sie im Rahmen einer USA-Tournee mit dem Cellisten Gavriel Lipkind u.a. in der „Harvard-Musical-Association“ und Houghton-Library. Beide Musiker spielten im Sender WGBH (Boston) ein Live-Konzert. Sie unterrichtet Meisterklassen an den Musikhochschulen von Perugia und Amsterdam im Rahmen des ERASMUS-Programms.

Zahlreiche Rundfunkaufnahmen, Life-Mitschnitte und Portraits bei verschiedenen Sendern liegen vor. Als „Erasmus-Dozentin“ unterrichtete sie Meisterkurse an den Musikhochschulen von Perugia und Amsterdam. Seit 2008 ist C. Schellenberger „Steinway-artist“. 2010 wird C. Schellenberger auf Einladung des NEC (New England Conservatory) in Boston/USA und der Walnut-Hill-School Meisterkurse leiten sowie Konzerte geben.

MATTHIAS SCHLOTHFELD (Folkwang Hochschule Essen)**Buchpräsentation: Komponieren im Unterricht***Sa 9.00 Uhr, Studiobühne*

Das Buch *Komponieren im Unterricht*, das nunmehr im Olms-Verlag erschienen ist, wird vom Autor vorgestellt. Es richtet sich an Musikpädagogen, an Studierende in musikpädagogischen Studiengängen und an diejenigen, die in diesen Studiengängen musiktheoretische Fächer unterrichten. Darin wird, knapp formuliert, eine Didaktik der Musiktheorie vor dem Hintergrund kompositionspädagogischer Erfahrungen entworfen:

In dem Buch wird der Frage nachgegangen, welche Chancen und Perspektiven Improvisieren und Komponieren im Unterricht bieten. Wiewohl das Potenzial selten genutzt wird, verspricht gerade das Komponieren große Lernerfolge und ist für die Beschäftigung mit fast jedem Gegenstand im Musikunterricht geeignet – auch und gerade beim Unterrichten musiktheoretischer Inhalte.

Außerdem wird untersucht, wie der Theorieunterricht in musikpädagogischen Studiengängen Studierende auf die berufliche Praxis vorbereiten kann. Es werden Beispiele aus dem Unterricht in musiktheoretischen Fächern (einschließlich Improvisation) angeführt, die für den Unterricht an Schulen u.a. relevant und auf diesen übertragbar sind. Und es wird dafür argumentiert, das Fach Didaktik der Musiktheorie in musikpädagogischen Studiengängen anzubieten. Innerhalb des Unterrichts in diesem Fach, das Bestandteil des Studiengangs Lehramt Musik an der Folkwang Hochschule ist, werden auch Kompositionsprojekte an Schulen vom Autor gemeinsam mit Studierenden geplant und durchgeführt. Verlauf und Ergebnis eines solchen Projekts werden im Rahmen dieser Präsentation vorgestellt.

Matthias Schlothfeldt, (* 1968 in Eutin) studierte instrumentale und elektronische Komposition, Musiktheorie und Gitarre. Seine Kompositionen, zu denen auch zwei Kinderopern sowie Film- und

Schauspielmusiken zählen, erhielten u.a. den 1. Preis im Internationalen Kompositionswettbewerb „Weimar 1945“ und den „Gustav Mahler Kompositionspreis 1999“ der Stadt Klagenfurt/Österreich. Nach dem Studium war er als Komponist und Gitarrist freiberuflich tätig und unterrichtete Tonsatz und Analyse an den Musikhochschulen in Herford und in Trossingen. Seit 2005 ist er Professor für Musiktheorie mit den Schwerpunkten Didaktik, Improvisation und zeitgenössische Musik an der Folkwang Hochschule.

MARKUS SCHWENKREIS (Schola Cantorum Basiliensis - Hochschule für Alte Musik – Basel)

Die „Wissenschaft des General-Basses“ in der Kompositionsmethodik des 18. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die heutige Musiktheorie

Fr 17.00 Uhr, Roter Saal / Podiumsdiskussion Sa 11.30 Uhr, Roter Saal

Im *Vorgemach der musikalischen Composition* (1745) bezeichnet Georg Andreas Sorge die „Wissenschaft, die zum General-Basse gehöret“ als Grundvoraussetzung dafür, um improvisieren zu können. Eben dieser Begriff der „Wissenschaft des General-Basses“ wird auch von Johann David Heinichen bereits 1711 gebraucht und mit der Fertigkeit in Verbindung gebracht, aus einer unbezifferten Generalbass-Stimme zu spielen und „folgbar [...] des Componisten Meinung selbst [zu] judiciren und zu errathen“. Für das Spiel von unbezifferten Bässen lehrt Heinichen eine Sonderform der Oktavregel, die er auch in seiner Anleitung zum Präludieren für Anfänger (*Der General-Bass in der Composition*, 1728, 5. Kapitel im 2. Teil, §§24-34) verwendet.

Zwar ist Heinichens Methode relativ zuverlässig, um unbeabsichtigte Modulationen beim Improvisieren zu vermeiden, das klingende Ergebnis eines Arpeggiopräludiums über einen der von Heinichen gegebenen Bässe ist jedoch in stilistischer, modulatorischer und formaler Hinsicht wenig überzeugend. Dessen war sich wohl auch Jacob Adlung bewusst, wenn er in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) seinen Fantasierunterricht zwar mit der Oktavregel beginnt, jedoch sehr früh weitere (Sequenz-)modelle mit einbezieht und für das fortgeschrittene Studium Matthesons *Grosse General-Baß-Schule* (1731) empfiehlt. Diese stellt mit ihren 48 Prob-Stücken (je zwei in allen Tonarten) die grösste, und – nicht zuletzt dank der zahlreichen Bemerkungen Matthesons – detaillierteste Partimentosammlung des deutschen Sprachraums dar. In der praktischen Auseinandersetzung mit bezifferten und unbezifferten Partimenti erlangt der Spieler die Fertigkeit, die im Bassverlauf implizit enthaltenen Hinweise zur Aussetzung zu erkennen und diese unter Anwendung der zum Bass passenden typischen kontrapunktischen Stimmführungsmodelle zu realisieren. Diese (im Vergleich zu Heinichen) erweiterte Spielart der „Wissenschaft des General-Basses“ wird im Partimento-Unterricht auf spielerische Art und Weise vermittelt und stellt eine Synthese linearen und vertikalen Denkens dar.

Dieses Unterrichtskonzept könnte auch im heutigen Musiktheorieunterricht zur Anwendung gelangen. Zusammenstellungen entsprechender Satzmodelle sind bereits in Gebrauch und werden laufend durch weitere Publikationen ergänzt. Die überlieferten Partimentosammlungen sind jedoch mit diesen selten kompatibel und differieren auch in ihrem methodischen Aufbau, sofern ein solcher überhaupt zu erkennen ist. Hier könnte es gewinnbringend sein, entsprechende Partimenti selbst zu verfassen, oder dem Vorschlag Georg Andreas Sorges zu folgen und Partimenti aus existierenden Stücken zu gewinnen.

Ein wesentliches Kennzeichen des auf Partimenti gestützten Musiktheorieunterrichts liegt darin, dass die Bässe am Instrument spielend realisiert werden können. Gerade dieser improvisatorische Umgang mit dem Material ist von immenser pädagogischer Bedeutung. Er stellt nicht nur ein hervorragendes Mittel dar, Studierenden aller Fächer die „Wissenschaft vom Generalbass“ am eigenen Instrument bzw. mit der eigenen Stimme erfahrbar zu machen. Sie bietet darüber hinaus die Möglichkeit, Kenntnisse aus dem Hauptfach-, Gehörbildungs- und Analyseunterricht in die Beschäftigung mit satztechnischen Fragen zu integrieren. Indem der Studierende in eigenen Kompositionen oder Improvisationen dem Entstehungsgang der grossen Meisterwerke mit spielerischer Leichtigkeit nachspürt, kommt er im Idealfall der Quelle seiner ganz persönlichen künstlerischen Kreativität nahe, der Quelle jener Kreativität, die ihn dann auch befähigt, eben diese Meisterwerke auf der Bühne mit ebensolcher Leichtigkeit zu interpretieren.

Markus Schwenkreis studierte Kirchenmusik am Leopold-Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg und Orgel an der Schola Cantorum Basiliensis (Hochschule für Alte Musik) in Basel, wo er 1998 die Diplomprüfung ablegte (Orgel bei Jean-Claude Zehnder). Er gewann Preise beim

Internationalen Orgelwettbewerb NDR-Musikpreis 2000 und beim 13. Paul-Hofhaimer-Wettbewerb der Stadt Innsbruck 2001.

Markus Schwenkreis ist Organist an der Ev.-ref. Kirche Zürich-Leimbach und Chorleiter der Kantorei Leimbach. Daneben unterrichtet er Theorie der Alten Musik und Improvisation auf historischen Tasteninstrumenten an der Schola Cantorum. Zusammen mit seinen Lehrerkollegen Rudolf Lutz (St. Gallen), Emmanuel Le Divellec (Bern) und Nicola Cumer (Basel) betreut er am selben Institut als Mitglied der „Forschungsgruppe Basel für Improvisation“ die jährlich stattfindenden „Studientage Improvisation“. Eine Publikation zur stilgebundenen Improvisation („Compendium Improvisation – Fantasieren nach historischen Quellen des 16. bis 18. Jahrhunderts“) ist in Vorbereitung.

JOHANNES SÖLLNER (Musikhochschule Freiburg)

Zwölftonimprovisation mit Hilfe von »combinatoriality«

Fr 17.30 Uhr, Orgelsaal

Zwölftonmusik scheint durch ihre komplexen Organisationsstrukturen dem Wesen der Improvisation diametral gegenüberzustehen. Die Zweite Wiener Schule kennt eine Vielzahl von satztechnischen Vorgehensweisen, mit deren Hilfe sich diese Strukturen erzielen lassen. Können diese Prinzipien auch für die Improvisation fruchtbar gemacht werden, und wenn ja, wie?

Gewinnbringende Ansätze sieht der Autor hier vor allem in dem erstmals von Milton Babbitt beschriebenen Phänomen der »hexachordal combinatoriality«, welches beispielsweise Schönberg in der *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47 nutzt. Von diesem Werk ausgehend kann ein einfaches Verfahren entwickelt werden, wie beliebige gegebene Zwölftonreihen in wenigen Augenblicken sozusagen »per Hand« auf Existenz und Art von »hexachordal combinatoriality« untersucht und gegebenenfalls abgeändert werden können, ohne dabei auf technische Hilfsmittel oder set-class-Listen von Hexachorden oder ähnliche Tafelwerke angewiesen zu sein. Mit Hilfe einer solchen »combinatoriality«-fähigen Reihe lassen sich verschiedene Muster entwickeln, um einfache Zwölftonstücke solistisch oder mit mehreren Spielern zu improvisieren.

Werden die so erhaltenen Improvisationen mit notierten Kompositionen der Zweiten Wiener Schule verglichen, so ist zu sehen, dass einige Strukturen der Komposition auch in der Improvisation (planbar) enthalten sind. Andere hingegen erscheinen ebendort nicht (oder nur zufällig). Welche dodekaphonen Organisationsstrukturen benötigen also den berechnenden Komponisten, und welche lassen sich auch anderweitig erzielen?

Johannes Söllner (* 1983) studierte in Freiburg Schulmusik, Rhythmik und bei Johannes Menke Musiktheorie. Derzeit schließt er das Studium der Mathematik ab. Mit Beginn des WS 09/10 ist er Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg.

KILIAN SPRAU (Hochschule für Musik und Theater, München)

"Lass dich eroperen!" - Improvisiertes Musiktheater

Fr 15.30 Uhr, Orgelsaal / Konzert Sa 17.00 Uhr, Roter Saal

Das Improvisations-Theater als Kunstform blickt in Europa auf eine lange Tradition zurück, die sich von ihren antiken Ursprüngen in Ritualen und Grotesken über die *Commedia dell'arte* bis hin zum Wiener Volkstheater verfolgen lässt. Unter den im 20. Jahrhundert entstandenen Formen sind hierzulande die von dem Engländer Keith Johnstone entwickelten Konzepte (z.B. der sogenannte „Theatersport“) am meisten verbreitet; in vielen europäischen Metropolen bilden sie einen festen Bestandteil der alternativen Theaterszene. Oft spielt dabei das Moment der Theatermusik eine tragende Rolle. Deutschlandweit bislang einzigartig ist jedoch das Programm der seit einigen Jahren im süddeutschen Raum agierenden Truppe *La Triviata*, die unter dem Motto „Lass Dich eroperen!“ die seltene Form improvisierten Musiktheaters pflegt. Nach den spontanen Vorgaben von Zuschauern lassen vier Sänger und ihr Pianist nicht nur kurze Einzelszenen, sondern auch bis zu dreiviertelstündige Großformen entstehen, die auf unterhaltsame und neuartige Weise mit Stilelementen einer ehrwürdigen Gattung operieren.

Der Vortrag bietet Einblick in die Arbeitsweise der Gruppe und zeigt beispielhafte Aufführungssituationen. Im Mittelpunkt des Interesses steht die sensible Interaktion von szenischem

und musikalischem Geschehen; in technischer Hinsicht soll das Verhältnis von Freiheit und Gebundenheit, gewissermaßen von Handwerk und Inspiration, untersucht werden, das, wie bei jeder Improvisationsleistung, auch hier den besonderen Charme der Veranstaltung ausmacht. Am Schluss steht der Versuch einer kulturgeschichtlichen Positionierung: welche Perspektive auf eine Jahrhunderte alte Gattungsgeschichte kommt im Konzept einer improvisierten Oper zum Ausdruck? Der Referent ist selbst als einer von zwei Pianisten in der Gruppe *La Triviata* aktiv.

Kilian Sprau (* 1978 in München) studierte Schulmusik, Musiktheorie und Klavier in München und Salzburg. Sein Hauptinteresse in Theorie und Praxis gilt der musikalischen Lyrik, insbesondere dem Kunstlied des 19. und 20. Jahrhunderts. Er ist Koautor der überarbeiteten, im Bereich des 20. Jahrhunderts völlig neu verfassten Ausgabe von Reclams Liedführer (2008). Zum WS 2009/10 nimmt er in München ein Promotionsstudium zum Thema "Das Kunstlied als Beitrag zum bürgerlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts" auf.

Kilian Sprau unterrichtet im Lehrauftrag Musiktheorie/Gehörbildung an der Musikhochschule München und Liedgestaltung am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg.

SEBASTIAN SPRENGER (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

Le charme des impossibilités

Messiaens dritter Modus als Materialtonleiter für Improvisationen in verschiedenen Stilistiken

Sa 9.30 Uhr, Roter Saal

In meinem Referat soll es um Messiaens dritten Modus als Grundlage für Improvisationen in verschiedenen stilistischen Umfeldern gehen. Dieser neuntönige Modus basiert, wie bekannt, auf der Intervallfolge Ganzton – Halbton – Halbton, die jeweils im Abstand einer großen Terz wiederholt wird.

Ich möchte zwei Tonbeispiele vorstellen, die jeweils auf einer einzigen Transposition dieses Modus basieren (d. h. in jedem Beispiel werden ausschließlich die neun Töne einer speziellen Transposition des Modus verwendet):

- a) eine Improvisation des Jazz-Pianisten Herbert Nuss (mit Trio)
- b) meine eigene Komposition „Tunatya“ für Violoncello und ein Borduninstrument – gewissermaßen eine ausnotierte Improvisation -, die von der Fragestellung ausgeht, welche Gestalt Messiaens Modus unter den Händen eines im System der traditionellen indischen Kunstmusik ausgebildeten Musikers annehmen könnte.

Der Reiz sowie die Herausforderungen der Messiaen'schen Modi – und auch speziell des dritten – scheinen mir darin zu bestehen, dass es hierbei zwar durchaus Berührungspunkte zum harmonischen und/oder melodischen Material unterschiedlicher Stilistiken gibt, und das heißt zugleich für den Musiker: dass er Anwendungsmöglichkeiten seines in jahrelanger Übung erworbenen Repertoires an idiomatischen Wendungen vorfindet. Da diese Überschneidungen mit den jeweiligen traditionellen „Mustern“ jedoch nur partiell sind, müssen die letzteren neu reflektiert und modifiziert werden; einer der größten Gefahren improvisierter Musik, nämlich dass sie sich im Abspulen erlernter Klischees erschöpft, wird so vorgebeugt.

Bei der Analyse von Nuss' Improvisation steht die harmonische Dimension im Vordergrund:

Eine Reihe der für die Jazz-Harmonik typischen Septakkorde sind – einschließlich ihrer Erweiterung durch Optionstöne - im 3. Modus enthalten. Klassische Changes wie die II-V-I-Verbindung (oder auch eine schlichte V-I-Verbindung) sind hingegen – zumindest in ihrer traditionellen Gestalt - nicht möglich. Nuss legt seiner Improvisation eine Akkordfolge zu Grunde, in der funktionelle Bezüge zwar angedeutet sind, zugleich jedoch auf eigentümliche Weise gebrochen erscheinen.

Die Analyse von „tunatya“ konzentriert sich hingegen auf den melodischen Aspekt:

Auf Grund seiner Häufung chromatischer Schritte wirkt Messiaens 3. Modus zunächst melodisch eher „unprofilierter“. Insofern liegt der Gedanke nahe, ihn hier als „Materialtonleiter“ anzusehen, die gleichsam in einzelne charakteristische „Teilmengen“ oder sub-sets zerlegt wird, deren Abfolge für die Improvisation formbildend wirken kann. In „tunatya“ sind dies melodische Konstellationen, die Fragmenten aus verschiedenen nord- und südindischen Ragas nachgebildet sind.

Der Umstand, dass ein Raga nie durch die ihm zu Grunde liegende Skala alleine charakterisiert wird, sondern stets auch durch bestimmte „Bewegungsmuster“ – etwa das Überspringen einzelner Stufen in der auf- oder absteigenden Bewegung oder das Vorwiegen linearer oder im Zickzack verlaufender Tonfolgen -, kann helfen, Messiaens Modus ein melodisches Profil zu verleihen.

Gerade im Bezug zu unterschiedlichen tradierten Idiomen entfaltet dieser Modus in besonderer Weise den von Messiaen so genannten „Charme der Unmöglichkeiten“, oder präziser gesagt: den Charme des Wechselspiels zwischen vorhandenen Freiheiten einerseits und dem „Zwang“ zu kreativen Ausweichmanövern andererseits.

Das Referat versteht sich zugleich als ein Beitrag zur Theorie und Didaktik modaler Improvisation, die für Jazz-Musiker, Komponisten und Instrumentalisten, aber auch z. B. für Kirchenmusiker und Musikpädagogen von Interesse ist.

Sebastian Sprenger (* 1972 in München) studierte Komposition und Musiktheorie an der HfMTH Hamburg, u. a. bei Prof. Dr. Manfred Stahnke und Prof. Reinhard Bahr. Seither freiberufliche Tätigkeit als Komponist, Musikpädagoge und Chorleiter. Seit 2007 Lehrbeauftragter für Theorie und Gehörbildung an der HfMTH Hamburg.

Schwerpunkte seines kompositorischen Schaffens bilden Werke für das Kinder- und Jugendmusiktheater sowie Kammer- und Chormusik.

Veröffentlichungen u. a. in der Zeitschrift "Musiktheorie" sowie der ZGMTH.

BENJAMIN SPRICK (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)

Albrecht Wellmers Versuch über Musik und Sprache und die Analyse zeitgenössischer Musik

So 9.30 Uhr, Orgelsaal

Das im März dieses Jahres erschienene Buch *Versuch über Musik und Sprache* von Albrecht Wellmer ist ein aktuelles Beispiel musikphilosophischer Theoriebildung. Ausgehend von Wellmers Überlegungen möchte ich in diesem Vortrag der Frage nach den Möglichkeiten und Aporien der Analyse zeitgenössischer Musik nachgehen. Wellmer bezeichnet seinen Text im Vorwort als den „*Versuch, Einsichten Adornos weiterzudenken*“³. Es geht ihm um eine kritisch-systematische Neulektüre der Schriften Adornos, insbesondere der *Ästhetischen Theorie*.

Diesen Ansatz möchte ich aufgreifen, indem ich zunächst einen für die Analyse zeitgenössischer Musik relevanten systematischen Aspekt aus der *Ästhetischen Theorie*, die *rekursive Methode* Adornos, erläutere. Diese steht im Gegensatz zu einem ursprungslogischen Verfahren. Adorno entwickelt nicht aus der musikalischen Tradition die Gegenwart, sondern blickt aus der musikalischen Gegenwart auf die Tradition. Verständlich sind aus dieser Perspektive eigentlich nur Werke der Gegenwart, die angebliche Verständlichkeit der vergangenen ist bloßer Schein. Allein aus dem Horizont der Erfahrung von gegenwärtiger Kunst mögen sie wieder verständlich – und das heißt auch: sowohl bedeutsam als auch rätselhaft – werden.

In einem zweiten Schritt werde ich auf einen der zahlreichen theoretischen Aspekte aus Wellmers Buch eingehen: *Die Ambivalenz der ästhetischen Normativität*. Kunstwerke können zwar nicht nach Regeln gemacht werden, sie sind aber trotzdem keine Ereignisse in einem normfreien Raum. Das Spannungsfeld zwischen einer starren, normativen Ästhetik und den Norm sprengenden Potentialen der modernen Kunst bildet einen wichtigen Anhaltspunkt für die Analyse zeitgenössischer Musik.

Im letzten Teil des Vortrags geht es mit *Helmut Lachenmann* um einen aktuellen Repräsentanten der zeitgenössischen Musik. Wellmer widmet diesem Komponisten ein ganzes Kapitel seines Buches, weil er in ihm einen paradigmatischen Fall für die Selbstüberschreitungstendenzen der Kunst der Moderne sieht. Für Lachenmann spielt, wie Wellmer es formuliert, das „*Einwandern der Reflexion auf den Begriff der Kunst in die künstlerische Produktion selbst*“⁴ eine zentrale Rolle. Im Hinblick auf Möglichkeiten der musiktheoretischen Durchdringung zeitgenössischer Musik soll Lachenmanns *Impuls der ästhetischen Negation* näher erläutert werden.

Ziel des Vortrags ist es, das Potential von Wellmers Überlegungen als Ausgangspunkt für einen stärker ästhetisch-philosophisch fundierten musiktheoretischen Umgang mit zeitgenössischer Musik zu diskutieren. Die spezifische Dynamik zeitgenössischer Werke lässt sich zwar niemals ganz auf den Begriff bringen, es bedarf jedoch begrifflich instrumentierter Deutungen, um der *Bewegung* dieser Werke und somit auch ihrem philosophischen Gehalt teilhaftig werden zu können. Eine solche Deutung in Form einer Analyse mit musiktheoretischen Begriffen stellt eine Herausforderung an das produktive Sprachvermögen dar. Es gibt zwar eine vielfältige und differenzierte musiktheoretische Terminologie, diese muss aber gerade in Bezug auf die Werke zeitgenössischer Musik immer wieder

³ Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 8

⁴ A.a.o. S. 317

erweitert und überschritten werden, um deren spezifisch ästhetischen Ansprüchen gerecht werden zu können. Wellmers Buch bietet hierfür ein vielfältiges Repertoire von Ansätzen.

Benjamin Sprick (* 1980 in Hamburg) studierte Violoncello bei Bernhard Gmelin an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und erhielt eine Ausbildung in historischer Aufführungspraxis/Barockcello bei Gerhart Darmstadt. Er nahm an verschiedenen internationalen Meisterkursen teil (Wolfgang Boettcher, Guarneri Quartett, Alban Berg Quartett u.a.) und spielte ein Jahr als Praktikant im NDR-Sinfonieorchester Hamburg.

Benjamin Sprick ist Mitglied des Ensembles „Barockwerk Hamburg“ sowie des Trios für zeitgenössische Musik „SONAR“ und arbeitet als Cellolehrer. Er ist Stipendiat des evangelischen Studienwerks Villigst und studiert seit 2007 Musiktheorie und Komposition bei Reinhard Bahr an der HfMT Hamburg.

PHILIPP TERIETE (Hochschule für Musik Freiburg)

Musiktheoretische Inhalte in der Klaviervirtuosenausbildung des 19. Jh. Frédéric Chopin und Henri Rebers *Traité d'Harmonie*

So 9.30 Uhr, Roter Saal

Die Mehrzahl der Klavierschulen des 19. Jahrhunderts behandelt in erster Linie die technisch-manuellen Aspekte des Instrumentalspiels (Fingerübungen, Skalen, Passagen etc.). Darüber hinaus vermitteln sie in einigen Fällen noch grundlegendes Wissen aus dem Bereich der allgemeinen Musiklehre. Es finden sich jedoch nur verhältnismäßig wenige Quellen, die sich explizit mit der Praxis des Improvisierens und der Vermittlung angewandter musiktheoretischer / kompositionstechnischer Kenntnisse im Klavierunterricht auseinandersetzen.

Dennoch nahm dieser Bereich bis tief ins 19. Jh. hinein einen großen Raum ein. Seine Bedeutung für die musikalische Ausbildung lässt sich eindrucksvoll am Beispiel der Lehrmethodik zweier ›Gründerväter‹ der Klaviervirtuosentradiation des 19. Jh. darstellen: Frédéric Chopin und Franz Liszt. Nicht nur spielte eine praxisorientierte Musiktheorie in ihrem Unterricht eine entscheidende Rolle, sondern sie erwarteten von ihren Schülern darüber hinaus eine umfassende musiktheoretisch-kompositorische Ausbildung. Sowohl Chopin als auch Liszt hatten engen Kontakt zu renommierten Kompositionslehrern ihrer Zeit: Frédéric Chopin schickte seine Studenten bevorzugt zu Henri Reber (Eigeldinger, 1986), Franz Liszt zu Anton Reicha (Boissier, [1832]/1930). Beide waren Lehrer für Musiktheorie und Komposition am berühmten *Conservatoire de Paris*.

In meinem Vortrag werde ich exemplarisch Chopins Lehrmethode näher beleuchten und anhand einer selektiven und kritischen Lektüre von Henri Rebers *Traité d'Harmonie* rekonstruieren, welche ›musiktheoretischen‹ Inhalte die Ausbildung eines professionellen Musikers in der Mitte des 19. Jh. beinhaltete. Abschließend soll diskutiert werden, welche Konsequenzen aus der Rekonstruktion dieses Ausbildungshintergrundes erwachsen könnten: Sowohl in Bezug auf die Analyse der Werke Chopins und seiner Zeitgenossen, als auch in Bezug auf stilgebundene Improvisation bzw. auf das Anfertigen von Stilkopien.

Philipp Teriete (* 1986) studiert seit Wintersemester 2006/2007 an der Hochschule für Musik Freiburg Klavier (Tibor Szász), Jazz (Ralf Schmid) und Musiktheorie (Ludwig Holtmeier). Er wurde bei Wettbewerben mehrfach ausgezeichnet und ist seit 2007 Stipendiat der Musikerförderung des Cusanuswerks. Zurzeit beschäftigt er sich mit historischer Klaviermethodik und ihren Beziehungen zur historischen Musiktheorie, wobei sein besonderes Interesse der Geschichte der Klavierimprovisation gilt.

SAAD THAMIER (Rochus-Musikschule Köln)

Einführung zur arabischen Musikimprovisation

Fr 13.30 Uhr, Studiobühne

Vgl. das Abstract bei: *Angelika Moths*

Saad Thamier (* 1972 Bagdad) ist Sänger, Percussionist und Komponist. Nach dem erfolgreichen Abschluss seines Studiums in den Fächern Klavier und Komposition an der Bagdader Musikhochschule unterrichtete er erst am irakischen Konservatorium und später am Musikinstitut „Klassik“ in Amman (Jordanien).

Saad Thamier hat zahlreiche Konzerte in der arabischen Welt sowie in Europa gegeben. Er ist Gründer und Leiter der Gruppen *Ahoar*, *Preisträger des bundesweiten Wettbewerbs der Weltmusik Creole* (www.ahoar.de), *Lagash* (www.lagash.de) und *Sidare*. Darüber hinaus ist er ebenfalls Gründer und Leiter der Abteilung für arabische Musik an der Rochus-Musikschule, Köln (www.rochusmusikschule.de)

ROBIJN TILANUS (Amsterdam)

Buchpräsentation: Harmonielehre und Improvisation: eine sehr glückliche Ehe.

Über das neu erschienene Buch „QUINTessenz: eine praktische Harmonielehre basierend auf Improvisieren am Klavier, Hören, Spielen, Singen, Komponieren“.

Fr 16.30 Uhr, Studiobühne

Immer wieder gibt es Musikschüler, die zwar ihre Instrumente ziemlich gut oder sogar erfolgreich spielen können, aber hinsichtlich der Harmonielehre manchmal einen verhältnismäßig großen Rückstand haben. Viele von ihnen halten die Harmonielehre leider für ein sperriges und langweiliges Thema. Das hat oft damit zu tun, dass solche Schüler zwar eine Begabung für Sprachen im Allgemeinen, mithin für die kommunikative Seite des Musizierens haben, aber für Naturwissenschaftliches bzw. Mathematisches, also für die abstrakten Dinge, weniger talentiert sind. Die übliche Art und Weise der Harmonielehre-Erläuterung anhand von Kompositionen für vierstimmigen Chor, mit ihren unzähligen Regeln ist für diese Musikschüler manchmal zu abstrakt: Sie können nicht selbständig die Brücke zum Herzen und zur Praxis des Spiels schlagen; die Theorie bleibt „im Kopf stecken“, sie „fühlen nichts dabei“, sie „begreifen es nicht“.

Für diese Musikschüler, und für alle Musiker, denen dadurch geholfen ist, die Theorie und die Praxis enger mit einander zu verbinden, ist es ein Weg, die Improvisation als Mittel anzuwenden, um sich die Harmonielehre zu Eigen zu machen.

Seit dem Frühjahr 2009 gibt es ein Buch auf dem deutschen Markt, das in Holland schon sehr erfolgreich war und dort bereits in der fünften Auflage erscheint, worin Musiktheorie immer mit einer Improvisationsaufgabe verbunden wird. Dadurch kann der Schüler die Theorie unmittelbar in die Praxis umsetzen und wird eingeladen, Theorie immer „sinnlich nachzufühlen“ (Heribert Koch).

Es umfasst die gesamte Harmonielehre, also die sieben Töne jeder Tonart mit ihren Charakteren, die sieben Stufen jeder Tonart mit ihren Charakteren, das Moll-Tongeschlecht (wobei man sich hier zunächst auf harmonisches Moll beschränkt), Modulationen und den Quintenzirkel, tonartfremde Töne, andere Tongeschlechter und Modi usw.

Im Rahmen des Vortrags wird dieses Buch vorgestellt. Es soll demonstriert werden, wie eine „sehr glückliche Ehe“ zwischen Harmonielehre und Improvisation in der Praxis des Musikunterrichts gestaltet werden kann.

Robijn Tilanus wurde 1962 in den Niederlanden geboren. Sie beendete 1988 ihr Studium der Biologie und arbeitete für einige Jahre als Umweltexpertin. Im Jahre 1991 absolvierte sie die staatliche Abschlussprüfung im Fach Klavier. Seitdem ist sie eine begeisterte Klavierlehrerin. Darüber hinaus komponiert sie, tritt häufig im Improvisationstheater auf und gibt Percussion-Workshops.

Robijn Tilanus hielt zahlreiche Workshops zu ihrem Buch und ihrer Harmonie- und Improvisationsmethode QUINTessenz.

CHRISTIAN UTZ / Dieter Kleinrath (Kunstuniversität Graz)

»Klangorganisation« bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Entwurf einer analytischen Annäherung an das Verhältnis von Klangfarben- und Tonhöhenorganisation im 20. und 21. Jahrhundert

So 11.00 Uhr, Orgelsaal / Buchpräsentation Sa 15.00 Uhr, Studiobühne

Christian Utz (* 1969 in München) ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und gemeinsam mit Clemens Gadenstätter Herausgeber der Schriftenreihe musik.theorien der gegenwart (zuletzt Band 3: "Passagen. Theorien

des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen", 2009) sowie Mitherausgeber des Lexikons der Systematischen Musikwissenschaft (Laaber-Verlag 2009). Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe und promovierte 2000 an der Universität Wien über "Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun" (veröffentlicht 2002, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51). Utz hatte Gastprofessuren an der National Chiao-Tung University Xinzhu/Taiwan (Institute of Music, 2007) und der University of Tokyo (Graduate Institute of Arts and Sciences, 2008) inne und nahm Lehrtätigkeiten an der Karl-Franzens-Universität Graz, der National Taipei University of the Arts und der National Taiwan University wahr. Seine Forschungsschwerpunkte sind Analyse und Theorie der Musik des 18.–21. Jahrhunderts, Ästhetik und Theorie von Stimme und Vokalmusik, Verhältnis von traditioneller und neuer Musik in außereuropäischen Kulturen, interkulturelle Kompositionsgeschichte. Utz ist auch als Komponist hervorgetreten. 2002 erschien seine erste CD "Site" beim Composers' Art Label, die zweite CD "transformed" mit vier neueren Werken für asiatisch-europäische Instrumentalensembles und Live-Elektronik erschien 2008 bei Spektral Records.

FLORIAN VOGT / David Mesquita Joanes
(Musikhochschule Trossingen / Musikhochschule Freiburg)

Wie improvisiert man eine Josquin-Motette?

Fr 14.00 Uhr, Orgelsaal

Vgl. das Abstract bei: *David Mesquita Joanes*

Florian Vogt (* 1978 in Leonberg) studierte Schulmusik, Musiktheorie und Mathematik in Freiburg und an der Eastman School of Music in Rochester (NY), USA, sowie Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 2006 unterrichtet er an der Freiburger Musikhochschule die Fächer Musiktheorie und Schulpraktisches Klavierspiel und ist Akademischer Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

STEFFEN WEBER / Jesse Milliner (Hochschule für Musik Mainz)

Workshop: Vermittlungspraxis Jazzimprovisation

Sa 9.30 Uhr, Studiobühne

Die Improvisation gilt als eine der elementaren Disziplinen im Jazz und in der populären Musik. In einem breit gefächerten Sortiment an Literatur finden sich verschiedenartigste Konzeptionen, welche das Thema auf vielfältige Weise didaktisch aufarbeiten. Die Verinnerlichung theoretischer Konzepte soll dabei den Einstieg, oder die Weiterentwicklung in der Praxis erleichtern. Im Rahmen des Workshops „Vermittlungspraxis Jazzimprovisation“ werden anhand von Noten- und Hörbeispielen gängige Improvisationskonzepte vorgestellt, welche von einem Ensemble bestehend aus Studierenden der Hochschule für Musik spontan umgesetzt werden. Im Anschluss wird das Vorgetragene mit den Teilnehmern analysiert und kommentiert. Neben der Schwerpunktsetzung im Hinblick auf theoretische Konzepte werden auch formgebende, so wie ästhetisch- gestalterische Aspekte thematisiert. Ziel des Workshops ist es, Einblicke in didaktische Ansätze in der Jazzimprovisation zu vermitteln, sowie gängige Konzepte zu erläutern und in praktischen Übungen umzusetzen.

Steffen Weber studierte an der Hochschule für Musik in Mannheim. Seit 2001 unterrichtet er an verschiedenen Institutionen (Musikhochschule Mannheim, Musikhochschule Mainz, Landesjazzorchester Hessen), gibt Musikworkshops und Vorträge in ganz Europa und arbeitet als freiberuflicher Saxophonist und Komponist. Er gab Konzerte auf den größten internationalen Jazzfestivals u.a. Den Haag (North Sea Jazz Festival), Montreux Jazz Festival (Universal Groove Night), London (Jazz Café), Istanbul Jazz Festival, Umbria Jazz Festival usw. 2002 erschien seine erste CD unter eigenem Namen. Daraufhin folgten zahlreiche Tonträger unter anderem mit dem preisgekrönten Quintett L14,16. Er ist regelmäßiger Gast bei der Big Band des Hessischen Rundfunks und seit 2008 ist er festes Mitglied der SWR Big Band. Im Jahre 2005 gewann er den Jazzpreises der Stadt Worms. 2009 ist er Stipendiat der Kunststiftung Baden-Württemberg.

CHRISTOPH WÜNSCH (Hochschule für Musik Würzburg)**Podiumsdiskussion**

Sa 11.30 Uhr, Roter Saal

Christoph Wünsch ist Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Davor übte er Lehrtätigkeiten an der Universität Bamberg, an der Fachhochschule Heidelberg und an der Hochschule für Musik Detmold aus. Er promovierte zum Dr. phil. in Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Philosophie und Psychologie. Er erhielt diverse Auszeichnungen und Kompositionsaufträge und war im Herbst 2002 Gastprofessor an der University of North Texas. Neben seiner Lehrtätigkeit pflegt er vielseitige Aktivitäten u.a. in den Bereichen Theater- und Stummfilmmusik, Jazz und Musik mit Neuen Medien. Er publizierte die Bücher *Moderne Liedbegleitung – Harmonik / Klaviersatz / Improvisation* (Möseler 1994), *Studien zu Technik und Form in den Variationswerken von Max Reger* (Carus 2002), *Satztechniken im 20. Jahrhundert* (Bärenreiter 2009), sowie Aufsätze zu historisch-analytischen und pädagogischen Themen.

MARTIN ZENCK / Christian Utz (Universität Würzburg, Kunstuniversität Graz)**Buchvorstellung: Musiktheorien der Gegenwart, Band. 3**

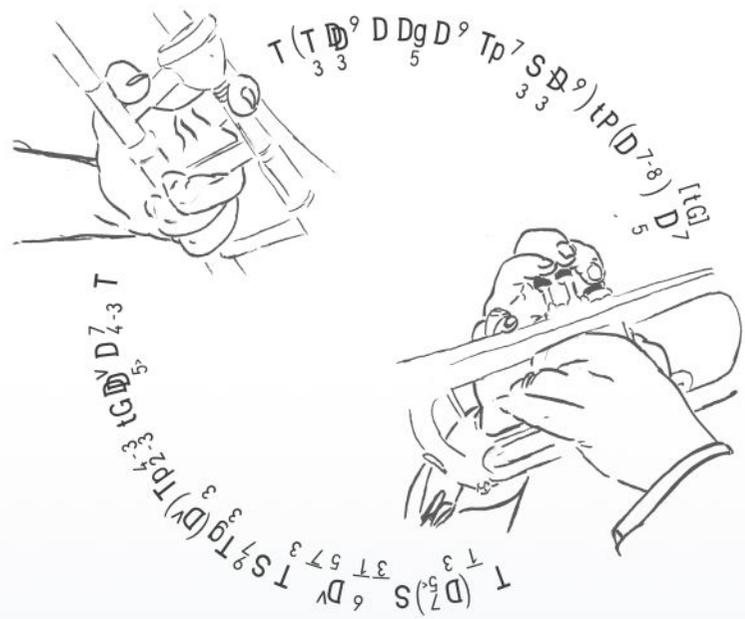
Passagen Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen

Sa 15.00 Uhr, Studiobühne

Schriftenreihe der Kunstuniversität Graz, Institut 1: Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren herausgegeben von Christian Utz und Clemens Gadenstätter. Der dritte Band der *musik.theorien der gegenwart* widmet sich einer multiperspektivischen Annäherung an das Thema »Passage«. Dabei wird von einem grundsätzlichen Übergangscharakter musikalischer Zeitgestalten ausgegangen, der eine Teilung in substantielle strukturelle Pole und »überleitende« Abschnitte – wie sie durch herkömmliche Topoi der Formenlehre vermittelt wird – problematisch erscheinen lässt. Musiktheoretische Sichtweisen, die mit »Passagen« der musikalischen Struktur ein mithin langezeit marginalisiertes Phänomen vom Rand ins Zentrum der Betrachtung rücken, erzeugen einen Konflikt mit herkömmlichen Lesarten und treffen sich mit vergleichbaren Ansätzen in der musikalischen Historiographie, der Literatur-, Kunst- und Filmtheorie. Der Band verbindet vier Beiträge, die anlässlich des Internationalen Kongresses der IMS (International Musicological Society) 2007 entstanden, mit fünf speziell für diese Publikation verfassten Texten. Dabei reicht das Spektrum von einer umfassenden kulturwissenschaftlichen Theorie der Passage und dem Entwurf einer poststrukturellen Historiographie zur »Kunst des Übergangs« bei Liszt und Wagner und zu räumlichen wie zeitlichen Passagen im Film. Aus – im engeren Sinn – musiktheoretischer Sicht wird eine Systematik der Sequenz (als prototypische Technik des Übergangs) entwickelt und ein »dezentristischer« Blick auf die »Überleitung« im klassischen Stil geworfen. Untersuchungen zur Werkgenese und ästhetischen Relevanz des »Passagenwerks« bei Mendelssohn Bartholdy und Conlon Nancarrow sowie ein analytisch-systematischer Beitrag zu interkulturellen Passagen zwischen Sprechstimme und Gesang in traditioneller und neuer Vokalmusik komplettieren das breite Feld an untersuchten »Passagen«.

Martin Zenck ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg mit den Schwerpunkten Gegenwartsmusik, Ästhetik und Medien. Nach der Teilnahme am DFG-Schwerpunktprogramm »Theatralität« von 1996–2002 (Leitung: Erika Fischer Lichte; sieben Tagungsbände im Francke-Verlag, Tübingen 2000–2005) Durchführung und Herausgabe von folgenden Forschungsschwerpunkten/Kongressberichten: *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien* (2007); *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit* (2008); *Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften* (2008) und *Passagen. Theorien der Übergangs in Musik und anderen Kunstformen* (2009). Gegenwärtig Schwerpunkt auf den Forschungsgebieten der Intermedialität, Performativität, Intuition und Handhabung (alle Beiträge in den von Petra Maria Meyer herausgegebenen Schriften *Performance im medialen Wandel*, 2005, *Acoustic-Turn*, 2008, *Intuition*, 2008, *Handhaben*, 2009). Seit 2007 externes kooperatives Mitglied am Kulturhistorischen Zentrum (HKFZ) über »Wissensräume« an den Universitäten Mainz und Trier mit einem Beitrag über Passagen zwischen Wissensformen und Wissensräumen bei Michel Foucault. In diesem Kontext entstehen zur Zeit Arbeiten über räumliche Szenographien und deren Konzepte bei Foucault und Boulez sowie über »Unorte« im Zusammenhang mit den »Heterotopien«. Schließlich arbeitet er an einem Buch über Pierre Boulez und das Musiktheater des 20. Jahrhunderts.

Name		Thema	Seite
Aerts	Hans	Auf dem Prüfstand: Zarlinos Anweisungen zum Kontrapunkt »à mente«	16
Ardelt	Reinhard	Improvisation von Choralstücken für Anfänger - Ein auf Satzmodellen basierendes methodisches Konzept	16
Augenstein	Torsten Mario	„Von der willkürlichen Veränderung der Arie“ – Überlegungen zu Modellen der Gesangs improvisation in ausgesuchten Lehrwerken und musiktheoretischen Schriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.	17
Bitzan	Wendelin	Analyse als Weg zum Auswendigspiel-Das intentionale Memorieren und seine Bedeutung für die Aufführungspraxis	18
Blume	Jürgen	Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ – ein Analysesystem im Schatten Schenkers	18
Bodamer	Konstantin	Tradition und Moderne im Klavierwerk Franz Liszts	19
Diergarten	Felix	„Die ächten Fundamente der Sezkunst“ Haydn und die Partimento-Tradition	20
Dreyer	Lutz	Gruppenimprovisation im Schnittpunkt von Konzept und Spontaneität - erläutert an ausgewählten Beispielen aus dem Oratorium „König David“ für Sprecher, Chorschola und Improvisationsensemble	21
Ebeling	Martin	Der Anspruch auf Universalität in Hindemiths Unterweisung im Tonsatz	21
Eckert	Stefan	Friedrich Erhard Niedts Musicalische Handleitung (1700–21) als Anleitung zur Improvisationskunst für den 'rechtschaffenden Organisten und Musicus'	23
Edler	Florian	Das Dilemma der poetischen Improvisation im mittleren 19. Jahrhundert	23
Erhardt	Martin	Improvisation und Komposition in der Vokalpolyphonie des späten 15. Jahrhunderts: Eine gegenseitige Befruchtung	24
Fidom	Hans	Präsentation zum Thema Zeitgenössische Orgelimprovisation	25
Frank	Bernd	Podiumsdiskussion	25
Fritsch	Johannes	Keynotespeaker Sektion 1: Das Verhältnis von Improvisation und Komposition	26
Froebe	Folker	Ein »französischer« Modellkomplex bei Bach	26
Funck	Pierre	Der Weg vom cantus super librum zur ricercata	27
Gelhausen	Alexander	Jazzimprovisation ohne Netz und doppelten Boden – Scatgesang	27
Georgi	Konrad	Hörschulung im Kontext „modularer“ Anforderungsprofile	28
Haymoz	Jean-Yves	Eine neue, auf dem Entstehungsprozess basierende Analysemethode	29
Helbing	Volker	Patchwork: Überlegungen zur Ostinato-Technik bei Josquin	29
Hust	Christoph	Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule	30
Jans	Markus	Drei- und vierstimmige homophone und zwei- und dreistimmige Kanonimprovisation im Stilbereich des späten 15 und frühen 16 Jahrhunderts	30
Junker	Joachim	Tonale Reste in serieller Musik: Luigi Nonos Rezeption von Paul Hindemiths Unterweisung im Tonsatz	31
Kaern	Franz	Assoziative Formzusammenhänge innerhalb der Reihungsform eines Wiener Walzers	32
Kahr	Michael	Emotional motiviert: kompositorische und improvisatorische Strukturen in der Musik von Clare Fischer	32
Kaiser	Ulrich	Mediantische Harmonik in Sonatenmusik	33
Kaiser	Hans-Jürgen	Keynotespeaker Sektion 2: Improvisation in der gegenwärtigen Praxis	34
Kissenbeck	Andreas	Modell zur Erschließung von Improvisationsmöglichkeiten	34
Kılıç	Sinem	Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule	35
Kleinrath	Dieter	»Klangorganisation« bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Entwurf einer analytischen Annäherung an das Verhältnis von Klangfarben- und Tonhöhenorganisation im 20. und 21. Jahrhundert	35
Kretschmer	Hans-Ulrich	Auferstehung aus Ruinen? Die harmonische Funktionstheorie vor dem Neuanfang – Vom kadenzharmonischen ‚Ursatz‘, seinen Varianten und Prolongationen	36
Krombach	Gabriela	Katzensprünge und anderes tolles Zeug – Anmerkungen zur Gestaltung von Kadenz in ausgewählten Schriften des 18. Jahrhunderts	37
Küttner	Michael	Eröffnungskonzert	37
Lang	Robert	Improvisation im musiktheoretischen Anfangsunterricht	38
Lewandowski	Stephan	Vom Akkordbegriff zum pitch class set	38
Menke	Johannes	Podiumsdiskussion	39
Mesquita Joanes	David	Wie improvisiert man eine Josquin-Motette?	39
Milliner	Jesse	Workshop: Vermittlungspraxis Jazzimprovisation	40
Mittmann	Jörg-Peter	Zwischen Klangeffekt und künstlerischer Interpretation: Improvisation zu Filmen	41
Moraitis	Andreas	»Kontrapunkt« vs. »Harmonik«. Zum Verhältnis von Bass und Oberstimme in spätbarocken Choralstücken	41
Moths	Angelika	Einführung zur arabischen Musikimprovisation	42
Müller	Alfred	Improvisationskonzert 9.10.09	43
Ningel	Matthias	Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der Neudeutschen Schule	43
Ong	Arvid	Elementare Generalbasslehre als praktisches Harmoniemodell und Basis zur stilgebundenen Improvisation	44
Petersen	Birger	„Composition“ und Improvisation. Norddeutsche Orgelkultur und Satzlehre im frühen 19. Jahrhundert	45
Ramond	Sidney Christian	Eröffnungskonzert	46
Read	Hugo	Eröffnungskonzert	46
Reutter	Hans-Peter	Wellenzüge - Felsblöcke Überkomponierte Satzmodelle in Bruckners 5. Symphonie	47
Rom	Uri	Was Mozart auf keinen Fall improvisiert wissen wollte – zur Wechselbeziehung zwischen Schemata und melodischer Oberfläche in Mozarts Musik	48
Rörden	Jan Hendrik	Modellhaftigkeit in Chopins Mazurka op. 68 Nr. 4 als Einstieg in die Improvisation	49
Roth	Markus	Übung, Aktualisierung, Collage: Sciarrinos Mozart-Kadenz	50
Rückbeil	Claus	Jazz-Improvisation ohne Akkord/Skalen-Theorie – geht das?	50
Saxer	Marion	Improvisation im Medienwandel. Neuere medientechnisch motivierte Ansätze der improvisierten Musik	51
Schellenberger	Claudia	Eröffnungskonzert	52
Schlothfeld	Matthias	Komponieren im Unterricht – Buchpräsentation	52
Schwenkreis	Markus	Die „Wissenschaft des General-Basses“ in der Kompositionsmethodik des 18. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die heutige Musiktheorie	53
Söllner	Johannes	Zwölfonimprovisation mit Hilfe von »combinatoriality«	54
Sprau	Kilian	Lass dich eropern! - Improvisiertes Musiktheater	54
Sprenger	Sebastian	LE CHARME DES IMPOSSIBILITES Messiaens dritter Modus als Materialtonleiter für Improvisationen in verschiedenen Stilistiken	55
Sprick	Benjamin	Albrecht Wellmers Versuch über Musik und Sprache und die Analyse zeitgenössischer Musik	56
Teriete	Philipp	Musiktheoretische Inhalte in der Klaviervirtuosenausbildung des 19. Jh.	57
Thamier	Saad Thamier	Einführung zur arabischen Musikimprovisation	57
Tilanus	Robijn	Harmonielehre und Improvisation: eine sehr glückliche Ehe - Über das neu erschienene Buch „QUINTessenz: eine praktische Harmonielehre basierend auf Improvisieren am Klavier, Hören, Spielen, Singen, Komponieren“	58
Utz	Christian	»Klangorganisation« bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Entwurf einer analytischen Annäherung an das Verhältnis von Klangfarben- und Tonhöhenorganisation im 20. und 21. Jahrhundert	58
Vogt	Florian	Wie improvisiert man eine Josquin-Motette?	59
Weber	Steffen	Workshop: Vermittlungspraxis Jazzimprovisation	59
Wünsch	Christoph	Podiumsdiskussion	60
Zenck	Martin	Buchvorstellung: Musiktheorien der Gegenwart, Band. 3 Passagen Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen	60



- GMTH
- Strecker-Stiftung
- Deutsche Bundesbank
- Freunde der Universität
- Schott Music International
- Johannes Gutenberg Universität
- Landesmusikrat Rheinland-Pfalz
- Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur