

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

**11. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH
an der Hochschule der Künste Bern**

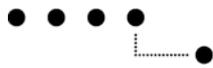
Freitag, 2. – Sonntag, 4. Dezember 2011

Gesamtprogramm

Abstracts & Biografien

Konzerte

Praktische Informationen



Eine Veranstaltung des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern und der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern und der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Sektion Bern

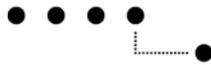
www.gmth.de/
www.smg-ssm.ch/
www.musik.unibe.ch/
www.hkb.bfh.ch/interpretation

GMTH

u^b
UNIVERSITÄT
BERN

SMG
SSM
www.smg-ssm.ch

Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Société Suisse de Musicologie
Società Svizzera di Musicologia
Sektion Bern



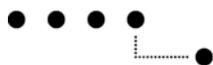
Gesamtprogramm

Das 19. Jahrhundert hat die heute noch nachwirkenden grossen systematischen Entwürfe der Musiktheorie hervorgebracht und war gleichzeitig durch tiefgreifende Umwälzungen in der kompositorischen und interpretatorischen Praxis bestimmt. Für die Erschliessung durch eine „historisch informierte Musiktheorie“, wie sie durch die Jahreskongresse der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH seit der Jahrtausendwende wesentlich mitgeprägt wurde, stellt es noch weitgehend Neuland dar.

Der Jahreskongress 2011 – nach Basel 2003 zum zweiten Mal in der Schweiz zu Gast – möchte sich dieser Aufgabe stellen und schliesst damit thematisch eng an die Forschungsschwerpunkte der Berner Gastgeberinstitutionen an. Der Call for Papers resultierte in einer Vielzahl von Beiträgen zum Fortleben des barocken Prinzips des Generalbasses in der Kompositionslehre; daneben werden auch Aspekte der Entwicklung von Unterrichtskonzepten zwischen Privatunterricht und Institutionalisierung verfolgt und ganz grundsätzlich die im 19. Jahrhundert zu beobachtende Tendenz zur Bildung von systematischen Erklärungsansätzen für musikalische Phänomene beleuchtet.

Die beiden Konzerte des Rahmenprogramms überschreiten die zeitlichen Grenzen des 19. Jahrhunderts und präsentieren einerseits selten gespielte Kompositionen von Theoretikern des 18. Jahrhunderts in historisch informierter Aufführungspraxis, andererseits Uraufführungen von neun Kompositionsstudierenden der Hochschule der Künste Bern, die nach einem didaktischen Modell des 19. Jahrhunderts ein „klassisches“ Werk „rekomponiert“ haben.

Abstracts & Biografien	9
Konzerte	39
Praktische Informationen	52



Freitag, 2. Dezember 2011 · Dampfzentrale Bern · Marzilistrasse 47

Transfer vom Bahnhof Bern zur Dampfzentrale mit Extrabus
Ab 9 Uhr · Eintreffen der Teilnehmer/innen · Kaffee und Gipfeli

10 Uhr · **Eröffnung**

Thomas Beck · Direktor Hochschule der Künste Bern (HKB)
Andreas Stahl · Mitglied des Fachbereichsrates Musik und Leiter Musiktheorie Klassik HKB
Roman Brotbeck · Leiter Forschung a.i. HKB
Anselm Gerhard · Direktor Institut für Musikwissenschaft Universität Bern
Johannes Menke · Präsident GMTH
Martin Skamletz · Leiter Forschungsschwerpunkt Interpretation HKB

Keynotes

10.30 Uhr · **Thomas Christensen** (Chicago): „Monumentale Texte, verborgene Theorie“

11.15 Uhr · **Christoph Hust** (Leipzig): „Musiktheorie als kulturelle Praxis“

12 Uhr · kurze Pause

12.15 Uhr · **Markus Böggemann** (Kassel):

„Komponieren lernen – Wissensformen und Verbreitungsstrategien im 19. Jahrhundert“

13 Uhr · Mittagessen im Restaurant Dampfzentrale

Buchpräsentationen

14.30 Uhr · **Christhard Zimpel** (Weimar): Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten (Olms 2010)

14.55 Uhr · **Andreas Kissenbeck** (München): Arrangieren – ein praxisorientierter Kurs für Anfänger und Fortgeschrittene (Schott 2011)

15.20 Uhr · **Ulrich Kaiser** (München): „Stell dir vor, ich verschenke ein Buch und keiner nimmt's mit“ – Vorstellung des neuen OpenBooks Johann Sebastian Bach – ein Superstar gestern und heute (2011)

15.45 Uhr · Kaffeepause

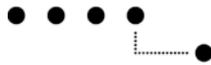
16.15 Uhr · **Preisverleihung** des 2. Aufsatz-Wettbewerbs der GMTH (Michael Polth)

16.30 Uhr · **Podiumsdiskussion** „Doktoratsprogramme für MHS-Absolvent/inn/en“
Leitung: Marie Caffari (Biel/Bern), Teilnehmer: Ulf Bästlein (Graz), Peter Dejans (Gent), Anselm Gerhard (Bern), Ludwig Holtmeier (Freiburg), Oliver Korte (Lübeck)

18 Uhr · Apéro mit Risotto

19.45 Uhr · Einführung (Stephan Zirwes)

20 Uhr · **Kammerkonzert** · Rekompositionen der Lyrischen Suite von Alban Berg durch Kompositionsstudierende der HKB (Jazz und Klassik · Klassen von Xavier Dayer, Christian Henking und Frank Sikora) · Uraufführungen von Alice Baumgartner, Antoine Fachard, Florian Favre, Mary Freiburghaus, Jeremias Keller, Ezko Kikoutchi, Sami Lörtscher, Thierry Lüthy, Marcel Oetiker · HELP!, Crossover-Streichquartett und Studierende der HKB



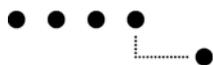
Samstag, 3. Dezember 2011 · Hochschule der Künste Bern · Fellerstrasse 11

	Raum 206	Raum 229	Raum 212
	Chair: Ariane Jeßulat	Chair: Johannes Menke	Chair: Martin Skamletz
8.30	Wendelin Bitzan (Berlin): Die Initialkadenz – Ein Generalbassmodell im 19. Jahrhundert. Das Fortwirken eines traditionellen Eröffnungstopos im Klavierschaffen von Franz Liszt	Florian Edler (Berlin/Bremen): Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralatzlehre Georg Joseph Voglers	8.30–9.30 Uhr · Workshop Franz Zaunschirm (Salzburg): Harmonisches Hören mit Melodieinstrumenten
9	Stephan Lewandowski (Dresden/Weimar): Franz Liszts späte Klavierwerke – Vorboten der Post-Tonalität?	Felix Diergarten (Basel): „Sei ja kein Hoffmann!“ Zur Wiener Harmonie-, Generalbass- und Kompositionslehre Joachim Hoffmanns (1784–1856)	
9.30	Jonathan Gammert (Mainz): Die „Theorie der Tonfelder“ und die Neo-Riemannian Theory: Wie kam Riemann nach Ungarn?	Torsten Mario Augenstein (Karlsruhe/Münster): „Schockweise Quint- und Oktavparallelen“ – Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870	Pause
10	Pause		Chair: Stephan Zirwes
	Chair: Hans Niklas Kuhn	Chair: Felix Diergarten	10–12 Uhr · Workshop Folker Froebe (Bremen/Detmold) & Jan Philipp Sprick (Rostock/Berlin): Kategorien des Sequenzverständnisses im 19. Jahrhundert: Kontinuität – Reformulierung – Innovation. Zum didaktischen Potential theoriegeschichtlich fundierter Analyse
10.30	David Mesquita (Basel): Antonio Eximenos Don Lazarrillo Vizcardi – eine Satire auf die spanische Musik des 18. Jahrhunderts	Thomas Fesefeldt (Hannover/Bremen): Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen	
11	Tihomir Popovic (Osnabrück/Hannover/Berlin): „A perfect knowledge of Oriental music“: Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie	Christian Raff (Stuttgart/Trossingen/Tübingen): „Veränderte Reprisen“ in der Claviermusik der Wiener Klassiker?	
11.30		Marco Targa (Turin): The Influence of 19 th Century ‚Formenlehre‘ on the Sonata Form of Romantic Composers	

12 Uhr · Mittagessen im kaFe der HKB

12 Uhr · Grosse Aula · **Treffen der GMTH-Hochschulvertreter/innen**

12.30 Uhr · Grosse Aula/kaFe · **Essen der GMTH-Hochschulvertreter/innen**



[Fortsetzung · **Samstag, 3. Dezember 2011** · Hochschule der Künste Bern · Fellerstr. 11]

	Raum 206	Raum 229	Raum 212
	Chair: Jan Philipp Sprick	Chair: Folker Froebe	Chair: Andreas Stahl
13.30	Ariane Jeßulat (Würzburg): Intellectum tibi dabo – Zur soziologischen Perspektive des Kontrapunkts	Martin Ebeling (Dortmund/Mainz): Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts: Störtheorie – Differenztontheorie – Tonverschmelzung	13.30–14.30 Uhr Stephan Zirwes (Bern) mit Roman Brotbeck, Sinem Derya Kılıç, Michael Lehner, Nathalie Meidhof, Martin Skamletz: Präsentation des Forschungsprojekts „Peter Cornelius als Musiktheoretiker“
14	Nicole E. DiPaolo (Bloomington, IN): A Glimpse of Heaven: Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata no. 31, op. 110	Stefan Eckert (Charleston, IL): Vom Tonbild zum Tonstück – Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1871–76)	
Pause			
Chair	Chair: Oliver Korte	Chair: Roman Brotbeck	Chair: Michael Lehner
15	Jürgen Blume (Mainz): Die Fugenkonzepion des Theoretikers und Komponisten Anton André	Julian Caskel (Köln): „Metrische Hasen“ und „tonale Igel“ – Anfangsgründe zu einer Theorie des Tutti-Schlusses	Matthias Ningel (Mainz): Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff
15.30	Hans Peter Reutter (Düsseldorf): Zur Vervollständigung eines Fragmentes des jungen Felix Mendelssohn. Ein Andante G-Dur zum Klavierquartett h-Moll op. 3 (1824/25): Arbeitsbericht sowie Überlegungen zur kompositorischen Ausbildung und zur stilistischen Entwicklung des Komponisten	Leopold Brauneiss (Wien/Leipzig): Conus' Theorie der Metrotekonik und ihre Aneignung durch Skrjabin	Philip Seyfried (Mainz): Musiktheorie und Komposition in der „Neudeutschen Schule“ am Beispiel Peter Cornelius'

Transfer Fellerstrasse – Kramgasse mit öffentlichen Verkehrsmitteln
(S-Bahn ab Bern Bümpliz Nord, dann zu Fuss oder mit Tram oder Bus)

Konservatorium Musikschule Bern · Kramgasse 36

17 Uhr · **Orchesterkonzert** mit Einführung (Felix Diergarten, Kai Köpp, Martin Skamletz) · Werke von J. Riepel (Sinfonie D-Dur RWV 13, Cembalokonzert C-Dur RWV 19), H. Chr. Koch (Sinfonien D-Dur „Nr. 1“, F-Dur „Nr. 2“, Es-Dur „Nr. 4“) und J. Haydn (Sinfonie Nr. 60 C-Dur „Il Distratto“) · Concerto Stella Matutina · Johannes Hämmerle, Cembalo · Kai Köpp, Leitung

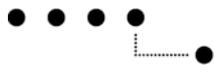
19 Uhr · **GMTH-Mitgliederversammlung**

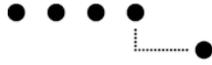


Sonntag, 4. Dezember 2011 · Hochschule der Künste Bern · Fellerstrasse 11

	Raum 206	Raum 229	Raum 212
	Chair: Kai Köpp	Chair: Dres Schiltknecht	Chair: Michael Lehner
9	Angelika Moths (Bremen/Zürich/Basel): „... wohl vor allem durch die allmähliche Einebnung der differenzierten handschriftlichen Zeichen im Notendruck“ – Quellenkunde und Artikulationszeichen: ein musiktheoretisches Problem?	Clotilde Verwaerde (Paris): De la méthode de basse continue au traité d'harmonie: réorientation des enjeux didactiques. Étude du corpus théorique français (1700–1850) [Vortrag auf Englisch]	9–10 Uhr · Workshop Klemens Vereno (Salzburg): Analyse durch Instrumentation – Entdecken und Erarbeiten orchestraler „Visionen“, Strukturen und Klangfarben in Klaviermusik der Klassik und Romantik
9.30	Martin Kapeller (Wien): Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges – Tempo rubato im Wandel der Zeit	Nathalie Meidhof (Freiburg/Bern): Revolution und Tradition: Charles-Simon Catel und die französischsprachige Harmonielehre zu Beginn des 19. Jahrhunderts	
10	Pause		
	Chair: Kai Köpp	Chair: Stephan Zirwes	Chair: Martin Skamletz
10.15	Zoltán Füzesséry (Graz): „Potentialität“ in den letzten drei Klaviersonaten Beethovens. Zum Dialog zwischen Aufführungspraxis und Musiktheorie	Astrid Opitz (Saarbrücken): Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses in den Klavierstücken von Robert Schumann	10.15–11.15 Uhr · Workshop Rainer Zillhardt (Essen): Ein computergesteuertes Verfahren zur mehrdimensionalen Darstellung von Tonhöhenstrukturen am Beispiel des ersten Satzes der Klaviersonate B-Dur D 960 von Franz Schubert
10.45	Rob Schultz (Amherst, MA): Melodic Contour, Musical Diachrony, and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor	Birger Petersen (Mainz): Rheinbergers „Bassübungen für Harmonielehre“ und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert	
11.15	Pause		
	Chair: Thomas Gartmann	Chair: Markus Roth	
11.30	Markus Sotirianos (Mannheim): „Impressionismus“ vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied „Die Stadt“	Ludwig Holtmeier (Freiburg): „Accord“, „Griff“, „trias harmonica“, „positione“, „face“ – zum Akkordbegriff des 18. Jh.	
12	Kilian Sprau (München): „... eine Kette süß duftender Blumen“ – zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jh.	Johannes Menke (Basel): Das Projekt „Dreiklang“: Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt	

12.30 Uhr · **Schlussplenum** mit Markus Böggemann, Thomas Christensen, Anselm Gerhard, Christoph Hust, Johannes Menke, Martin Skamletz





Abstracts & Biografien

Keynotes · Freitag, 2. Dezember · 10.30–13 Uhr · Dampfzentrale Bern

Thomas Christensen (Chicago/Berlin)

Monumentale Texte, verborgene Theorie

Freitag · 10.30 Uhr · Turbinensaal

Für gewöhnlich wurde und wird Musiktheorie als etwas verstanden, das durch das Wirken von Autoren in Texten verfasst ist. Wir finden tendenziell diejenigen musiktheoretischen Werke am prestigeträchtigsten, die komplexe und eigenständige Ideen vorbringen und von einer strengen Systematisierung geprägt sind; diese Ideen gelten dann als Produkte der Inspiration einzelner Autorinnen und Autoren und werden in der Regel in wissenschaftlichen Abhandlungen oder anderen diskursiven Medien zum Ausdruck gebracht. Diese Auffassung von Musiktheorie möchte ich „monumentale Theorie“ nennen. Viele von uns vermuten, dass sie das höchste Ziel unserer eigenen Arbeit sei. Doch die unausgesprochenen Annahmen, die in diesem heroischen Modell wissenschaftlicher Arbeit stecken, können auf vielen Ebenen infrage gestellt werden. Historisch betrachtet stimmt es nicht, dass alle musiktheoretischen Schriften notwendigerweise zu den Textmonumenten gehören, die wir in der Geschichtsschreibung unseres Faches feiern; die meisten Schriften verfolgen weniger ehrgeizige Ziele. Noch weniger kann man alle Texte in der Geschichte der Musiktheorie einzelnen Autoren zuordnen, insbesondere in der Vor- und Frühmoderne. Viele Aspekte in der Geschichte unseres Faches haben eigentlich schon immer der Kodifizierung durch Texte widerstanden. Dies ist die unterirdische Welt der „verborgenen Theorie“ – eine Welt der Handschriften, der mündlichen Tradition und des verkörperten Wissens –, auf die ich in meinem Vortrag aufmerksam machen möchte; dazu ziehe ich mehrere Beispiele aus verschiedenen Perioden der Musiktheorie heran. Es zeigt sich, dass die Monumentalität selbst der kanonischsten musiktheoretischen Texte radikal ins Wanken gebracht werden kann, wenn man genau untersucht, wie diese Texte von den Lesern und Leserinnen verstanden und verwendet wurden. Meine These lautet, dass man Musiktheorie eher als eine fungible soziale Praxis denn als Kanon fester Lehrsätze verstehen sollte.

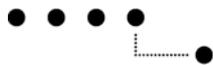
Thomas Christensen erwarb seinen Ph.D. an der Yale University und ist Professor of Music and the Humanities an der University of Chicago. Seine Beschäftigung mit der Musiktheorie der Aufklärung führte zu mehreren Buchpublikationen; einem breiteren Publikum am bekanntesten ist er für die von ihm 2002 herausgegebene *Cambridge History of Western Music Theory*. Er war Präsident der amerikanischen Society of Music Theory und ist im Studienjahr 2011/12 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Dort schreibt er an einer Monographie über das Verständnis von Tonalität im europäischen Musikdenken des 19. Jahrhunderts.

Christoph Hust (Leipzig)

Musiktheorie als kulturelle Praxis

Freitag · 11.15 Uhr · Turbinensaal

Was Musiktheorie sei, ist so einfach nicht zu beantworten. Auch im 19. Jahrhundert konnte der Begriff eine grosse Spannweite umfassen, für welche die Positionen eines Theorie- und eines Handlungswissens zwei verschiedene Pole markieren. In diesem Spannungsfeld sollen Spielarten von Musiktheorie als Ausdruck von kultureller Praxis eingeordnet werden und ihr gedankliches Spektrum aufzeigen, das stets präzise in seinem soziokulturellen Umfeld verortet ist. Das Beispiel eines kompositorischen Kursus um 1800 lenkt den Blick auf Wissens- und kulturgeographische Räume in einer Lehrtradition, die sich ungebrochen auf Johann Sebastian Bach be-



rief. Die Lehrerseminare waren im 19. Jahrhundert Schaltstellen der Weitergabe von Konzepten der Musiktheorie und Satzlehre, die vermutlich wegen des elementaren Anspruchs der dortigen Lehre und wegen der konservativen Ausrichtung ihrer Lehrgegenstände von der Forschung selten beachtet wurden. Im Umkreis des Cäcilianismus entwickelte sich eine Satzlehre, die ihr Ziel in der gottesdienstlichen Verwendbarkeit suchte, und auch an den Konservatorien diente Musiktheorie genau definierten Zwecken, die sich nicht auf wissenschaftliche Forschung beschränkten. Verschiedene Beispiele sollen einerseits exemplarische soziokulturelle Kontexte der Musiktheorie fokussieren, dabei andererseits das grosse Repertoire der noch immer lückenhaft erforschten Alltagsgeschichte von Musiktheorie und handschriftlichen Überlieferung im 19. Jahrhundert vorstellen.

Christoph Hust studierte Musikpädagogik, Musiktheorie und Musikwissenschaft. Er arbeitete als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, war Gastprofessor und Dozent für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern und ist seit 2011 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört die Geschichte der Musiktheorie.

Markus Böggemann (Kassel)

Komponieren lernen – Wissensformen und Verbreitungsstrategien im 19. Jahrhundert

Freitag · 12.15 Uhr · Turbinensaal

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Wissenschaft und zugleich das der Wissenschaftspopularisierung. Während die gesellschaftliche Dimensionierung und Verbreitung von ehemals hermetischen Wissensbeständen im Bereich der Naturwissenschaften seit einigen Jahren ein zentrales Thema der Wissenschaftsgeschichte ist, stehen entsprechende Fragestellungen für die Musik noch weitgehend aus. Gleichwohl drängt sich die Frage auf: Die Verbreitung musiktheoretischen Wissens vollzieht sich im 19. Jahrhundert mit einer beispiellosen Intensität und Varietät, von der sowohl die Institutionalisierung der Ausbildung in Konservatorien als auch die Publikation unterschiedlichster Lehrbücher – von der Fibel für den Landorganisten bis zur mehrbändigen Kompositionslehre – nur die Außenseite bilden. Mein Beitrag richtet sich auf die Frage, welche musiktheoretischen und kompositorischen Wissensformen und -bestände im 19. Jahrhundert für wen und in welchen Aneignungskontexten zugänglich waren und welche musikalischen Handlungsoptionen sich daraus ergeben.

Markus Böggemann studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie, promovierte an der Universität der Künste Berlin über Arnold Schönberg und lehrte in Berlin, Potsdam, Frankfurt und London. Seit Oktober 2010 ist er Professor für historische Musikwissenschaft an der Universität Kassel. Schwerpunkte seiner Forschung bilden die Musik und Kultur des 19. Jahrhunderts und der Wiener Moderne, die musikalische Analyse und die zeitgenössische Musik.

Buchpräsentationen · Freitag, 2. Dezember · 14.30–15.45 Uhr · Dampfzentrale

Christhard Zimpel (Weimar)

Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten (Olms 2010)

Freitag · 14.30 Uhr · Turbinensaal

Haydns Streichquartette sind beispielgebend für die ganze Gattung und wurden oft wegen ihrer geistreichen Art und ihres musikalischen Witzes gerühmt. Vor allem die Durchführungen der Kopfsätze scheinen ganz frei und mit viel Phantasie komponiert zu sein. Leicht wird jedoch übersehen, dass Haydn dies deswegen gelang, weil er seine Formen sehr sorgfältig plante und



immer wieder erweiterte. Diese Formen werden hier erstmals vorgestellt. Die Publikation gibt völlig neue Einblicke in Haydns Komponieren, indem der Schwerpunkt auf den tonartlichen Verlauf gelegt wird. Gut nachvollziehbar wird an einzelnen Notenbeispielen gezeigt, wie jede Durchführung eine zentrale Tonart enthält, die zunächst nur vorläufig und später dauerhaft aufgesucht, ausgedehnt und schließlich befestigt wird. So entsteht ein kadenzialer Prozess, der je nach Durchführung unterschiedlich weit reicht. Die Untersuchung wendet die historischen Satzlehren nutzbringend an, zeigt aber auch deren Grenzen. Sie ist ein Versuch, die tradierten Sonatentheorien komponistenspezifisch zu modifizieren. In klarer und verständlicher Weise lädt sie ein, Musik ganz neu zu analysieren und aufzuführen.

Der kadenziale Prozess in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2010, 347 Seiten mit 53 Notenbeispielen (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 61).

Christhard Zimpel studierte Schulmusik, Musiktheorie, Erziehungswissenschaft und Musikwissenschaft in Berlin und promovierte über den kadenzialen Prozess in den Durchführungen der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten. Er lehrt Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar und unterrichtet die Fächer in Berlin an der Leo Kestenberg Musikschule und an der Landesmusikakademie, ausserdem in der Hochbegabtenförderung des Landes Niedersachsen. Christhard Zimpel ist Geiger und leitet ein Kammerorchester.

Andreas Kissenbeck (München)

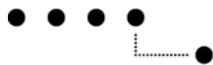
„Arrangieren“ (Schott 2011) – ein praxisorientierter Kurs für Anfänger und Fortgeschrittene

Freitag · 14.55 Uhr · Turbinensaal

Dieser praxisorientierte Kurs vermittelt von grundlegenden Techniken bis kreativen Anwendungsmöglichkeiten alles, was man zum Arrangieren braucht: von der Vorüberlegung bis zur Partitur-Erstellung und Notation der Einzelstimmen. Melodie, Harmonik, Rhythmik, formaler Verlauf und Instrumentierung sind Themen, die so behandelt werden, dass sie – ohne stilistische Festlegung und offen für die Entwicklung persönlicher Vorstellungen – auf eigene Projekte übertragen werden können. Übungen und Lösungsvorschläge machen das Buch zu einem Kompaktkurs, der mit Erläuterungen zu technischen Begriffen sowie Transpositions- und Tonumfangstabellen zum Nachschlagen einlädt. „Kreativität ist die einzige Kraft, die Widerstände des Materials zu überwinden“, so hat es der Komponist Ferruccio Busoni einmal formuliert. Daher stellt dieses Buch den kreativen Umgang mit Musik in den Mittelpunkt.

Inhaltsverzeichnis: 0 Einleitung 0.1 Zum Umgang mit diesem Buch 0.2 Zielgruppe 0.3 Kreativität im Arbeitsprozess 0.4 Die drei Grundsätze des Arrangierens 1 Vorarbeiten 1.1 Vertraut machen mit der Vorlage 1.2 Stilistische Erwägungen 1.3 Grundriss und Besetzung 1.4 Bearbeitung der Melodie 2 Die Melodie als Mittelpunkt 2.1 Die drei grundlegenden Konzepte 2.2 Aussetzen 2.3 Begleiten 2.4 Kontrapunktieren 3 Harmonik 3.1 Reharmonisation 3.2 Modulation 4 Rhythmik. 4.1 Grooves und Styles 4.2 Melodischer Rhythmus 4.3 Harmonischer Rhythmus 5 Form 5.1 Spannungsverlauf 5.2 Spezielle Formteile 6 Instrumentierung 6.1 Rhythmusgruppe 6.2 Blechblasinstrumente 6.3 Holzblasinstrumente 6.4 Streichinstrumente 6.5 Kombinationen und Mischsätze 6.6 Vocals 7 Abschlussarbeiten 8 Anhang Quellenverzeichnis

Andreas Kissenbeck, geboren 1969 in Bonn, ist Dozent (LfbA) an den Musikhochschulen München und Münster sowie ehemaliger Lehrbeauftragter an den Musikhochschulen Hannover, Würzburg, Detmold und Osnabrück. Seine Lehrtätigkeit umfasst die Bereiche Musiktheorie (Harmonielehre, Gehörbildung, Tonsatz), Komposition, Arrangement und Klavier. Darüber hinaus ist er Jazzpianist, Komponist, Arrangeur und promovierter Musikwissenschaftler.



Ulrich Kaiser (München)

„Stell dir vor, ich verschenke ein Buch und keiner nimmt's mit“ – Vorstellung des neuen OpenBooks „Johann Sebastian Bach – ein Superstar gestern und heute“ (2011)

Freitag · 15.20 Uhr · Turbinensaal

Die Erfahrungen, die man als Autor mit (namhaften) Verlagen machen kann, sind mitunter frustrierend, und die Akzeptanz von Fachbüchern unter Studierenden ist mäßig. Möchte man fachwissenschaftliche Inhalte schulpädagogisch aufbereiten, um eine breitere Wirkung zu erzielen, sieht man sich allerdings einer Gemeinschaft aus Verlagen, Pädagogikberufenen, Seminarleiterinnen und Schullehrern gegenüber, in der die Kommunikation ganz wunderbar funktioniert und die ganz ohne neue fachwissenschaftliche Inputs auszukommen scheint. Eine Alternative bildet die Verbreitung von Inhalten über Open-Access-Strategien nach dem Vorbild der Geistes-, Sozial- und Gesellschaftswissenschaften sowie der Informatik und Programmierung. In dem Beitrag geht es zum einen um Motivationen und Erfahrungen im Hinblick auf Open-Access-Content für den Musikunterricht, zum anderen um Gedanken zur Präsentation musiktheoretischer Inhalte am Beispiel eines neuen OpenBooks.

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. Seit 2005 leitet er den Arbeitskreis „Musiktheorie und Neue Medien“ der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und ist seit 2008 auch in deren Vorstand. Bekannt wurde Ulrich Kaiser durch seine Buchpublikationen und Unterrichtshefte.

Podiumsdiskussion · Freitag, 2. Dezember · 16.30–18 Uhr · Dampfzentrale Bern

„Doktoratsprogramme für Musikhochschul-Absolvent/inn/en“

Diskussionsleitung

Marie Caffari, Leiterin des Schweizerischen Literaturinstituts an der Hochschule der Künste Bern, Dozentin und Studiengangsleiterin BA Literarisches Schreiben

Teilnehmer

Ulf Bästlein, Professor für Gesang und Leiter der Doktoratsschule für das künstlerische Doktoratsstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Peter Dejans, Direktor des Orpheus Instituut Gent und Koordinator des docARTES-Programms

Anselm Gerhard, Professor für Musikwissenschaft, Direktor des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Bern und einer der Initiatoren der Graduate School of the Arts der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Berner Fachhochschule, Departement Hochschule der Künste Bern

Ludwig Holtmeier, Professor für Musiktheorie und Mitglied des Promotionsausschusses an der Hochschule für Musik Freiburg, Betreuer im Doktoratsstudium

Oliver Korte, Professor für Musiktheorie und Sprecher der Fachgruppe Komposition/ Musiktheorie/Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck, Mitglied des Promotionsausschusses, Betreuer der musiktheoretischen Promotionsprojekte



Vorträge und Workshops (nach Referent/inn/enamen alphabetisch geordnet)

Samstag/Sonntag, 3./4. Dezember · Hochschule der Künste

Torsten Mario Augenstein (Karlsruhe/Münster)

„Schockweise Quint- und Oktavparallelen“ – Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870

Samstag · 9.30 Uhr · Raum 229

Die oben im Titel zitierte Kritik äußert Robert Franz am 1.2.1871 in einem Brief an Julius Schäfer. Robert Franz geht darin auf Chrysanders Händel-Ausgabe und insbesondere auf die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette Georg Friedrich Händels ein, die ein Jahr zuvor kein Geringerer als Johannes Brahms erstellt hatte. Die scharfe Kritik Robert Franz' lässt durchaus das Interesse an einem „den Regeln“ entsprechenden Umgang mit der Praxis des Generalbasses zutage treten. Ein Interesse, das nicht allein aus einer historischen Verantwortung heraus noch lange nach dem „Zeitalter der Generalbass begleiteten Musik“ herrschte. Mein Vortrag nimmt sich der im 19. Jahrhundert als Teil der Kompositionslehre gängigen „Lehre vom bezifferten Bass“ an und stellt dabei die von Brahms vorgenommenen Generalbass-Aussetzungen für die italienischen Duette und Trios der Händel-Gesamtausgabe ins Zentrum der Betrachtung. So lässt sich an einem namhaften Beispiel die praktische Umsetzung der Generalbass-Lehre des 19. Jahrhunderts als Teil einer allgemeinen Kompositionslehre untersuchen. Dabei soll die 1871 kontrovers geführte Diskussion um Brahms' Generalbass-Aussetzungen für das Pianoforte mit einbezogen werden.

Torsten Mario Augenstein, Jahrgang 1965, 1989–1995 Studium der Musikwissenschaft und Romanistik an der Universität Heidelberg. 1991–2004 Lehrtätigkeit und Forschungsarbeit. 2004 Promotion im Fach Musikwissenschaft bei Silke Leopold. Seit 2004 Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der Historischen Musikwissenschaft, Musiktheorie und Musikästhetik. Seit 2005 wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Karlsruhe (KIT), Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Karlsruhe, Lehrauftrag an der Musikhochschule der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. – Forschungsschwerpunkte u.a: Historische Musikwissenschaft (Musik des 16. bis 21. Jh.): Musiktheorie, Musikästhetik, Musikpaläographie, Oper des 17. und 18. Jh. – Gesangstechnik, Gesangsästhetik und deren Lehrwerke im 18. und frühen 19. Jh. – Librettologie – Musik und Gender.

Wendelin Bitzan (Berlin)

Die Initialkadenz – Ein Generalbassmodell im 19. Jahrhundert. Das Fortwirken eines traditionellen Eröffnungstopos im Klavierschaffen von Franz Liszt

Samstag · 8.30 Uhr · Raum 206

Häufig begegnet in Tonsätzen des 18. Jahrhunderts eine Initialformel, die ihren Ursprung in der frühen Generalbassmusik und im Intervallsatz der Renaissance hat. Die Harmoniefolge I–II/IV–V–I eignet sich nicht nur zur Gestaltung von Schlusswendungen, sondern steht häufig auch am Anfang von Sätzen; als Exordialkadenz wird sie über den Bassstufen 1–1–7–1 formuliert, wobei der Bass und eine der Mittelstimmen eine 2-3-syncoptio beschreiben. So entsteht eine *cadenza composta* mit intensivierter *antepaenultima*. Die dominantische Stufe fungiert als Auflösung der voran gegangenen, dissonierenden subdominantischen Stufe; der zentripetalen Wirkung des Sekundvorhalts wird ein zur Tonika zurückführender Akkord mit leittönigem Bass an die Seite gestellt. In idealtypischer Weise erscheint die Exordialkadenz zu Beginn des C-Dur-Präludiums aus Bachs *Wohltemperiertem Clavier*, Band I, hier mit Sekundakkord der II. Stufe und Sextakkord der V. Stufe. Varianten des zweiten Akkords (verschiedene Realisationen einer Doppeldominante) und des dritten Akkords (Quintsextakkord) sind möglich. Die Harmoniefolge wirkt in die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts hinein, wo sie ihren präluidenthaft-



einleitenden Charakter verliert und immer häufiger zur Ausgestaltung von Hauptthemen verwendet wird. Im Rahmen dieses Vortrags werden einige Beispiele aus dem Soloklavier-Schaffen Franz Liszts beleuchtet, deren Hauptthemen explizit mit der Harmoniefolge I–II–V–I arbeiten (*Mazeppa*, *Après une lecture de Dante*) oder gezielt auf diese anspielen. Davon ausgehend soll auch der Einfluss des Generalbassdenkens auf die Harmonik Liszts, der in vielen Kompositionen auf barocke Themen und Bassfolgen zurückgriff, erörtert werden. Ein weiterer Aspekt der Untersuchung betrifft die Semantik der Exordialkadenz, die bei Liszt bevorzugt in programmatischen Werken eingesetzt zu werden scheint, wie um die titelgebende Figur oder Sphäre zu exponieren.

Wendelin Bitzan, Komponist, Pianist, Musiktheoretiker und Musikpädagoge. Studium an Musikhochschulen in Berlin, Detmold und Wien, Abschlüsse in Musiktheorie, Instrumentalpädagogik und Tonmeister. Lehrtätigkeit in den Fächern Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Publikationen einiger Kompositionen und Aufsätze, darunter die Schrift „Auswendig lernen und spielen“ (Frankfurt am Main 2010).

Jürgen Blume (Mainz)

Die Fugenkonzption des Theoretikers und Komponisten Anton André

Samstag · 15 Uhr · Raum 206

„Es ist allerdings wahr, daß der Tondichter nur geboren werden kann; allein es ist ebenso wahr, daß der Tonsetzer die Regeln seiner Kunst studieren muß, daß folglich nur derjenige auf den Namen eines Komponisten Anspruch machen kann, welcher musikalisches Talent mit musikalischer Wissenschaft verbindet.“ Mit diesen Worten beginnt Anton André (1775–1842) sein *Lehrbuch der Tonsetzkunst* (1832) – Grund genug für ihn, eine Harmonielehre und ein Kontrapunktlehrbuch zu verfassen. Der Vortrag setzt sich kritisch mit der Darstellung der Fuge in Andrés *Lehre der Fuge* (1842) auseinander und setzt sie in Beziehung zu einigen seiner Fugenkonzptionen. Dabei stellt sich u.a. die Frage, ob die Theorie die Kompositionsweise prägte oder die kompositorische Erfahrung die Theorie. Dank seiner umfassenden Bildung konnte André in seinem systematisch aufgebauten Lehrbuch barocke Theoretiker wie Bononcini, Mattheson, Riepel und Marpurg ebenso zu Wort kommen lassen wie zahlreiche Notenbeispiele von Bach, Händel, Mozart oder auch ihm selbst einfügen. Ein besonderes Interesse verdienen seine Ausführungen über die thematische und formale Gestaltung von Quartettfugen, zumal er dem Lehrbuch drei originelle eigene Streichquartett-Beispiele anfügt: eine Rondo-Fuge, eine Fuge mit dem Thema in Originalgestalt, Umkehrung, Krebs, Augmentation und verschiedenen Engführungen und – als musikalischer Spaß – eine Fuge, in der das Thema in verschiedenen Taktarten (4/4-, 6/8-, 2/4- und 3/4) durchgeführt wird. Woran bei der Konzeption einer Singfuge mit Orchesterbegleitung zu denken ist, zeigt André an den Pleni sunt coeli- und Hosanna-Fugen im Sanctus seiner Messe Es-Dur op. 43. Der Vortrag versucht, Erkenntnisse über die Konzeption einer Fuge aus der Sicht des Theoretikers und Komponisten Anton André zu gewinnen, der heute fast nur noch als erster Verleger der Werke Mozarts bekannt ist.

Jürgen Blume (geboren 1946), seit 1993 Professor für Musiktheorie an der Universität Mainz, war 2001–2005 Dekan des Fachbereichs Musik und 2005–2011 Rektor der Hochschule für Musik Mainz. Vor seiner Mainzer Berufung war er 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 Henssenberg (Komposition), Helmut Rilling (Chorleitung) und Helmut Hucke (Musikwissenschaft). Bereits seit 1962 ist er als Kirchenmusiker in Offenbach tätig. 1976–1999 leitete er den Jugendchor des Hessischen Rundfunks, seit 2000 die Rhein-Main-Vokalisten. Forschungsschwerpunkte sind Hindemiths Musiktheorie und analytische Arbeiten zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Als Komponist widmet er sich schwerpunktmäßig der a-cappella- und orchesterbegleiteten Chormusik.



Leopold Brauneiss (Wien/Leipzig)

Conus' Theorie der Metrotektion und ihre Aneignung durch Skrjabin

Samstag · 15.30 Uhr · Raum 229

Georgij Conus entwickelte eine Form der „eidetischen Reduktion“ der musikalischen Oberfläche, die darauf abzielt, grundlegende, vom musikalischen Inhalt gänzlich abstrahierte metrisch-tektonische Einheiten frei zu legen, die zwingend im Gleichgewicht zweier Hälften anzuordnen sind. Von Skrjabin wiederum, der in seiner Jugend Klavierunterricht bei Conus nahm, ist durch Zahlen in den Skizzen und Aussagen in den Erinnerungen Leonid Sabanejew's belegt, dass er das musikalische Material in „errechnete“ Formschemata fasste. So liegt die These Kelkels nahe, Skrjabin habe die Theorie seines Lehrers – in Umkehrung der klischeehaften Vorstellung von einer zeitlich stets nachfolgenden Theorie – in die kompositorische Praxis umgesetzt. Kelkels metrotektionische Analysen sind allerdings in ihrer Dogmatik verfälschend. Seine Analyse des *Poème* op. 63/1 korrigierend lässt sich etwa zeigen, wie bewusst Skrjabin in individueller Aneignung der Theorie von Conus geringfügige Asymmetrien einsetzt oder wie sich das Gleichgewicht zweier gleich langer Hälften erst einstellt, wenn man die beiden Eckteile addiert und dem dann gleich langen Mittelteil gegenüber stellt. Die besondere Gestalt eines Werkes zeigt sich zudem erst, wenn man die tektonischen Gruppierungen mit der Phrasierung, dem harmonischen Rhythmus und dem Weg der Transpositionsstufen des Zentralklangs dialektisch in Verbindung bringt. Bedenkt man, dass sowohl Conus als auch Skrjabin die Metapher einer Kugel verwendeten – Skrjabin, um seine Vorstellung von einer perfekten Form zu versinnbildlichen, Conus, um die Immaterialität seiner geistigen Verhältnisse zu postulieren –, so erscheint die Deutung nahe liegend, dass gerade durch die einfache rationale Disposition mit ihren von der Materie unabhängigen geistigen Proportionen, Symmetrien und Spiegelungen die Kunst zum Irrationalen, Spirituellen gelangen soll. So gesehen steht Skrjabin in einer Reihe mit stilistisch ganz unterschiedlichen Komponisten des 20. Jh. wie Webern, Messiaen bis hin zu Pärt.

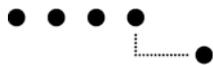
Leopold Brauneiss, geboren 1961 in Wien. Nach dem Studium von Musikwissenschaft, Geschichte, Musikerziehung und Klavier an der Universität Wien und der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien Lehrer zunächst an einem Wiener Gymnasium, ab 1990 am J. M. Hauer-Konservatorium bzw. an der J. M. Hauer-Musikschule Wiener Neustadt (Klavier, Korrepetition, bis 2007 auch theoretische Fächer). Ab 2004 Lehrauftrag für Tonsatz an der Universität Wien, ab 2006 auch Lehrbeauftragter für Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.

Julian Caskel (Köln)

„Metrische Hasen“ und „tonale Igel“ – Anfangsgründe zu einer Theorie des Tutti-Schlusses

Samstag · 15 Uhr · Raum 229

Die Rezeption der Rhythmustheorien des 19. Jahrhunderts ist auf die Frage nach dem metrischen Status des abschließenden Kadenztakts fokussiert. Dessen Beurteilung wird jedoch durch eine banale Tatsache verkompliziert: Das Ende eines musikalischen Ereignisses wird notational vom Anfang des nächsten Ereignisses erzeugt und die Endfunktion eines letzten Ereignisses somit auch von dessen Anfangspunkt repräsentiert. Damit ergibt sich die Möglichkeit einer Theorie des musikalischen Schließens, bei der „tonale Igel“, die stets zu früh bereits mit ihrem Anfangspunkt ein Endereignis markieren, von „metrischen Hasen“ zu unterscheiden wären, die stets zu spät erst auf einer leichten Zählzeit ihre Ablaufeinheiten vervollständigen. Im temporalen Ablaufmodell einer Kadenz mündet somit eine vorbereitende musikalische Zeitspanne in den Zeitpunkt des Kadenzintritts. Der Tutti-Schluss stellt jedoch dieses vorhandene Theorie-Modell auf den Kopf, indem dort eine Folge profilierter Zeitpunkte (die pänultimaiven Akkordschläge) von einer Zeitspanne (dem Schlussakkord) abgelöst wird. Der rhythmische Akzent jeder harmonischen Kadenz kann aber sowohl als Ereigniseintrittsakzent als auch als Beharrungsakzent konzipiert werden (was im Tutti-Schluss zu einer Art „tonaler falscher Ha-



sen“ führt, da dort das Kriterium der Stabilität von der Präsenz eines Harmoniewechsels abgelöst wird). Aber auch eine immanent metrische Erklärung steht vor Problemen. So geht Moritz Hauptmann ungeachtet dieser klanglichen Realität von der metrischen Finalwirkung in ihrer Klanglänge um die Hälfte gekürzter Endnoten aus. Das ästhetische „Finaleproblem“ des 19. Jahrhunderts kann so als Systemzwang der Praxis aus syntaktischen Gründen beschrieben werden, das den Systemzwang der Theorie kritisch illuminiert: Vom Tutti-Schluss her können alte wie neue Rhythmustheorien hinterfragt werden, die ihre syntaktisch allgemeinen Theorien des funktionalen Endakzents ästhetisch an formalen Initialphänomenen entwickelt haben.

Julian Caskel, geboren 1978 in Köln. Studium der Musikwissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie in Heidelberg und Köln. 2009 Promotion über den Scherzosatz im 19. Jahrhundert. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln im Rahmen eines DFG-Projekts zum Thema „Rhythmus als Kommunikationsmittel der musikalischen Moderne“.

Felix Diergarten (Basel)

„Sei ja kein Hoffmann!“ Zur Wiener Harmonie-, Generalbass- und Kompositionslehre Joachim Hoffmanns (1784–1856)

Samstag · 9 Uhr · Raum 229

Im Themenfeld „Longue durée des Generalbasses“ stellt die Wiener Generalbasslehre des 19. Jahrhunderts einen Strang dar, der insbesondere in Gestalt von Johann Georg Albrechtsberger, Emanuel Aloys Förster und Joseph Preindl in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit erhalten hat. Weitgehend übersehen wurden dabei die Schriften Joachim Hoffmanns (1784–1856), der 1841 in Wien eine *Harmonie (Generalbaß-)Lehre*, wenige Jahre später eine *Vollständige Compositions-Schule* veröffentlichte, dort als Lehrer sehr angesehen war und unter anderem Johann Strauß Sohn unterrichtete.

Hoffmann spricht in seiner Harmonielehre von „Stufen“, die jedoch ganz wie bei Förster mit arabischen Ziffern bezeichnet werden und den realen Bass, keinen Fundamentalbass bezeichnen. Die Art der Bezifferung, terminologische Überschneidungen sowie die Tatsache, dass Hoffmann am Ende seiner Harmonielehre ein Streichquartett Försters analysiert, legen zumindest den Anfangsverdacht nahe, dass Hoffmann der Schule Försters entstammte. Seine Formenlehre scheint stark von Reichas Kompositionslehre beeinflusst zu sein, die Czerny ja bei Diabelli in Wien veröffentlicht hatte. Umfangreiche Beispiele machen Hoffmanns Schriften zu einem faszinierenden Zeugnis Wiener Musiktheorie in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Weder in MGG noch in *The New Grove* findet sich ein Eintrag zu Hoffmann. In diesem Vortrag sollen deswegen erste Umriss einer Biographie Hoffmanns, ein Überblick über seine Schriften sowie deren zeitgenössische Rezeption dargestellt werden.

Felix Diergarten studierte zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium „Theorie der Alten Musik“ bei Markus Jans. Als Korrepetitor, Assistent und Kapellmeister war er an verschiedenen Theatern, darunter die Sächsische Staatsoper Dresden und die Niederländische Nationaloper Amsterdam, tätig. Im Sommer 2009 wurde er mit einer von Clemens Kühn betreuten Arbeit über die Sinfonik Haydns an der Musikhochschule Dresden im Fach Musiktheorie 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 ist Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes 2008 und Preisträger des MERKUR-Essaywettbewerbs 2008.



Nicole E. DiPaolo (Bloomington, IN)

A Glimpse of Heaven: Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata no. 31, op. 110

Samstag · 14 Uhr · Raum 206 · via Skype

As students and practitioners of music, many of us routinely take for granted music's ability to express and elicit emotion; however, we are just beginning to understand the compositional and cognitive processes that allow for the communication of emotional states through music. While straightforward emotions like happiness, sadness, and agitation can be depicted easily, cognitively complex emotions – for example, resignation, transcendence, or triumph – are more difficult to express, as they must emerge from a carefully crafted sequence of simpler emotions embedded within the music. As a result, many questions arise: what musical devices can a composer use in order to express a certain complex emotion? How does he ensure that listeners will perceive that particular emotion? What mechanisms underlie our perceptions, as listeners, of complex emotions in music?

I will address these questions via a nuanced discussion of the first movement of the op. 110 piano sonata (1821) of Ludwig van Beethoven, whose late-period compositional style grew out of an ongoing quest for expressive intimacy and emotional transparency in his music. The first movement of this sonata exemplifies the late Beethoven style in that it vividly communicates a personal, complex, compelling trajectory of emotional expression via purely musical and structural means. My analysis will draw on several theories of emotional expression, cognition and perception; most notably, I will engage with Robert Hatten's theories of composed expressive trajectories and of virtual agency and Jenefer Robinson's idea of the musical persona. I will also draw on Isabelle Peretz's work on the neurobiological underpinnings of musical emotions, David Huron's models of expectation and musical "thrills" (and, along those lines, Meyerian ideas on expectation), and Peter Kivy's theories of emotional gesture and contour, as appropriate.

Nicole E. DiPaolo is in her second year of Ph.D. coursework in music theory at Indiana University, where she earned her master's degree in 2010 and has been serving as an Associate Instructor for the past 4 years. She also holds a bachelor's degree from the University of Michigan, Ann Arbor. Nicole's research on Rachmaninoff and Beethoven has been presented at several institutional and regional conferences across the US. Her other interests include music theory pedagogy; perception and cognition; form and phrase structure; the Schenkerian analysis of neo-tonal music; the romantic composer Giovanni Sgambati; and childhood compositional practices of the great composers. Nicole is still active as a composer, currently studying at IU with Claude Baker, and her viola duo *Three Episodes* was featured at Ball State University's 40th New Music Festival last year. In her spare time, Nicole serves as a music theory tutor, piano instructor and freelance accompanist.

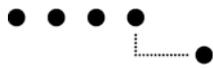
Martin Ebeling (Dortmund/Mainz)

Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts: Störtheorie – Differenztontheorie – Tonverschmelzung

Samstag · 13.30 Uhr · Raum 229

Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts: Seit der Antike war das Phänomen von Konsonanz und Dissonanz eines der zentralen Themen der Musiktheorie. Die im 19. Jahrhundert entstehenden modernen Wissenschaften wandten sich auch diesem Problem zu. Im Spannungsfeld von Akustik, Physiologie des Gehörs sowie Philosophie und Psychologie wurden neue Erklärungsmodelle für das Konsonanz- und Dissonanzempfinden gebildet. Die bedeutendsten waren:

- die Rauigkeitstheorie von Hermann v. Helmholtz (1863)
- die Tonverschmelzungstheorie von Carl Stumpf (1883/1890)



- die Mikrorhythmustheorie von Theodor Lipps (1899)
- die Differenztontheorie von Felix Krüger (1904)

Folgen: Die Rauigkeitstheorie wird insbesondere in den angelsächsischen Ländern bis heute vertreten, die Differenztontheorie fand Nachahmung bei Paul Hindemith (1940) und Heinrich Husmann (1953). Demgegenüber wurde Stumpfs Tonverschmelzungstheorie nach dem 2. Weltkrieg kaum noch beachtet und erst in neuerer Zeit in Verbindung mit der Mikrorhythmustheorie wieder diskutiert (Hesse 1972/2003).

Gültigkeit der Theorien: Neuere psychoakustische Untersuchungen zeigen, dass die Differenztontheorie nicht haltbar ist (Plomp 1965) und die Rauigkeitstheorie das Phänomen der Konsonanz nicht hinreichend erklärt. Hingegen stimmen die Tonverschmelzungstheorie und die Mikrorhythmustheorie mit neueren und neuesten Forschungsergebnissen der Neurologie und Neuroakustik überein (Tramo et al. 2001, Langner 2005, Ebeling 2007, Bidelstein et al. 2009). Im Vortrag werden die den Theorien zugrunde liegenden psychoakustischen Erscheinungen wie Tonverschmelzung, Rauigkeit und Differenztöne hörbar gemacht, um so den Nachvollzug der verschiedenen Modelle zu erleichtern.

Martin Ebeling, Studium Schulmusik (Musikhochschule Köln) und Mathematik (Universitäten Köln und Bochum), Orchesterleitung (künstlerische Reifepprüfung, Folkwang Hochschule für Musik Essen), Systematische Musikwissenschaft (Promotion: Universität Köln; Habilitation: Universität Dortmund). Berufstätigkeit: Kapellmeister und Solorepetitor an der Oper, Dozent am Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz, Privatdozent für Systematische Musikwissenschaft an der TU Dortmund. Gründungsmitglied und 2. Vorsitzender der Carl Stumpf Gesellschaft.

Stefan Eckert (Charleston, IL)

Vom Tonbild zum Tonstück – Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1871–76)

Samstag · 14 Uhr · Raum 229

In seiner wenig beachteten Schrift *Compositions-Schule oder Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter* stellt Wilhelm Dyckerhoff (1810–1881) einen theoretisch zwar eigenwilligen, pädagogisch jedoch interessanten Beitrag zur Melodielehre vor. Im Unterschied zur Mehrzahl der Kompositionslehren im 19. Jahrhundert beginnt Dyckerhoffs Methode nicht mit der Harmonie, dem Motiv oder dem Takt, sondern mit dem Tonbild, das er als „einheitliche – d. i. im Geiste des Componisten nicht zerlegte – leicht behaltliche Tonfolge als Ausdruck einer Empfindung“ versteht. Dyckerhoffs dreibändige *Compositions-Schule*, die sich zum Ziel setzt, „das von ihm entdeckte Tonbild als Grundform aller Musik nachzuweisen und, gestützt auf dasselbe, die Technik unserer Meister, so weit er jene entdeckt zu haben glaubt, mitzutheilen,“ thematisiert das Tonbild im ersten Teil in der einstimmigen Melodie, im zweiten Teil in seiner Rolle in der Mehrstimmigkeit und im dritten im Zusammenhang ganzer Tonstücke. Obwohl Dyckerhoffs Darlegung eher den Eindruck einer willkürlichen Zusammenstellung verschiedener Ideen macht, finde ich viele seiner Ansätze pädagogisch interessant und habe angefangen, verschiedene in meinen Unterricht mit einzubeziehen. In meinem Vortrag werde ich meine Unterrichtserfahrung mit Dyckerhoffs *Compositions-Schule* beschreiben, die dieser in erster Linie als praktisches Kompendium verstand. Trotz der Probleme des Eklektizismus und Organizismus bietet Dyckerhoffs Konzeption des Tonbildes wertvolle Anregungen zur Melodiebildung mit besonderer Rücksicht auf melodische Gesten, Kontur und Register und unter Einbeziehung struktureller Aspekte wie einheitlicher Vorstellung, tonaler Ausrichtung und Formbildung.

Stefan Eckert ist Assistant Professor of Music Theory an der Eastern Illinois University. Er 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. Publikationen und Vorträge über Kompositionstheorie vom siebzehnten bis neunzehnten Jahrhundert, Pädagogik der Musiktheorie und Formanalyse.



Florian Edler (Berlin/Bremen)

Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers

Samstag · 8.30 Uhr · Raum 229

Georg Joseph Vogler ist einer der ersten Theoretiker, bei denen der Choralsatz Bachscher Prägung, wenn auch stets in kritischer Perspektive, im Zentrum einer Lehre des vierstimmigen Satzes stand. In Opposition zu norddeutschen Bach-Traditionen bemühte er sich zugleich um eine Anpassung der Gattung an den Zeitgeschmack. Die progressive bürgerliche Musiktheorie des 19. Jahrhunderts antizipierend grenzte Vogler seine Auffassung von konservativen Gegenpositionen ab, reklamierte geschichtlichen Fortschritt für sich und rang um Anerkennung. Solche Attitüden beeinflussten junge Komponisten nicht weniger als die eigentlichen Lehrinhalte. Vorgestellt werden zunächst moderne Prinzipien in Voglers überwiegend als Orgelbegleitungen konzipierten Chorälen vorgestellt: motivische Arbeit, Sequenzbildung, freiere Dissonanzbehandlung, besondere Schlüsse und Ausweichungen sowie ungewöhnliche Akkordtypen und prolongierte Klänge. Ein zweiter Abschnitt untersucht Einflüsse dieser Chorallehre auf Giacomo Meyerbeer und Carl Maria von Weber. Hierzu zählt ebenso deren theoretische Rezeption, etwa die Charakterisierung Voglerscher Choräle durch Weber in einer 1810 publizierten Analyse der Bach-„Verbesserungen“ seines Lehrers, wie die kompositorische, die mit der Anlehnung des die *Jubel-Ouvertüre* op. 59 beschließenden „God save the King“ an Voglers Chorversion besonders greifbar ist. Abweichend von diesem Vorbild bietet Meyerbeers Männerchorfassung desselben Hymnus eine kühnere Harmonisierung, die aber durchaus im Einklang mit Voglers Grundsätzen steht. Im Kontext der Vogler-Rezeption sind ferner Meyerbeers Studienchoräle zu sehen wie auch noch die im Sinne einer „Couleur locale“ das Vorspiel und den ersten Akt der *Huguenots* prägende Bearbeitung von „Ein feste Burg“. Abschließend wird Voglers von seinen bedeutendsten Schülern aufgegriffene Anregung sowohl einer modernen Auffassung vom vierstimmigen Satz als auch einer romantischen Choralästhetik zusammenfassend gewürdigt.

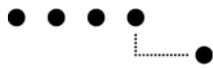
Florian Edler, geboren 1969, studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter sowie zwischenzeitlich als Gastdozent an der Universität der Künste Berlin. Weitere Lehraufträge in Weimar (2004–2006), Bremen (2002–2011) und Osnabrück (2009/10). 2009 promovierte er mit einer Arbeit über „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 Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie. Als Arrangeur und Pianist beschäftigt er sich überwiegend mit Salon- und früher Jazzmusik.

Thomas Fesefeldt (Hannover/Bremen)

Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen

Samstag · 10.30 Uhr · Raum 229

Von der kaum überschaubaren Menge an Wiener Klaviertänzen, die in den 1820er Jahren publiziert wurden, sind heute fast nur noch Schuberts Beiträge bekannt. Dass somit der größte Teil eines riesigen Repertoires vergessen wurde, mag mit Blick auf den überwiegend geringen künstlerischen Anspruch, den Stichproben vermuten lassen, nicht verwundern. Immerhin gäbe es den einen oder anderen originellen Klaviertanz wieder zu entdecken. Das vorrangige Interesse an dem Repertoire ergibt sich für mich aber aus seiner Bedeutung für Schubert. Spannend sind z.B. gegenseitige Einflüsse: Signifikante Analogien zeigen, wie Schubert sich von Tänzen seiner Kollegen inspirieren liess und wie im Gegenzug Schuberts Tänze als kompositorische Vorlagen dienten. Der wichtigste Grund, mich – zunächst unabhängig von Schubert – mit Struktur und Ästhetik Wiener Klaviertänze des Biedermeier zu beschäftigen, war die Frage nach genrespezifischen Normen. Ohne Kenntnis von Tänzen anderer Komponisten kann nur spekuliert werden, in welchen Merkmalen von Schuberts Tänzen sich lediglich Konventionen



des Genres widerspiegeln und in welchen sich Personalstilistisches offenbart. In meinem Vortrag möchte ich Ergebnisse einer breit angelegten stilistischen Untersuchung von Wiener Klaviertänzen der 1820er Jahre präsentieren. Auf diese Weise eröffnet sich eine neue Perspektive auf Normen und Besonderheiten in Schuberts Tänzen.

Thomas Fesefeldt studierte in Hannover Schulmusik, Musiktheorie und Geschichte. Er ist Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der HMTM Hannover und an der HfK Bremen. Er veröffentlichte Beiträge zu Formkonzepten und zur Mehrstimmigkeit der alpenländischen Folklore und promovierte bei Clemens Kühn über die Tänze Franz Schuberts.

Folker Froebe (Bremen/Detmold) & Jan Philipp Sprick (Rostock/Berlin)

Kategorien des Sequenzverständnisses im 19. Jahrhundert: Kontinuität – Reformulierung – Innovation.

Zum didaktischen Potential theoriegeschichtlich fundierter Analyse

Samstag · 10–12 Uhr · Raum 212 · Workshop

Die theoretische Erfassung und Instruktion von Sequenzen bzw. Sequenzmodellen erfährt im 19. Jahrhundert ein zunehmende Diversifizierung, in der sich unterschiedliche systematische Perspektiven spiegeln. Während Generalbasstradition und kontrapunktische Kombinatorik fortwirken, führen die verschiedenen Zweige der (teilweise mittelbaren) Rameau-Rezeption zur Ausbildung neuer Systematiken, die sich entweder als Reformulierungen älterer Theorien (Sechter) oder als innovative Systematiken (Riemann) verstehen lassen. Zugleich geraten neue oder bislang vernachlässigte Kategorien wie Chromatik, Leittonigkeit, Terzverwandtschaften, symmetrische Oktavteilungen etc. in den Fokus. Für die Diskussionen sequenzieller Strukturen in der Musik des 19. Jahrhunderts wählen wir drei Themenfelder, die geeignet erscheinen, kompositionsgeschichtlich ‚neue‘ Aspekte der Verwendung von Sequenzen zu reflektieren:

- I. Chromatik, Kadenzintegration, reale Sequenz
- II. Terzenschichtung, Supposition, Klanganreicherung
- III. Ästhetische Inszenierung (Selbstverständlichkeit vs. historische Distanz)

Während im gegenwärtigen musiktheoretischen Diskurs der Versuch im Vordergrund steht, die musikalische Wirklichkeit des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in der Kontinuität theoretischer Kategorien und Denkweisen des 17. und 18. Jahrhunderts zu erfassen, soll versucht werden, auch zeitgenössische Theoreme auf ihr interpretatorisches und instruktives Potential hin zu befragen. Das beinhaltet methodisch, in unterschiedlichen Theorietraditionen nach ineinandergreifenden Plausibilitätsstrukturen zu suchen. In dem geplanten Workshop wechseln die Diskussion analytischer Beispiele von Schumann, Chopin, Brahms und Skrjabin und theoriegeschichtliche Inputs einander ab. Schließlich sollen konkrete analytische und klavierpraktische Übungen für die Unterrichtspraxis entwickelt und erprobt werden.

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

Jan Philipp Sprick studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und wurde 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900 promoviert. Seit 2006 ist er Dozent für Musiktheorie an der HMT Rostock und Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der UDK Berlin. Seit 2009 Mitherausgeber der ZGMTH.



Zoltán Füzesséry (Graz)

„Potentialität“ in den letzten drei Klaviersonaten Beethovens. Zum Dialog zwischen Aufführungspraxis und Musiktheorie

Sonntag · 10.15 Uhr · Raum 206

Die aufführungspraktische Interpretation eines bestimmten Repertoires basiert auf einem kontinuierlichen, leidenschaftlichen Suchen. Der Augenblick des „Findens“ einer interpretatorischen Lösung ist oft das Ergebnis eines zwischen Interpret und Werk bestehenden, sich stets erneuernden Dialogs. Eine primäre Charakter- und Tempovorstellung entsteht bereits durch die Identifikation bestimmter „topics“ (Leonard Ratner) und durch das analytische Erfassen individualisierter kompositionstechnischer Lösungen vor dem Hintergrund einer „general practice“, die Hepokoski/Darcy als „defaults“ bezeichnen. Darüber hinaus aber erwächst eine eigenständige Interpretation vor allem aus der Suche nach sekundären, „versteckten“ Inhalten, aus der Auseinandersetzung mit dem Feld des Potentiellen. Gemeint sind damit musikalische Prozesse und Fortsetzungen, die in einem musikalischen Ereignis als Möglichkeiten angelegt, aber nicht unbedingt unmittelbar realisiert werden, sondern ggf. erst später im selben Satz oder auch erst in einem folgenden Satz ihre Fortsetzung finden. Im Rahmen eines Doktoratsprojekts versuche ich solche Potentialitäten für die Interpretation der letzten drei Klaviersonaten Beethovens fruchtbar zu machen und dabei musiktheoretische Methodik und Aufführungspraxis in einen Dialog miteinander zu bringen. Das Ziel meines Vortrags ist es, eine Typologie von Potentialitäten und ihren aufführungspraktischen und analytischen Konsequenzen auf Grundlage von mehrdeutigen musikalischen Situationen in den drei Klaviersonaten zu entwickeln. Dabei versuche ich Ernst Kurths Energetik, Leonard B. Meyers Gedanken zu Expectation/Implication und James Hepokoskis und Warren Darcys Interpretation der Sonatenform als „structure of promise/structure of accomplishment“ – anhand von konkreten Fallbeispielen aus den drei Sonaten in eine Beziehung zu meinen eigenen interpretatorischen Entscheidungen zu bringen, wobei der Gedanke der Potentialität als übergeordnetes und vermittelndes Kernprinzip dient.

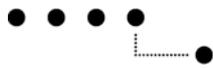
Der ungarische Pianist **Zoltán Füzesséry** hat 2007 sein Masterstudium im Hauptfach Klavier an der Grazer Universität für Musik und darstellende Kunst in der Klasse von Prof. Alexander Satz absolviert. Er gewann zahlreiche Preise bei internationalen Klavierwettbewerben und führt eine aktive Konzerttätigkeit sowohl als Solist als auch als Partner von bedeutenden Kammermusikern. Seit 2006 unterrichtet er Klavier und Kammermusik am Ernő Dohnányi Konservatorium in Veszprém/Ungarn. Seit 2010 ist er Doktorand der Doktoratsschule für das künstlerische Doktoratsstudium an der Grazer Kunstuniversität und arbeitet an seiner Dissertation: Die Polarität Spannung–Lösung in Beethovens späten Klaviersonaten.

Jonathan Gammert (Mainz)

Die „Theorie der Tonfelder“ und die Neo-Riemannian Theory: Wie kam Riemann nach Ungarn?

Samstag · 9.30 Uhr · Raum 206

Musiktheoretische Ideen des 19. Jahrhunderts wiederaufzunehmen und befreit von ‚unnötigem Ballast‘ in bestehende Systeme zur Analyse von Musik einzufügen – unter dieser Maxime haben sich Autoren der Neo-Riemannian Theory vornehmlich mit Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als ‚triadic post-tonality‘ (Cohn 1998) bezeichnet, befasst. Aus Konzepten von Riemann, Euler, Weitzmann und anderen werden Cycles, Towers und andere erklärungs-mächtige Modelle. 2004 ist durch Bernhard Haas die Theorie der Tonfelder nach Albert Simon bekannt geworden – ein System zu hören und zu analysieren, von einem einzelnen Musikgelehrten entwickelt. Auch wenn die Entstehungsbedingungen musiktheoretischer ‚Schulen‘ kaum unterschiedlicher aussehen können, weisen die Ansätze erhebliche inhaltliche Überschneidungen auf. Der Vortrag wird die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Neo-Riemannian Theory und dem System Simons vorstellen. Hieraus ergeben sich zwei Untersuchungsfelder. Zum Einen gilt es den Komplex der Gemeinsamkeiten zu betrachten, d.h. gemeinsame ‚Wurzeln‘ zu



erörtern, theoretisches ‚Allgemeingut‘ in der Beschreibung von Musik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu ermitteln und einige Gedanken zu Symmetrien des Tonsystems zu wagen. Zum Anderen verweisen die Unterschiede auf mögliche Ansatzpunkte, das analytische Potenzial von Tonfeldern oder -räumen auszubauen.

Jonathan Gammert, 1983 in Heidelberg geboren, studierte von 2004 bis 2010 Musik und Deutsch (Lehramt an Gymnasien) sowie Bratsche (Diplommusiklehrer) in Mainz. Seit 2011 ist er als Lehrbeauftragter und Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität tätig. Die Examensarbeit stellte einen Vergleich von Neo-Riemannian Theory und Simons Tonfeldern vor, die Promotionsschrift befasst sich mit musiktheoretischen Schriften des 16. Jahrhunderts unter Gesichtspunkten von Wissens- und Kulturtransfer.

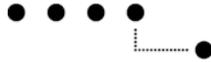
Ludwig Holtmeier (Freiburg)

„Accord“, „Griff“, „trias harmonica“, „positione“, „face“ – zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts

Sonntag · 11.30 Uhr · Raum 229

Dass die europäische und insbesondere die deutsche Musiktheorie des 18. Jahrhunderts von der dominanten und zugleich „progressiven“ Musiktheorie Jean-Philippe Rameaus bestimmt sei, der gegenüber alle anderen musiktheoretischen Diskurse der Zeit zu unwesentlichen, restaurativen Nebenströmungen herabgesunken seien, ist allgemeiner Tenor in fast allen größeren Studien zur Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Ich versuche in meinem Vortrag aufzuzeigen, wie zu Beginn des 18. Jahrhunderts fast zeitgleich an unterschiedlichen Orten und aus unterschiedlichen Traditionen hervorgehend alle jene harmonischen „Theorien“ entstanden sind, die noch heute den Diskurs der harmonischen Analyse bestimmen: die *règle de l’octave*, die *basse fondamentale*, die seit dem *Plan abrégé* entwickelte „Funktionstheorie“ Rameaus sowie die deutsche und die norditalienische „Stufentheorie“ (*basso fondamentale*). Alle diese theoretischen Ansätze entwickeln sich vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichsam unabhängig voneinander. Sie präsentieren unterschiedliche musiktheoretische und satztechnische Traditionen, bilden eigenständige und deutlich unterschiedene Begrifflichkeiten aus und beziehen sich auch auf ein unterschiedliches musikalisches Repertoire. Einher mit diesen unterschiedlichen Traditionen gehen unterschiedliche Akkordbegriffe, die zudem noch ganz bestimmten Bereichen des musikalischen Handwerks zugeordnet sind: Der alte „kontrapunktische“ Akkordbegriff der Kompositionslehre, der zwischen Gerüst und Ergänzungsstimme unterscheidet, steht Seite an Seite mit dem klanglichen, „haptischen“ Akkordbegriff der Lehre vom *Accompagnement* (Griff, *face*, *positione*), der insbesondere in den französischen Quellen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts intensiv beschrieben wird. Der Akkordbegriff, aus dem sich dann die moderne „Stufentheorie“ entwickelt hat (*basso fondamentale*), stammt hingegen aus der Praxis des vollstimmigen, also des mehr als fünfstimmigen Komponierens des späten 17. Jahrhunderts. Abschließend möchte ich aufzeigen, wie diese unterschiedlichen Akkordbegriffe, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch deutlich voneinander geschieden sind, im Laufe des Jahrhunderts, – ausgehend von Rameaus *Traité de l’Harmonie* – immer mehr miteinander verschmelzen und sich so der Akkordbegriff der modernen Harmonielehre entwickelt.

Ludwig Holtmeier, geboren 1964, Klavierstudium an der Musikhochschule Detmold, an den Conservatoires supérieurs de musique in Genf und Neuchâtel. 1992 Konzertexamen. Studium der Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin. Musikwissenschaftliche Promotion an der TU Berlin (Helga de la Motte). Lehrtätigkeit als Musiktheoretiker an der Hochschule für Musik Freiburg, als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Von 2000 bis 2003 Professor für Musiktheorie an der Hochschule „Carl Maria von Weber“, Dresden, seit 2003 an der staatlichen Hochschule für Musik Freiburg und von 2007 bis 2009 an der Schola Cantorum in Basel. Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* und der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (2002–2007).



Präsident der Gesellschaft für Musik und Ästhetik, Gründungsmitglied und Vizepräsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (2000–2004).

Ariane Jeßulat (Würzburg)

Intellectum tibi dabo – Zur soziologischen Perspektive des Kontrapunkts

Samstag · 13.30 Uhr · Raum 206

Im Eröffnungschoral der Motette „Jesu meine Freude“ agiert der Tenor in den Varianten der ersten Zeile mit demonstrativer Ungebundenheit. Eine Situation von vergleichbarer Gelöstheit ergibt sich in der „Kunst der Fuge“, nachdem im Augmentationskanon des Contrapunctus BWV 1080 Nr. 14 der cantus-firmus-gebundene Abschnitt in der Oberstimme durchlaufen ist (T. 13 ff.). Die Stücke teilen die Geste, dass eine Stimme „aus der Pflicht genommen wird“, wobei dies Teil eines durch den Kontrapunkt gezeichneten Bildes, nicht satztechnische Notwendigkeit ist: Das Fauxbourdon-Modell des Choralatzes kennt auch eine vierte regelhafte Stimme, die Oberstimme von BWV 1080 Nr. 14 ist im Fortgang durchaus nicht ungebunden, sondern wird Modell für den weiteren Augmentationskanon. Regeln des Miteinander, die aus der notwendigen Regulierung mehrstimmiger Gesangspraxis erwachsen, sind nach heutigem Wissen für den Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts von unterschätzter Bedeutung, da das im 17. Jh. belegte Fortdauern praktisch-vokaler Lehrtraditionen sowie der „sortisatio“ im Laufe des 18. Jh. durch die Partimento-Tradition nicht abgelöst wird, sondern ein Austausch zwischen vokalen und instrumentalen Standardsituationen stattfindet. Dagegen steht die sich im 19. Jh. verfestigende „Ästhetik des Kontrapunkts“, die in einer zu einseitigen Auffassung von Schriftlichkeit gänzlich andere musikalische Strukturen fördert. An Beispielen aus Bachs Vokal- und Instrumentalwerken arbeitet der Beitrag Spuren vokaler Improvisationspraxis und der damit bei Autoren wie Zarlino, Rodio, Calvisius, Morley und anderen überlieferten Lehrtradition auf, wie sie hier zur „Stimmengemeinschaft“ stilisiert den Satz organisieren, wobei Situationen im Zentrum stehen, die in Klang und Charakter auf die Wahl eines Kanonmodells zurückgehen bzw. im mehrfachen/„bewegbaren Kontrapunkt“ (Taneev) organisiert sind und zusammen mit dem Text oder einem Topos deren Wirkung dynamisch erlebbar machen.

Ariane Jeßulat studierte an der Berliner Hochschule der Künste Schulmusik und Hauptfach Musiktheorie. Sie promovierte 1999 bei Elmar Budde. Von 1996 bis 2004 war sie Lehrbeauftragte an der UdK Berlin, von 2000 bis 2004 lehrte sie Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

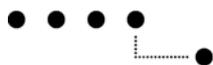
Martin Kapeller (Wien)

Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges – Tempo rubato im Wandel der Zeit

Sonntag · 9.30 Uhr · Raum 206

Das, was wir heute üblicherweise als Tempo rubato bezeichnen, ist ein mehr oder weniger linearer agogischer Vorgang: innerhalb eines Grundtempos wird der Fluss der Musik beschleunigt und verlangsamt. – Hört man aufmerksam historische Aufnahmen vor etwa 1930, so kann man dort zusätzlich mitunter noch etwas ganz anderes wahrnehmen: die hervorgehobenen, wichtigen, expressiven Elemente der Musik setzen später ein und bewegen sich langsamer vorwärts als die Begleitstimmen. In meinem Beitrag will ich – ausgehend von den Erkenntnissen Helmut Haacks – diesem Phänomen an ausgewählten Beispielen (Mahler, Schreker, Zemlinsky, Oskar Fried, Bruno Walter, Moritz Rosenthal) nachgehen, ältere historische Belegstellen beziehen (Mozart, Türk, Chopin) sowie die Frage verfolgen, was wohl in neuerer Zeit (ab etwa 1910) aus dieser Manier geworden ist.

Martin Kapeller, geboren 1959 in Graz, aufgewachsen in Deutschlandsberg, Schulmusikstudium in Graz, ab 1984 in Berlin, Feldenkraisausbildung, privater Klavierunterricht. Tätigkeit als Klavier- und Feldenkraislehrer, als Musiklehrer an einer Waldorfschule und als Coach in der



Erwachsenenbildung. Seit 1998 ernsthafte Kompositionsversuche. Ab 2001 Studium in Wien: Komposition und Musiktheorie. Zur Zeit Arbeit an einer Dissertation über Franz Schrekers *Schmied von Gent* sowie freiberuflich als Komponist, Musiktheoretiker und Lehrer.

Stephan Lewandowski (Dresden/Weimar)

Franz Liszts späte Klavierwerke – Vorboten der Post-Tonalität?

Samstag · 9 Uhr · Raum 206

Den späten Klavierstücken Franz Liszts haftet eine Aura des Düsternen, nicht selten Religiös-Verklärten an. Sie entbehren zumeist des schillernden Klangreichtums und der technischen Virtuosität, die für seine früheren Kompositionen so charakteristisch ist. In ihnen sind Materialdispositionen anzutreffen, die weit in die Zukunft weisen. Es handelt sich dabei nicht nur um klangliche Vorlieben Liszts, etwa für übermäßige Dreiklänge oder verminderte Septakkorde, sondern um eine Emanzipation dieser und anderer Klänge als Äquivalente zum Dur- und Molldreiklang; sie erhalten gleichsam den Rang einer „Tonika“, wie z.B. die Kompositionen *R. W. – Venezia* oder *Nuages gris* zeigen. Noch darüber hinaus geht Liszt in dem Klavierstück *Bagatelle sans tonalité*, dessen Titel darauf hinzuweisen scheint, dass es darin nicht um das Auffinden eines Tonika-Ersatzes geht, sondern gar darum, das Phänomen Tonalität zu vermeiden bzw. zu überwinden. Im nordamerikanischen musiktheoretischen Diskurs entspannt sich in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren eine Debatte über Liszts späte experimentelle Musik und ihre Bedeutung für die post-tonale Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Vor allem die Arbeiten von Allen Forte und James Michael Baker sind hier zu nennen. Beide Autoren betrachten das Spätwerk Liszts als Synthese von tonaler Vergangenheit und post-tonalen Kompositionstechniken. Mithilfe einer Kombination von Schichtentheorie und Pitch-class set theory versuchen sie die den Kompositionen eigene Ambivalenz von Tradition und Innovation zu erklären. Keinesfalls kann die damalige Diskussion heute als abgeschlossen betrachtet werden. Sie neuerlich aufzugreifen, scheint aus der Perspektive jüngster Ansätze zu einer „historisch informierten Pitch-class set theory“ lohnenswert.

Stephan Lewandowski, geboren 1982, studierte an der Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ Dresden Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und John Leigh sowie Komposition bei Wilfried Krätzschmar. Er ist Lehrbeauftragter an der Dresdener Musikhochschule sowie an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar. Ausserdem promoviert er bei Clemens Kühn (Dresden) und Michiel Schuijjer (Amsterdam). Zahlreiche aktive Kongressteilnahmen und Publikationen, v.a. zur Klassischen Moderne, mehrfach Erfolge bei Kompositionswettbewerben.

Nathalie Meidhof (Freiburg/Bern)

Revolution und Tradition: Charles-Simon Catel und die französischsprachige Harmonielehre zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Sonntag · 9.30 Uhr · Raum 229

Nach seiner offiziellen Anerkennung im Jahr 1801 ist der *Traité d'harmonie* von Charles-Simon Catel die zentrale Harmonielehre des Pariser Conservatoire der folgenden 15 Jahre. Er wird mehrmals erfolgreich neu aufgelegt und in verschiedene Sprachen übersetzt. Laut seines Vorworts sind zwei Punkte für die Auswahl dieses Lehrbuchs verantwortlich: Zum einen die radikale Ablehnung früherer französischsprachiger Lehren, allen voran der Theorien Rameaus, und, zum anderen, die Vereinfachung der Harmonielehre vor allem durch die konsequente Rückführung der Akkordklassifikation auf zwei Akkordtypen. Anders aber als sein Pariser Zeitgenosse Alexandre Étienne Choron, der in seinen kurz darauf erschienenen Kompositionslehrbüchern seine Quellen explizit nennt und sich so als Vermittler einer langen Tradition darstellt, stellt Catel den *Traité* grundsätzlich als Gegenentwurf vor – einen Gegenentwurf, der, auch ganz im Geiste der Revolution, den Bruch mit scheinbar überholten Ansätzen (des Ancien Régime) fordert, die entstehende Leerstelle aber mit Hilfe eines Konzepts füllt, das viele Parallelen zu den Ausführungen einflussreicher Lehrbücher des 18. Jahrhunderts aufweist: zum Dissonanzbegriff deutschsprachiger Harmonielehrbücher, zu italienischsprachigen Partimentolehrgängen, aber



auch zu Konzepten und Terminologien seiner Lehrer und Zeitgenossen in Frankreich. Catels *Traité* steht so am Beginn einer Reihe von Autoren, die neue Einflüsse in die französischsprachige Harmonielehre hineinbringen und diese entscheidend prägen. Ziel des Vortrags soll sein, diese Spannung zwischen Erneuerung und Fortführung aufzuzeigen und ihre Bedeutung für die französischsprachige Musiktheorie darzustellen.

Nathalie Meidhof hat Schulmusik, Französisch und Musiktheorie in Freiburg und „Theorie der Alten Musik“ an der Schola Cantorum Basiliensis studiert. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg, Dozentin für „Historische Satzlehre“ an der Musikhochschule Freiburg und Projektmitarbeiterin des Forschungsschwerpunkts Interpretation an der Hochschule der Künste Bern. Derzeit arbeitet sie an einem Promotionsprojekt über Alexandre Étienne Choron.

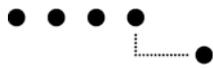
Johannes Menke (Basel)

Das Projekt „Dreiklang“: Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt

Sonntag · 12 Uhr · Raum 229

Der Beitrag möchte zeigen, dass einige Neuerungen der Harmonik des 19. Jahrhunderts weniger im Bereich von Chromatik, Enharmonik und Alterationsharmonik zu suchen sind, sondern vielmehr in einer neuen Begründung von Harmonik und damit einhergehend dem Umgang mit ihr bestehen. Nicht erst in vermeintlich „romantischen“ harmonischen Kühnheiten (die angesichts der barocken Harmonik so kühn auch wieder nicht sind), sondern schon im Umgang mit dem elementaren Material, etwa dem Dreiklang, zeigt sich – theoretisch wie praktisch – ein neuer Umgang und ein neues Verständnis. Ausschlaggebend sind nicht mehr nur die Tradition, das Handwerk oder die zeitgenössische Praxis, sondern einerseits der Rückbezug auf „Natur“ und andererseits ein zuvor nicht gekannter radikal technischer Zugriff auf das Material. Diese antagonistische Entwicklung in Richtung Organizität auf der einen und Technizität auf der anderen Seite soll exemplarisch verdeutlicht werden an Johann Bernhard Logiers Begründung des Akkordes, der Skala und der Akkordfortschreitung aus der Obertonreihe auf der einen Seite (*System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, Berlin 1827) und der systematischen wie radikalen Monographie über den übermäßigen Dreiklang von Carl Friedrich Weitzmann auf der anderen Seite (*Der übermaessige Dreiklang*, Berlin 1853). Wie anhand von Musikbeispielen von Franz Liszt und Richard Wagner deutlich werden soll, ziehen hier Theorie und Praxis zeitgleich an einem Strang – sogar mit einem leichten Vorsprung für die Theorie. Die Herleitung der Harmonie aus der Natur einerseits und ein antitraditionalistischer wie technizistischer Zugriff auf sie andererseits verweisen mithin auf die Musik des 20. Jahrhunderts, wo beide Stränge konsequent fortgeführt werden. Theorie spielt in dieser historischen Entwicklung keine deskriptive, sondern eine projektierende Rolle.

Johannes Menke, geboren 1972 in Nürnberg, Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion (Dr. phil.) mit einer Arbeit über Giacinto Scelsi an der TU Berlin. Lehrte 1999–2009 Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 an der Schola Cantorum Basiliensis. Herausgeber der Reihen *sinefonia* (Wolke-Verlag) und *Praxis und Theorie des Partimentospiels* (Florian Noetzel Verlag), Publikationen zur Analyse sowie Geschichte und Didaktik der Musiktheorie. Seit 2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).



David Mesquita (Basel)

**Antonio Eximenos *Don Lazarillo Vizcardi* –
eine Satire auf die spanische Musik des 18. Jahrhunderts**

Samstag · 10.30 Uhr · Raum 206

Der Jesuit Antonio Eximeno (1729–1808) war eine revolutionäre Figur für das Musikdenken in Spanien. In seinem Hauptwerk *Dell'origine e delle regole della musica* (Rom 1774) bestritt er einen Zusammenhang zwischen Mathematik und Musik heftig und kritisierte die spekulativen Theorien von Euler, Tartini und Rameau. Auch die „willkürlichen Regeln“ des Kontrapunktes lehnte er ab und suchte stattdessen nach empirischen Regeln, die keinesfalls die ‚Freiheit des Genies‘ einschränken dürfen. Trotz Kritik von Padre Martini wurde Eximeno in Italien als „Newton der Musik“ gefeiert und prägte die Ästhetik der spanischen Musik bis ins 20. Jahrhundert entscheidend. Viel weniger Verbreitung fand Eximenos satirischer Roman *Don Lazarillo Vizcardi*, der erst 1872 posthum erschien. Es handelt sich um eine musikalische Fassung von Don Quixote: Der junge Don Lazarillo, der eine Anstellung als Maestro de capilla anstrebt, verliert durch die Lektüre von widersprüchlichen Kontrapunktlehren und spekulativen Traktaten seine musikalische Vernunft und seinen Pragmatismus. Eximenos Karikatur stellt schonungslos nutzlose Theorien, improvisatorische Exzesse, den Missbrauch des Kontrapunkts und die absurden Aufgaben für die Auswahl eines Kapellmeisters bloß. Diese Kritik an einer Musikkultur, die damals schon im Untergehen begriffen war, verwundert nicht, denn Eximeno vertritt eine neue Ästhetik und will sich von der alten Tradition distanzieren. Die 800 Seiten seines Romans enthalten trotzdem sehr ausgiebige Informationen über die damalige Musikpraxis in Spanien. Wenn wir diese wertvollen Angaben nicht nur durch Eximenos Augen, sondern auch aus der Perspektive der älteren Tradition betrachten, wie sie z.B. in den Traktaten von Rabassa oder Valls überliefert ist, dann gewinnen wir dadurch einen tieferen Einblick in die spanische Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.

David Mesquita wurde 1977 in Valencia (Spanien) geboren. Er studierte Klavier und Violine in Valencia, Chorleitung und Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg und Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Er leitet seit 2005 das Tallis-Ensemble Freiburg und seit 2006 den Kammerchor Emmendingen. Nach Lehraufträgen in Freiburg und Trossingen war er von 2009 bis 2011 hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie an der Folkwang-Universität Essen. Seit September 2011 unterrichtet er Gehörbildung an der Schola Cantorum Basiliensis.



Angelika Moths (Bremen/Zürich/Basel)

„... wohl vor allem durch die allmähliche Einebnung der differenzierten handschriftlichen Zeichen im Notendruck“ – Quellenkunde und Artikulationszeichen: ein musiktheoretisches Problem?

Sonntag · 9 Uhr · Raum 206

Angeregt wurde ich zu diesem Thema durch das Unterrichtsfach „Notation Barock/Klassik“. Das Fach musikalische Paläographie des Mittelalters oder auch der Renaissance scheint jedem angehenden Musiker einzuleuchten, handelt es sich doch dabei überwiegend um Zeichen, die für einen am heute üblichen Notentext Geschulten durchaus erklärungsbedürftig sind. Aber Barock/Klassik? Was hat das noch mit Paläographie zu tun? Hier geht es ja vielmehr um die Differenzierung dessen, was „ein Punkt“ (oder Keil?) bei Beethoven oder ein „Akzent“ (oder Diminuendo?) bei Schubert bedeuten kann. So ist dieses Fach auch tatsächlich für diejenigen, die sich ernsthaft mit historischer Aufführungspraxis beschäftigen wollen, unumgänglich geworden. Und selbstverständlich haben sich auch die Theoretiker die entsprechenden Quellen der Zeit zur Kompositionspraxis längst zu eigen gemacht. Den einen wie den anderen geht es dabei darum, der eigentlichen Intention des Komponisten am nächsten zu kommen – sei es im aufführungspraktischen oder im analytisch-kopierenden Sinne. Wie steht es aber um die Kombination, die Zusammenführung aus beiden? Die Untersuchung autographischer Aufzeichnungen, so rudimentär oder skizzenhaft sie manchmal auch sein mögen, zeigt durch die dort präzise verwendeten Artikulationszeichen mit unzweifelhafter Deutlichkeit, wie sehr die beiden Begriffe „Kompositionstechnik“ und „Aufführungspraxis“ von Anfang an miteinander verknüpft sind und wie sehr diese Artikulationszeichen somit auch Teil eines musiktheoretischen Ganzen sein sollten, welches einem „klassischen“ Musiktheoretiker durch die als selbstverständlich anzunehmende Verwendung zweifelhafter „Urtextausgaben“ unzugänglich bleibt. Denn selbst in diesen findet man Angaben, für die der Titel dieses Beitrags exemplarisch sein mag. Anhand ausgewählter Beispiele soll dieses Desiderat zwischen „theorierelevanter Artikulation“ und „kompositionsrelevanter Aufführungspraxis“ aufgezeigt werden.

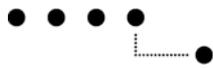
Angelika Moths studierte Cembalo am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo sie sich bei Tini Mathot/Ton Koopman diplomierte, Generalbass bei Jesper Christensen und „Theorie der Alten Musik“ an der Schola Cantorum in Basel sowie Musik-, Kunst- und Islamwissenschaft an der dortigen Universität. 2003–2005 war sie am musikwissenschaftlichen Institut in Basel tätig, 2002–2007 als wissenschaftliche Assistentin an der Schola Cantorum, wo sie noch das Fach „Notation Barock/Klassik“ unterrichtet. Seit Oktober 2007 hat sie eine fünfjährige Vertretungsprofessur im Fach Theorie der Alten Musik an der Hochschule für Künste in Bremen sowie eine Dozentur für Theorieschwerpunkte an der Hochschule in Zürich inne. Sie schreibt ihre Dissertation bei Birgit Lodes/David Fallows und ist als Musikerin mit verschiedenen Ensembles im Bereich der historischen Aufführungspraxis und der orientalischen Musik tätig. Darüber hinaus ist sie Mitbegründerin von IDiOM (International Dialogues on Music), in dessen Rahmen sie im Oktober 2008 in Damaskus (Syrien) die Wiederaufführung der Oper *Zenobia* von Tommaso Albinoni leitete.

Matthias Ningel (Mainz)

Neue Quellen zur Satzlehre bei Joachim Raff

Samstag · 15 Uhr · Raum 212

Joachim Raff (1822–1882) erteilte in den 1860er Jahren an zwei Wiesbadener Mädcheninstituten Kompositionsunterricht. Eine aus dieser Tätigkeit resultierende, etwa 200 Seiten umfassende Mitschrift seiner Schülerin Marie Rehsener war bisher einem größeren Interessentenkreis nicht bekannt. Die erstmalige Auswertung dieses Dokuments gewährt spannende Einblicke in Unterrichtsinhalte und didaktischen Aufbau. Gerade im Hinblick auf Ruffs Zuweisung zur neudeutschen Schule ist eine Auseinandersetzung mit diesen Dokumenten aufschlussreich: Neuerungen der Tonsprache finden in den Unterrichtsmaterialien nämlich keinerlei Erwähnung. Statt-



dessen orientiert sich Raff an Vorbildern aus vorangehenden Jahrhunderten und propagiert eine Rückbesinnung auf horizontale Stimmführung und eine im Kontrapunkt wurzelnde innermusikalische Logik. Als Sekretär von Franz Liszt war Raff durchaus mit den satztechnischen Merkmalen der „Zukunftsmusik“ vertraut. Dadurch liest sich ihre Ausgrenzung in seinem eigenen Kompositionsunterricht wie ein scharfes Urteil gegen die neudeutsche Schule.

Matthias Ningel wurde 1987 in Mayen geboren. Nach dem Abitur 2007 in Münstermaifeld begann er zum Wintersemester 2007/2008 das Studium der Musikwissenschaft und der Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Seit dem Sommersemester 2008 studiert er zudem Schulmusik und Bildungswissenschaft. Er spielt die Instrumente Schlagzeug und Klavier und ist seit 2009 als Hilfwissenschaftler für Christoph Hust an einem Forschungsprojekt zur neudeutschen Schule beteiligt.

Astrid Opitz (Saarbrücken)

Altes in neuem Gewand.

Zur Rolle des Generalbasses in den Klavierstücken von Robert Schumann

Sonntag · 10.15 Uhr · Raum 229

Der Generalbass, der im Barock von solcher Wichtigkeit war, dass diese Epoche als Generalbasszeitalter charakterisiert wird, erlebte zwar zu dieser Zeit zweifelsohne seine Blütezeit, war jedoch um 1750 und auch um 1800 längst nicht überwunden, sondern wirkte noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nach. Bedeutende romantische Komponisten beschäftigten sich mit dem Generalbass als „theoretisch-kompositorischem System“, „[o]bwohl der Generalbaß in der allgemeinen Musikausübung [...] kaum mehr eine Rolle spielte“ (J.-A. Bötticher u. J. B. Christensen, Art. „Generalbaß“, in: *MGG*²). Robert Schumann schreibt etwa in seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln*: „Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.“ Schumann rät an anderer Stelle zum Studium der Werke der Meister der Vergangenheit, „nicht, daß ihr über jedes einzelne jedes einzelnen in ein gelehrtes Staunen geraten möchtet, sondern die nun erweiterten Kunstmittel auf ihre Prinzipien zurückzuführen und deren besonnene Anwendung auffinden lernt“ (*Der Komet* 4 [1833]). Der Generalbass – so meine Hypothese – hatte in diesem Sinne noch nicht zu unterschätzenden Einfluss auf romantische Kompositionen. An den Klavierstücken Robert Schumanns möchte ich einerseits Traditionslinien aufzeigen, die auf dem Generalbass und barocken Satzmodellen beruhen, andererseits aber auch deren typisch romantische Erweiterung und Verfremdung herausstellen. Es wird so ein Brückenschlag zwischen Barock und Romantik gewagt, der harmonische und damit unweigerlich zusammenhängende kontrapunktische Phänomene aus ihrer Geschichte heraus zu erklären versucht. So absurd es zunächst klingen mag – ist doch die Vorstellung des Generalbasses so stark mit dem Barockzeitalter verknüpft –, ist vielleicht der Generalbass ein der Romantik entsprechenderes und zeitgemässeres harmonisches Analysemittel, als man sich vorzustellen vermag.

Astrid Opitz studierte Musikwissenschaft, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie Philosophie an der FU und TU Berlin, außerdem Musik (Instrumentales Hauptfach Blockflöte) an der UdK Berlin. Ihre Magisterarbeit schrieb sie über „Ausgewählte Kadenzten zum 3. Klavierkonzert von Beethoven“. Als studentische Hilfskraft bzw. in späterer freier Mitarbeit arbeitete sie vom ersten bis letzten Band mit am Editionsprojekt der Gesammelten Schriften von Carl Dahlhaus unter Leitung von Hermann Danuser an der HU Berlin. Nach den Fortbildungsstudien „Theorie der Alten Musik“ sowie „Blockflöte Mittelalter/Renaissance“ an der Schola Cantorum Basiliensis widmete sie sich einer Dissertation zum Thema „Modus in den Chansons von Binchois“ (betreut von Wolf Frobenius und Rainer Kleinertz). Seit April 2009 ist sie Lehrkraft am Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes.



Birger Petersen (Mainz)

Rheinbergers "Bassübungen für Harmonielehre" und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert

Sonntag · 10.45 Uhr · Raum 229

Eine Aufarbeitung des Unterrichtsinhaltes, den Gabriel Josef Rheinberger in München seit 1859 vermittelte, hat einen fundamentalen Einblick in die didaktischen und künstlerischen Zusammenhänge des Unterrichts an der Münchener Musikschule zur Folge; die Frage, mit welchen Elementarkenntnissen die Studierenden Rheinbergers (darunter Ermanno Wolf-Ferrari, Horatio Parker oder Wilhelm Furtwängler) ausgerüstet waren und welches Handwerkszeug die Absolventen seiner Klasse erhielten, blieb allerdings bislang nahezu unbeantwortet, da Rheinberger nie eine Kompositionslehre geschrieben hat und seine Unterrichtsmethoden nur aus Aufzeichnungen und Berichten seiner Schüler bekannt sind; so sind genaue Mitschriften von Kontrapunktlehre, Instrumentations- und Satzlehre sowie Variationslehre aus der Hand Engelbert Humperdincks überliefert – aber eben nur aus „zweiter Hand“. Anfang des 21. Jahrhunderts wurde in der Bayerischen Staatsbibliothek ein umfangreiches Konvolut von Studien und Studentenarbeiten verschiedenster Art entdeckt, darunter auch „Bassübungen für Harmonielehre“ von der Hand Rheinbergers. Angesichts dieser Sammlung ergeben sich folgende Fragen:

1. Inwieweit sind diese Generalbassübungen origineller Natur? Hat der Pädagoge Rheinberger hier geschickt eine Kompilation der ihm bekannten und damals geläufigen Übungen dieser Art im Sinne der Partimento-Tradition vorgenommen, oder steckt tatsächlich der Komponist Rheinberger hinter diesen Übungen? Vergleiche zu ähnlichen Arbeiten etwa Sechters, Dürrenbergers oder (in deren Nachfolge) Bruckners bieten sich an.
2. Inwieweit stellen diese Übungen im Vergleich zu den bereits bekannten Studien etwa Humperdincks Neuigkeiten oder nur Erweiterungen dar?

Der Vortrag versucht, auf diese Fragen Antworten zu finden und damit Aufschluss zu erlangen über den Kompositionslehrer Rheinberger und das Bemühen, tradierte Satzbilder mit gängiger Musizierpraxis zu verknüpfen – und zugleich Erkenntnisse über das Ausbildungsniveau der Musikerelite an der Schwelle zum 20. Jahrhundert zu gewinnen.

Birger Petersen studierte an der Musikhochschule Lübeck und an der Christian-Albrechts-Universität Kiel (Promotion 2001). Sein künstlerisches Schaffen wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, so u.a. mit dem Europäischen Kulturpreis der Terminbörse Amsterdam, dem Kunstpreis Cloppenburg, dem Kompositionspreis des Deutschen Musikrates und mehrfach mit dem Kulturpreis des Kreises Ostholstein. Zahlreiche Veröffentlichungen, vor allem zu den Themenbereichen Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts und zu Theodor W. Adorno. Er war neben seinen Lehrtätigkeiten in Lübeck, Bremen, Herford und Greifswald neun Jahre Kirchenmusiker im holsteinischen Eutin und von 1997 bis 2011 an der Hochschule für Musik und Theater Rostock tätig, seit 2004 als hauptamtlicher Dozent und seit 2008 als Professor für Musiktheorie sowie als Sprecher des Instituts für Musik. Zum Wintersemester 2011 folgt er einem Ruf als Professor für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Tihomir Popovic (Osnabrück/Hannover/Berlin)

„A perfect knowledge of Oriental music“: Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie

Samstag · 11 Uhr · Raum 206

Der Vortrag untersucht das britische Schrifttum über indische Musik und Musiktheorie vom Ende des 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Von der Abhandlung *On the Musical Modes of the Hindoos* (1784) des Orientalisten William Jones, eines der Begründer der komparativen Linguistik, bis hin zu Arthur Henry Fox Strangways' Studie *The Music of Hindostan* (1914), die in ihrem Zugang zur Musik Indiens der vergleichenden Musikwissenschaft zuzuordnen ist, herrscht bei den britischen Autoren ein paternalistisch-vereinnahmender, kolonialer Diskurs, in dem die indische Musik und Musiktheorie als Objekte der „aufgeklärten“ westlichen Er-



kenntnis konstruiert werden: Sie bedürften westlicher Interpretation, um verstanden zu werden. Indische Kultur müsse, diesem orientalistischen Diskurs zufolge, durch die westliche Ratio vor dem irrationalen, kulturell verfallenen – und dadurch zu einer Interpretation seiner Kultur unfähigen – „Orientalen“ des 19. Jh. gerettet werden (wozu eine stabile britische Kolonialherrschaft die Voraussetzung sei). Von musiktheoretischem Interesse ist hierbei insbesondere die Vorgehensweise Fox Strangways', des Gründers von *Music und Letters*; in seiner erwähnten Monographie über die Musik Nordindiens dienen – zuweilen extravagante – Analysen von Phänomenen westeuropäischer Musik des 18. und 19. Jahrhunderts zur Illustration einer vermeintlichen Nähe zur indischen Musik: ein Konstrukt, dessen kulturhistorische Hintergründe im Rahmen des Vortrags näher untersucht werden sollen.

Tihomir Popovic (geboren 1974 in Belgrad) lehrt Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück. Zum Wintersemester 2011/2012 übernimmt er einen Lehrauftrag für historische Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. An derselben Universität promovierte Popovic im Januar 2011 bei Hermann Danuser mit einer Studie über die theoretischen, satztechnischen und kulturhistorischen Aspekte der elisabethanischen Musik. Zuvor hatte Popovic an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover Musiktheorie, Komposition und Klavier studiert. Tihomir Popovic ist ausserdem als Komponist, Journalist und Publizist tätig und schreibt für mehrere Medien in Deutschland, Österreich, Serbien und im Vatikan. Publikationen zur Musik des 9. bis 19. Jahrhunderts sowie zur europäischen Kulturgeschichte.

Christian Raff (Stuttgart/Trossingen/Tübingen)

„Veränderte Reprisen“ in der Claviermusik der Wiener Klassiker?

Samstag · 11 Uhr · Raum 229

In vielen Quellen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich Hinweise auf die Praxis der Variierung von Wiederholungen in „Solos“. Meist sind sie verbunden mit eindringlichen Warnungen vor unsachgemäßer Anwendung bzw. unangemessener Ausführung – ein heikles Thema also bereits für die Zeitgenossen. Während heute oft die Frage nach dem "Wie" im Vordergrund steht, war damals die erste Hauptfrage: "Was kann eigentlich verändert werden?" (Türk, 1789) Anhand einer Gegenüberstellung von Aussagen der Theorie und Belegen aus Kompositionen u.a. von J. Haydn und W. A. Mozart soll eine Annäherung an eine Reihe von Fragen versucht werden. (Wo finden sich Gelegenheiten zu "Veränderungen"? Lässt sich ein Rahmen für die Variations-Möglichkeiten beschreiben? etc.) Der satztechnische Anspruch gleicht dem an einen Komponisten – eine erhebliche Herausforderung. Der Interpret begibt sich quasi auf eine Gratwanderung zwischen (hypothetischer) Rekonstruktion, Neu-Komposition und stilgetreuer Improvisation.

Christian Raff, geboren 1966, Studium der Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie, Musikwissenschaft (Promotion 2005). Lehraufträge für Musiktheorie an den Musikhochschulen in Stuttgart und Trossingen sowie an der Universität Tübingen. Hauptarbeitsfelder sind die Schönberg-Schule und die Musik und Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.

Hans Peter Reutter (Düsseldorf)

Zur Vervollständigung eines Fragmentes des jungen Felix Mendelssohn Ein Andante G-Dur zum Klavierquartett h-Moll op. 3 (1824/25): Arbeitsbericht sowie Überlegungen zur kompositorischen Ausbildung und zur stilistischen Entwicklung des Komponisten

Samstag · 15.30 Uhr · Raum 206

Verteilt auf zwei Bibliotheken (Berlin und Oxford) ruht bisher unveröffentlicht ein Fragment zu einem langsamen Satz in G-Dur zum op. 3 von Felix Mendelssohn Bartholdy, dem Klavierquartett in h-Moll. Den Mittelpunkt des Vortrages bildet die Vorstellung einer Ergänzung des 50taktigen Beginns, der knapp die Hälfte eines vollständigen Satzes darstellt. Die Studien zu



diesem Versuch einer Vervollständigung umfassen den stilkritischen und formalen Vergleich langsamer Sätze des jungen Mendelssohn, insbesondere der vier Klavierquartette aus den Jahren 1821–25. Außerdem werden Hypothesen über Inhalte des Kompositionsunterrichts bei Carl Friedrich Zelter aufgestellt, die auf Zeugnissen in Briefen und Berichten sowie auf den erhaltenen Tonsatz-Übungen beruhen (hrsg. von Todd 1982). Zwar findet sich nirgendwo ein konkreter inhaltlicher Hinweis auf Zelters Einfluss auf die freie Komposition des Schülers, aber die durchweg analoge Behandlung der Form im Frühwerk und der Einsatz ähnlicher kompositorischer Modelle lassen die Vermutung zu, dass kompositorische Strategien im Unterricht besprochen wurden. Die Entscheidung, die Arbeit an diesem Satz abzubrechen und einen gänzlich anderen Satz in E-Dur zu komponieren, war sehr wahrscheinlich Mendelssohns eigene. Obwohl das Fragment motivisch enger mit den restlichen Sätzen verknüpft ist als das vollendete Andante, fügt sich dieses doch stilistisch viel besser in den viersätzigen Zyklus. Außer dem Selbstzeugnis von 1832, der Satz aus op. 3 sei „im juste milieu“, aber „viel zu süß“, offenbaren Vergleiche des Fragments mit dem Endgültigen eine intensive Suche nach einer neuen Tonsprache für langsame Sätze, die zwar mit dem vollendeten Stück einen großen Schritt nach vorne gemacht hatte, jedoch noch längst nicht abgeschlossen war. Erkenntnisse der syntaktischen und harmonischen Analyse illustrieren diese stilistische Entwicklung.

Hans Peter Reutter, 1966 geboren in Ludwigshafen/Rhein, aufgewachsen an der hessischen Bergstraße; Komponist, Kabarettist und Musiktheoretiker. 1985–1993 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, zuletzt bei den Kongressen der GMTM 2007–2010 und beim Mendelssohn-Symposium Düsseldorf. Artikel zu Mikrotonalität, Mendelssohn und Musiktheorie im Unterricht in Kongressberichten, in der ZGMTM und in „Mendelssohn-Interpretationen“ (Laaber) sowie online unter www.satzlehre.de.

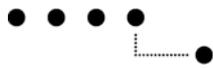
Rob Schultz (Amherst, MA)

Melodic Contour, Musical Diachrony, and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor

Sonntag · 10.45 Uhr · Raum 206

It is widely acknowledged that music is a temporal art. Yet many theoretical and analytical methodologies implicitly rely upon a static, atemporal conception thereof. The pre-analytical „verticalization“ of foreground musical elements involved in many forms of harmonic analysis perhaps represents the most widespread and transparent such instance. A more sinister example, however, can be found in melodic contour theory. Because contour segments (c-segs) by definition order contour pitches (c-pitches) in time, they offer the illusory appearance of a full and accurate account of the temporal domain. However, the prerequisite ordering of pitches in register in fact entails the very same verticalization procedure.

This paper proposes an alternative system of melodic contour relations that is founded upon the diachronic process through which melodies intrinsically come into being. After describing this methodology in sufficient detail, the paper explores its analytical implications for the opening section of Frédéric Chopin's Waltz in B minor as found in its earliest source, an 1829 copy attributed to Wojciech Żywny. The analysis uncovers a striking correlation between the paradigmatically and syntagmatically related motive forms in the work and two different types of diachronic c-seg relationships. The paper then contextualizes these findings within Chopin's compositional process as generally understood, and ultimately argues that the diachronic c-seg and paradigmatic/syntagmatic correlation represents a significant link between Chopin's early Warsaw-period style and that of his full artistic maturity.



Rob Schultz received his Ph.D. in Music Theory from the University of Washington in 2009, and is currently a Lecturer in Music Theory at the University of Massachusetts Amherst. He has presented his research at numerous venues throughout Europe and North America, and his articles have appeared in *Music Theory Spectrum* and the „musiktheorien der gegenwart“ series, published by Pfau-Verlag. He also currently serves as co-editor of the online journal *Analytical Approaches to World Music*. His research interests include musical contour theory, the temporal phenomenology of music, and the analysis of popular music.

Philip Seyfried (Mainz)

Musiktheorie und Komposition in der „Neudeutschen Schule“ am Beispiel Peter Cornelius'

Samstag · 15.30 Uhr · Raum 212

Der Mainzer Komponist Peter Cornelius zählt nicht zu den großen Erneuerern innerhalb der „Neudeutschen Schule“. Seine Nähe zu Franz Liszt und Richard Wagner und der regelmäßige Austausch mit dem gesamten Umfeld der Neudeutschen machen ihn aber zu einer wichtigen Quelle, um kompositorische Vorgehensweisen in diesem Künstlerkreis zu verstehen. Dass er nicht nur komponierte, sondern ab den 1860er Jahren auch als Lehrer für Rhetorik und Harmonielehre an der Königlichen Musikschule in München angestellt war, macht ihn um so wertvoller. Aus diesem Unterricht liegen im Stadtarchiv Mainz Notizen vor, die einen interessanten Einblick in Cornelius' Vorstellung von Harmonielehre geben. In Kommentaren zu verschiedenen Choralaussetzungen definiert er die Kriterien, die für ihn einen guten vierstimmigen Satz ausmachen, durchaus überraschend. Anhand dieser Kommentare lassen sich allerdings kompositorische Vorgänge bei der Überarbeitung seiner *Weihnachtslieder* op. 8 gut nachvollziehen. Sie erlauben somit einen aufschlussreichen Einblick in die Verbindung von Musiktheorie und Komposition im 19. Jahrhundert und im Umfeld der „Neudeutschen Schule“.

Philip Seyfried absolvierte seinen Bachelor of Arts 2011 am Musikwissenschaftlichen Institut an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Aus Quellenstudien im Rahmen des Forschungsprojekts „Musiktheorie und Satzlehre im Umkreis der ‚Neudeutschen Schule‘“ unter der Leitung von Christoph Hust ging seine Abschlussarbeit „Choral und Kontrapunkt in der Neudeutschen Schule am Beispiel Peter Cornelius“ hervor. Zurzeit befindet sich Philip Seyfried im Masterstudiengang Musikwissenschaft, ebenfalls in Mainz.

Markus Sotirianos (Mannheim)

„Impressionismus“ vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied „Die Stadt“

Sonntag · 11.30 Uhr · Raum 206

Herablassend konstatierte Gottfried Wilhelm Fink im Jahr 1829 zur Herausgabe von Schuberts Schwanengesang: „O wie herrlich, wenn Jeder thun dürfte, was ihm im Rausche beliebte, und sein Gewaltschlag wäre noch sein Ruhm! – Hätte Schubert länger gelebt, von diesem Paroxismus hätte er sich selbst geheilt.“ Harsche Kritik an einigen „Unziemlichkeiten“, die der Rezensent in dieser Liedersammlung entdeckt haben will. Doch was hat Schubert in seinen späten Liedern getan, um diese Empörung hervorzurufen? Die Progressivität von Schuberts Liedern war und ist auch heute noch für eine seriöse und detaillierte Analyse ein Problem. Viele Ansätze haben dabei extreme Positionen eingenommen: Während Elmar Budde wenig konsequent einerseits davon spricht, dass Schubert „die Grenzen der Tonalität überschreitet“ und andererseits relativierend versucht, die Auffälligkeiten als extreme Inanspruchnahme traditioneller Techniken zu erklären, betrachten Alec Robertson und Albert Einstein voreilig „Die Stadt“ als „Prototyp eines impressionistischen Liedes“. Ein Analyse-Versuch nach der „Theorie der Tonfelder“ soll dabei helfen, analytische Erklärungen anzubieten, die zu den Klangwirkungen mancher harmonischer Phänomene bei Schubert sehr gut passen. Im Gegensatz zu traditionellen Erklärungen kann so das Moderne akzentuiert werden, ohne dabei in übertriebende Bezeichnungen wie „Impressionismus“ zu verfallen.



Markus Sotirianos, geboren 1980 in Darmstadt, studierte in Mannheim Schulmusik, Mathematik und Musiktheorie bei Prof. Michael Polth. Als Lehrbeauftragter für Musiktheorie unterrichtet er in Mannheim, Hannover und Düsseldorf, 2009 war er Vertretungsprofessor in Stuttgart.

Kilian Sprau (München)

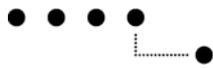
**„... eine Kette süß duftender Blumen“ –
zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts**

Sonntag · 12 Uhr · Raum 206

Als selbstverständlich gilt, dass zwischen Liedern, die sich zum Zyklus verbinden, ein Zusammenhang besteht. Für die Art dieses Zusammenhangs lassen sich jedoch nur schwer allgemeingültige Kategorien finden, die als konstitutive Merkmale der Großform „Liederzyklus“ dienen könnten. Die bedeutenden Muster etwa, die späteren Komponisten als Vorbilder gedient haben, die Liederzyklen Beethovens, Schuberts und Schumanns, geben in dieser Hinsicht ein sehr heterogenes Bild ab. Als Besonderheit des Genres ist dabei die Tatsache zu beachten, dass im Lied zwei verschiedenartige Medien künstlerischen Ausdrucks, Sprache und Musik, zusammenwirken. Die Frage der Zyklizität kann daher unter verschiedenen Gesichtspunkten, auf textlicher ebenso wie auf musikalischer Ebene, in den Blick genommen werden; beide Ebenen ergänzen einander, können aber auch durchaus unabhängig voneinander betrachtet werden. Die jüngere Forschung hat für die Frage nach zyklischer Anordnung von Liedkompositionen im 19. Jahrhundert die literarische Kategorie des Fragments ins Spiel gebracht (z.B. John Daverio, *Nineteenth-century music and the German romantic ideology*, New York 1993). Dabei wird auf die Schriften der Jenaer Frühromantik Bezug genommen, in denen das Fragment als Bruchstück eines übergeordneten Zusammenhangs erscheint, der selbst, als Ganzes, sprachlich ungreifbar bleibt. Auf nicht unähnliche Weise ist die Kategorie des Fragments in der Diskursforschung, bei Roland Barthes, aktualisiert worden (Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1984). In dem Vortrag werden sowohl die musik- als auch die sprachanalytische Perspektive aufgegriffen und auf ihre gegenseitige Anschlussfähigkeit hin untersucht. Ob eine Verbindung der beiden Perspektiven einen Gewinn bei der Untersuchung von Zyklizität in Wort-Ton-Kunstwerken in Aussicht stellt, wird am Beispiel des Genres „romantischer Liederzyklus“ überprüft.

Kilian Sprau, 1978 in München geboren, studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Münchner Hochschule für Musik und Theater sowie am Mozarteum Salzburg. Sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt der Vokalmusik, vor allem dem Kunstlied des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache. Er ist Co-Autor von *Reclams Liedführer*, der 2008 in einer grundlegend überarbeiteten Neuauflage erschien. An der Bayerischen Landesausstellung 2011 war er konzeptionell beteiligt; Teil seiner Arbeit war die publizistische Darstellung und Ersteinspielung von Kunstliedern, die im Zusammenhang mit der Person des Bayernkönigs Ludwig II. stehen. Kilian Sprau unterrichtet im Lehrauftrag Musiktheorie an der Münchener Musikhochschule und Liedgestaltung am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg. Eine Dissertation zu kulturgeschichtlichen Aspekten musikalischer Lyrik des 19. Jahrhunderts befindet sich in Vorbereitung.

Jan Philipp Sprick (Rostock/Berlin) & Folker Froebe (Bremen/Detmold) s.o. (Folker Froebe)



Marco Targa (Turin)

The Influence of 19th Century ‚Formenlehre‘ on the Sonata Form of Romantic Composers

Samstag · 11.30 Uhr · Raum 229

The development of sonata form during the 19th century was highly influenced by the theoretical speculations of ‚Formenlehre‘. Since a few decades after its appearance, sonata form was described in many books of theorists of the late 18th century (Koch, Galeazzi, Kollmann, etc.) and later, in the third decade of the new century, by Marx and Reicha. This large theoretical speculation focused on certain features of the 18th century sonata form, neglecting others. This paper aims to underline how romantic composers absorbed sonata principles through the filters of theoretical treatises, more than through the direct analysis of the works of classical composers. For example, the principle that an exposition would contain two principal melodic ideas in contrast of character (the first and the second theme) and two auxiliary sections (the transition and the closing section) became stronger after having been theoretically established by Marx, while, as Hepokoski and Darcy (2006) have demonstrated, this principle was not normative during the classical period and the four different „spaces“ of the exposition of a classical sonata form (P, TR, S, C) could have the same melodic importance. Similarly, the gradual disappearance of the „continuous exposition“ during the century or the weakening of the rhetorical power of the MC (medial caesura) can be explained by the fact that Formenlehre did not formalize and theorize these concepts, leaving the composers unaware of them. Of course, the romantic sonata cannot be seen as a mere expression of prescriptions of the contemporary treatises, but many strong normative rules of the sonata form in the classical period tended to fade faster in the romantic period because they were not set down in the theories. The paper will take in account the most important differences between the classical and the romantic sonata form, underlining how Formenlehre has affected these transformations in the works of Mendelssohn, Schumann, Brahms and other romantic composers.

Marco Targa graduated in 2006 in History and Criticism of Musical Cultures at University of Turin. For his thesis he was awarded the First Prize of the Competition of Musicological Research „Silvestro Sasso“, organized by the institution „Il Coretto“ in Bari. He obtained his Ph.D. in the same discipline in April 2011 with a dissertation about the musical dramaturgy of the „Giovane Scuola italiana“. He took part in many musicological congresses such as the Colloqui di Musicologia de „Il Saggiatore musicale“ 2006 and 2007 in Bologna, the XIV Congress of the Italian Musicological Society and EUROMAC 2011 in Rome. He published two articles for the Italian musicological review *Il Saggiatore musicale* and will publish a paper on music analysis in the *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*. He is also a concert pianist.

Klemens Vereno (Salzburg)

Analyse durch Instrumentation – Entdecken und Erarbeiten orchestraler „Visionen“, Strukturen und Klangfarben in Klaviermusik der Klassik und Romantik

Sonntag · 9–10 Uhr · Raum 212 · Workshop

Ein Weg zu erweiterten analytischen Einsichten, Interpretationsansätzen, intensiverem Verständnis eines Werkes und (über das konkrete Werk hinaus) des Komponisten und seiner Arbeit kann das Entwerfen von Orchesterfassungen von Klavierwerken sein. Grundgedanke: Der Notentext von Klaviermusik ist „Klavierauszug“ einer „idealen“ Werkgestalt, eingerichtet vom Komponisten für die Möglichkeiten des Klaviers und der Hände. Die Distanz zwischen Vision und hörbarer Gestalt variiert sehr: Hier ist der Notentext fast identisch mit dem Ideal, dort versucht der Komponist, fehlende Hände zu ersetzen, orchestrale Klangfarben, -fülle und -wechsel, Polyphonie, Akkordkopplungen etc. anzudeuten (zwangsläufig oft in falscher Oktavlage oder mit klanglichen Härten) – eine Gratwanderung zwischen Andeuten und Erzwingen. Bevor wir also mit dem eigentlichen Instrumentieren beginnen, müssen wir als Vorlage eine ideale, kompromisslose Werkgestalt aus dem Klaviersatz entfalten. Und diese Suche nach latenten Möglichkeiten im bzw. hinter dem Notentext (anhand typischer Beispiele), die Vorarbei-



ten, das Stellen relevanter Fragen, das Schärfen des Blickes (und des „Horches“), die Entdeckung von Entsprechungen in Orchester- oder Kammermusik – all dies sagt uns viel über ein Werk – und dies (nicht eine fertige Orchestrierung) ist (als erster Impuls) Inhalt des Workshops. Einige mögliche Fragen an den Notentext: Welche melodischen, harmonischen, rhythmischen Verläufe verbergen sich in Figurationen? Wo deuten Lagenkontraste Klangfarbenkontraste an? Wo verkörpern die zwei Hände zwei verschiedene Klangfarben, Satzweisen – und weniger zwei verschiedene Tonlagen? Alt- oder Tenor-Melodie? Also: Viola oder Violoncello? Klarinette oder Horn? Mittelstimme(n) zu tief/zu hoch/unvollständig, weil an die Sopran- bzw. Bass-Hand gebunden? Ist eine Linie ein Monolog oder ein Dialog? Beschränkter Tonumfang – anpassen? Welche Instrumente(n)gruppen) werden zitiert oder angedeutet? Parallelen in Orchesterwerken?

Klemens Vereno, geboren 1957 in Salzburg; Studium an der Universität Mozarteum Salzburg: Komposition (Cesar Bresgen) und Dirigieren; dazu auch Violine und Gesang; weiteres Kompositionsstudium bei Rudolf Kelterborn (Musikakademie Basel). Lehrtätigkeit: seit 1978 Mozarteum (Tonsatz, Instrumentation, Instrumentenkunde, Partiturspiel, Generalbass), 1978–1985 auch Brucknerkonservatorium Linz (Korrepetition, Chorleitung), 2000–2008 auch Richard-Strauss-Konservatorium München (Gehörbildung, Instrumentation); seit 2008 auch Internationale Sommerakademie Mozarteum (Analyse, Instrumentation). Seit 2000 Vizepräsident der IG Komponisten Salzburg und der Landesektion Salzburg der IGNM; 2002–2005 Co-Intendant des „Musikfests Salzburg“. Vielfältige kompositorische Tätigkeit (Aufträge und Aufführungen u.a. durch ORF, Camerata Salzburg, Mozarteum Orchester Salzburg, oem [österreichisches ensemble für neue musik], Basler Madrigalisten, Theater Heidelberg...).

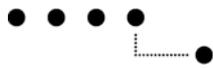
Clotilde Verwaerde (Paris)

De la méthode de basse continue au traité d'harmonie: réorientation des enjeux didactiques. Étude du corpus théorique français (1700–1850)

Sonntag · 9 Uhr · Raum 229 · Vortrag in englischer Sprache

Bien que la basse chiffrée soit progressivement remplacée par des accompagnements entièrement réalisés à la fin du dix-huitième siècle, le corpus théorique qui lui est dévolu ne cesse de s'enrichir au siècle suivant. En effet, les traités d'harmonie perpétuent les enseignements de la basse continue, savoir la constitution et l'exécution de chaque accord. A partir d'une démarche empirique au clavier, la formation des accords est progressivement théorisée. Différentes thèses sont alors avancées concernant la pratique, la théorie et même le mode de chiffrage des accords. Entre règle de l'octave et basse fondamentale, l'héritage du siècle des lumières est fait de contradictions et d'innovations que les générations suivantes réévaluent. Ainsi, leurs choix entraînent inéluctablement l'abandon de certains concepts tandis que le contexte d'utilisation des principes d'accompagnement se modifie. Ma communication réalisera une étude comparative des ouvrages traitant de la pratique de la basse chiffrée au clavier, parus en France entre 1700 et 1850. Elle aura pour objet de mettre en évidence la réorientation des enjeux didactiques, par-delà le clivage entre rupture et continuité.

Clotilde Verwaerde est actuellement doctorante sous la direction du Professeur Jean-Pierre Bartoli à l'université de la Sorbonne – Paris IV, et rattachée au centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux. Après des études complètes aux conservatoires d'Amsterdam et de La Haye, elle obtient un Master en clavecin dans la classe de Bob van Asperen et un Bachelor en pianoforte dans celle de Bart van Oort. Elle remporte en 2003 le premier prix au concours européen de clavecin ‚Paola Bernardi‘ à Bologne. Ses recherches se concentrent sur l'accompagnement au clavier dans la musique française: l'évolution de cette notion, sa place dans les différents répertoires et son interprétation.



Franz Zaunschirm (Salzburg)

Harmonisches Hören mit Melodieinstrumenten

Samstag · 8.30–9.30 Uhr · Raum 212 · Workshop

Ich möchte einen Weg aufzeigen, wie harmonische Vorgänge im realen Zeitablauf der Musik gehört und bewusst gemacht werden können. Diese Methode ist elementar und sehr einfach zu erlernen: für Schüler an Musikschulen, an Gymnasien wie auch für Musikstudenten. Zwei Voraussetzungen sind nötig, um diese Methode kennen zu lernen und selbst anwenden zu können:

1. Die Singstimme. Alles, was vorgespielt wird, wird nicht nur gedacht, sondern gleichzeitig mitgesungen bzw. gespielt und damit körperlich erlebt bzw. gehört. Durch das aktive Mitsingen oder -spielen erlebt der Hörer entweder eine „Harmonie“ = eine Konsonanz bzw. Ruhe – oder eine Disharmonie oder Dissonanz = ein Spannungsverhältnis zwischen der eigenen Stimme und der gehörten Musik.

2. Die Orientierungsstimme. Was soll der Schüler nun singen? Ausgangs- und Zielpunkt ist der Grundton des gespielten Stückes. Die Beispiele am Anfang verwenden nur zwei, später drei Harmonien: die Tonika, die Dominante und später die Subdominante. Solange der Grundton gesungen werden kann, ist die erklingende Harmonie zunächst immer die Tonika. Passt dieser Ton nicht, wandert die Orientierungsstimme zu dem am nächsten liegenden Ton: zum Leitton. Wenn diese beiden Harmonien gefestigt sind, wird das harmonische Repertoire allmählich erweitert: die beiden Hauptharmonien können verschleiert werden z.B. durch Vorhalte, Orgelpunkte, Vorhalts-Quartsekt-Akkorde (meist im dritten metrischen Takt) oder Durchgangsharmonien. Und: Der „harmonische“ Grundton als Orientierungsstimme kann seine Bedeutung ändern und eine andere Funktion übernehmen. Schließlich ist die Orientierungsstimme nicht auf zwei Töne beschränkt, sondern kann auch einen oder zwei Halbtonschritte nach oben gehen – oder einen Ganzton nach unten. Damit kann durch das Mitsingen „erhört“ werden: Der Neapolitanische Sextakkord, die Viertakt-Modelle Fonte, Monte, Ponte und Follia.

Franz Zaunschirm studierte in Salzburg und Hamburg Schulmusik, Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft (Dr. phil.). Seit 1982 Dozent, dann Professor für Musiktheorie und Komposition in Hamburg, ab 1991 an der Universität Mozarteum in Salzburg. Entwickelte maßgeblich das seit 2002 installierte Studium in Musiktheorie.

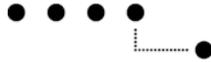
Rainer Zillhardt (Essen)

Ein computergesteuertes Verfahren zur mehrdimensionalen Darstellung von Tonhöhenstrukturen am Beispiel des ersten Satzes der Klaviersonate B-Dur D 960 von Franz Schubert

Sonntag · 10.15–11.15 Uhr · Raum 212 · Workshop

In diesem Beitrag soll die Struktur des ersten Satzes der Klaviersonate in B-Dur DV 960 von Franz Schubert zur Darstellung kommen. Die Methode der Darstellung beruht auf einem computergesteuerten Transformationsverfahren, welches durch Decodierungen, Berechnungen und darauf fussenden Visualisierungen Notentexte in graphische Darstellungen von Tonhöhenstrukturen umzuwandeln vermag. Es handelt sich hierbei um eine Art Messverfahren, das unter genauer Beachtung aller zeitlichen und räumlichen Proportionen sowohl die Details als auch die Gesamtheit der Struktur dieser Klaviersonate transparent zu machen versucht. Als Hilfsmittel dient hierbei das Kalkulationsprogramm Excel, das zweierlei vermag, einerseits Berechnungen durchzuführen, andererseits aber die Ergebnisse dieser Berechnungen in Graphik umzusetzen, z.B. in Gestalt von Verlaufskurven. Die Absicht ist es, der musikalischen Analyse mit dieser umfassenden Zugriffsmöglichkeit solche Erkenntnisse zu ermöglichen, die nicht nur die strukturellen Details, sondern auch die gesamte Architektur eines Musikstückes ins Blickfeld rückt.

Den Ansatz für dieses Verfahren bietet die in der Hörpsychologie mittlerweile wissenschaftlich anerkannte ‚Zweikomponenten-Theorie der Tonhöhe‘, derzufolge uns die Tonhöhe in ‚dualer Weise‘ erscheint – zum einen als ‚Chroma‘ (‚Toncharakter‘, ‚Tonigkeit‘) und zum anderen als



‚Helligkeit‘ (‚Tonhelligkeit‘, bzw. ‚Höhe‘). Grundlage sind also Kategorien, die einerseits auf den elementaren Bedingungen der musikalischen Wahrnehmung beruhen, andererseits aber auch auf solchen, die sich im Laufe der Jahrhunderte als geschichtliche Invarianten herauskristallisiert haben.

Voraussetzung für die anfangs erwähnten Berechnungen ist, dass jede Tonhöhe sich durch Zahlenwerte eindeutig identifizieren lässt. So gesehen gründet jede Tonhöhenidentifikation in der ‚Zweikomponenten-Theorie der Tonhöhe‘ einerseits in der pythagoreischen Quintenordnung der Dimension Chroma, andererseits in der temperierten Halbtonordnung der Dimension Helligkeit.

Rainer Zillhardt, geboren 1939 in Schorndorf (Württemberg). Ab Wintersemester 1959/1960 Schulmusikstudium an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst mit Hauptfach Musiktheorie und Komposition bei Erhard Karkoschka und Hauptfach Klavier bei Arno Erfurth. Staatsexamen Frühjahr 1965. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Tübingen bei Walter Gerstenberg, Bernhard Meier, Ulrich Siegele und Arnold Feil. 1980 Professor für Musiktheorie an der Folkwang Hochschule Essen. Im Ruhestand seit August 2004.

Stephan Zirwes (Bern) mit Roman Brotbeck, Sinem Derya Kılıç, Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Martin Skamletz

Präsentation des Forschungsprojekts „Peter Cornelius als Musiktheoretiker“

Samstag · 13.30–14.30 Uhr · Raum 212 · Präsentation

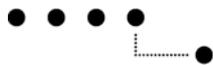
Der Komponist und Pädagoge Peter Cornelius (1824–1874), der seine Ausbildung u.a. bei dem als Lehrer hochgeachteten Siegfried W. Dehn in Berlin erhielt, später persönlichen Kontakt zu bedeutenden Komponistenpersönlichkeiten der Zeit (wie R. Wagner, F. Liszt und J. Brahms) pflegte und auch selbst ein umfangreiches kompositorisches Werk hinterliess, kann als Schlüsselperson mit grundlegender Vermittlungsfunktion zwischen kompositorischer und musiktheoretischer Praxis im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts angesehen werden.

Sein bislang grossteils unveröffentlichter Nachlass aus der Zeit seiner Unterrichtstätigkeit an der Königlich-Bayerischen Hof-Musikschule in München, an der er ab 1867 als Lehrer für Harmonielehre und Rhetorik angestellt war, erlaubt an einem klar umgrenzten Objekt die Beschäftigung mit der Unterrichtspraxis seiner Zeit. Die überlieferten Unterrichtsbücher sind in diesem Projekt Ausgangspunkt für die Entwicklung von neuen, historisch informierten Unterrichtsmodellen in Analyse, Harmonie- und Satzlehre – im Nachvollzug historischer Praktiken und in deren Übertragung auf Konzepte zeitgenössischen Komponierens.

Überdies eröffnet die Auseinandersetzung mit dem „Dichter-Musiker“ Peter Cornelius, der am Beginn seiner Laufbahn nicht nur eine Anstellung als Geiger im Mainzer Opernorchester, sondern auch als Nassauischer Hofschauspieler in Wiesbaden inne hatte, später die Texte des Grossteils seiner Vokalwerke selbst schrieb und im engsten Kreis um H. Berlioz, F. Liszt und R. Wagner u.a. als Übersetzer, Kritiker und Theoretiker tätig war, einen Zugang zu einer romantischen „Transdisziplinarität“ avant la lettre.

Stephan Zirwes, Dozent für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern, Studium Klavier und Musiktheorie in Karlsruhe sowie Theorie der Alten Musik in Basel, Mitarbeit in BFH- und SNF-Forschungsprojekten, Arbeit an einer Dissertation über J. G. Albrechtsberger an der Universität Bern

Roman Brotbeck, geboren 1954 in Biel, studierte Musikwissenschaft und Literaturkritik an der Universität Zürich; Promotion über Max Reger. 1982–1988 Musikredaktor und -produzent bei Radio DRS2, 1988–1994 Forschungsauftrag des Schweizerischen Nationalfonds zur frühen Mikrotonalität in der Musik des 20. Jahrhunderts; längere Forschungsaufenthalte in Mexiko, Kanada, Frankreich, den USA und der UdSSR. Seit 1983 Dozent für Musikgeschichte und Analyse an verschiedenen Musikhochschulen, 1996–2002 Präsident des Schweizerischen



Tonkünstlervereins, 1999–2003 Direktor der Hochschule für Musik und Theater Bern, 2003–2009 Leiter des Fachbereichs Musik an der Hochschule der Künste Bern. Seit 2009 verstärkte Tätigkeit in der Forschung (Nationalfondsprojekte, Graduate School of the Arts in Bern) und freie publizistische Tätigkeit. Zahlreiche Publikationen und Referate vor allem zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Konzeption und Organisation verschiedener kultureller Grossprojekte im musikalischen und multidisziplinären Bereich, kulturelle Beratungstätigkeit.

Sinem Derya Kılıç studierte Philosophie, Musikwissenschaft und Lateinische Philologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte bilden die Philosophie der Antike sowie deren Rezeption im Mittelalter und in der Renaissance, die Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts, aber auch interdisziplinäre Forschungsfelder zwischen Philosophie, Musik, Orientalistik und klassischer Philologie. Ihre Abschlussarbeit widmet sich der Bedeutung von Musik bei Platon.

Michael Lehner studierte Musik und Geschichte für höheres Lehramt sowie Klavier und Musiktheorie in Hannover, Bremen und Venedig. 2007–2011 Lehraufträge für Musiktheorie und Klavierimprovisation an verschiedenen deutschen Musikhochschulen. Seit 2011 Dozent für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern, Arbeit an einer Dissertation über Richard Strauss an der Universität Zürich.

Nathalie Meidhof, s.o. (eigener Vortrag).

Martin Skamletz, geboren 1970 in Österreich. Studium Musiktheorie und Flöte in Wien, Traverso in Brüssel. Unterrichtstätigkeit in musiktheoretischen Fächern an der Freien Musikschule Basel für den Schweizerischen Musikpädagogischen Verband, an der Musikhochschule Trossingen und am Vorarlberger Landeskonservatorium Feldkirch. Seit 2007 Dozent für Musiktheorie und Leiter des Forschungsschwerpunkts Interpretation an der Hochschule der Künste Bern, Arbeit an einer Dissertation an der Universität Bern.



[Abendprogramm Konzert 1]

«Rekomposition»

Neun Rekompositionen der Lyrischen Suite von Alban Berg

Freitag, 2. Dezember 2011 · 20.00 Uhr · Dampfzentrale Bern · Turbinensaal

Einführung mit Stephan Zirwes um 19.45 Uhr

Eintritt CHF 15.- · Studierende und Kongressteilnehmer/innen frei

Antoine Fachard · 1980 · Klavierquartett

Gilles Grimaître (Klavier) · Lucia Kobza (Violine)

Giorgio Chinnici (Viola) · Lucie Grugier (Violoncello)

Jeremias Keller · 1986 · A Different View

Help! · Thierry Lüthy (Sax) · Florian Favre (Piano)

Jeremias Keller (E-Bass) · Alexandre Maurer (Drums)

Thierry Lüthy · 1984 · A Ballad for Maggots

Sami Lörtscher · 1978 · Three or Five – Tree of Life

Die vier Albanüsse und der Berg · Vincent Millioud und Laura Schuler (Violine)

Sania Helbig (Viola) · Eleanora Erne (Violoncello) · Einstudierung: Jonas Tauber

Alice Baumgartner · 1987 · Im Namen der Ergebenheit

Ezko Kikoutchi · 1968 · ... j'ai crié des profonds

Giuseppe Russo Rossi (Viola) · Vincent Hering (Bassklarinette)

Adrian Rigopulos (Kontrabass) · Einstudierung: Barbara Doll

Marcel Oetiker · 1979 · RECOMPOSITIO

Mary Freiburghaus · 1982 · Rouse lumière (texte : Pierre Reverdy)

Die vier Albanüsse und der Berg · Vincent Millioud und Laura Schuler (Violine)

Sania Helbig (Viola) · Eleanora Erne (Violoncello) · Einstudierung: Jonas Tauber

Florian Favre · 1986 · MC Alberg

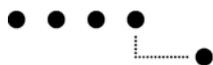
Help! · Thierry Lüthy (Sax) · Florian Favre (Piano/Sampler)

Jeremias Keller (E-Bass) · Alexandre Maurer (Drums)

Alle Werke entstanden 2011 und werden in diesem Konzert uraufgeführt.

Eine Veranstaltung des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern im Rahmen des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie

www.hkb.bfh.ch/interpretation



«Rekomposition»

Das Interesse an Alban Bergs Lyrischer Suite (1925/26) ist ungebrochen und vielfältig: Sie ist ein Meilenstein der Streichquartettliteratur der klassischen Moderne und gleichzeitig ein hinter Zahlensymbolik verstecktes kompositorisches Protokoll einer Liebesaffäre des Komponisten. Ihr emotionaler Gehalt und ihre zwischen Wagner- und Zemlinsky-Zitaten, freier Atonalität und Zwölftontechnik changierende Klangsprache wirken nach wie vor faszinierend. Dabei tauchen immer wieder Dokumente auf, die neues Licht auf das Werk werfen und seine Aufführungspraxis verändern – so beispielsweise eine zusätzliche Gesangsstimme, die ein Baudelaire-Gedicht vertont und von Berg dem Werk heimlich „eingeschrieben“ wurde.

In diesem Konzert erklingt die Lyrische Suite allerdings nicht selbst, sondern in Form von „Rekompositionen“: Neun junge Komponistinnen und Komponisten, die an der Hochschule der Künste Bern (HKB) ihr Masterstudium absolvieren, haben sich analytisch mit Bergs Musik beschäftigt und in sehr persönlicher Weise einzelne Aspekte daraus in ihre eigene Klangsprache übersetzt bzw. zum Ausgangspunkt für neue Kompositionen genommen. Das Arbeitsprinzip ist einem Unterrichtskonzept des Komponisten Peter Cornelius (1824–1874) entlehnt, das Gegenstand eines laufenden Forschungsprojektes der HKB ist. Er liess seine Studierenden an der Königlich bayrischen Musikschule in den 1860er Jahren Streichquartette von Joseph Haydn analysieren und „rekomponieren“ – also ebenfalls etwa 85 Jahre alte und als „klassisch“ empfundene Werke.

Das Konzert ist Resultat einer Zusammenarbeit von Kompositionsdozierenden und der Forschungsabteilung der HKB, und es findet im Rahmen des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie statt, der von 2. bis 4. Dezember 2011 in Bern tagt. Betreuung: Xavier Dayer, Christian Henking, Frank Sikora (HKB Dozierende Komposition und Composing/Arranging), Barbara Doll, Jonas Tauber (HKB Dozierende Kammermusik), Martin Skamletz, Stephan Zirwes (HKB Dozenten Musiktheorie, Forschungsprojekt „Peter Cornelius als Musiktheoretiker“).

MS

Antoine Fachard · **Klavierquartett**

Mon travail de recomposition autour de la Suite Lyrique a plutôt finalement pris la forme d'une composition nouvelle, inspirée plus ou moins directement de certains aspects formels et structurels présents dans la pièce de Berg.

Premièrement, la forme : le 1er mouvement de la Suite Lyrique s'apparente à l'Allegro de Sonate, bien que la progression de la pièce obéisse davantage au développement d'une certaine intensité émotionnelle qu'au strict respect de la forme. Pareillement, j'ai tenté de recréer un micro-Allegro de Sonate, avec deux thèmes clairement différenciés – le premier rythmique et presque percussif, le second plus doux et mystérieux – qui finiront par se rencontrer. Mon observation de la forme n'est qu'approximative, subordonnée qu'elle est à l'émotion et au climat que j'ai souhaité créer.

Deuxièmement, le langage mélodique et harmonique : bien que certains des mouvements de la Suite obéissent à la technique dodécaphonique, la tonalité, comme presque toujours chez Berg, flotte sensiblement dans l'univers sonore. J'ai donc écrit ma pièce dans un langage atonal libre, sans toutefois chercher absolument à éviter toute rencontre harmonique tonale. Le fait de travailler sur une forme consacrée de la musi-



que tonale m'a fait également réfléchir aux problèmes liés à la tonalité : dans quelles « tonalités » faut-il écrire les parties de l'Allegro de Sonate, à partir du moment où les fonctions du système tonal ne sont plus respectées ?

Enfin, les thèmes et les motifs : mon matériel thématique et motivique est exploité de manière quasi traditionnelle. Je suis tout d'abord parti de la 2ème partie de la série, jouée par le 1er violon aux mesures 3–4 de l' « Allegretto gioviale », de ce court motif clairement reconnaissable par ses intervalles et son rythme. Je l'ai utilisé de manière littérale au début, puis de plus en plus librement au fil du mouvement. Comme souvent chez Berg, j'ai utilisé mes motifs et mes thèmes de manière contrapuntique, avec des sujets-réponses, des imitations aux différentes voix, de manière pas toujours rigoureuse, d'ailleurs.

Pour résumer en quelques mots ma démarche compositionnelle, je dirais que je me suis transporté chronologiquement à une époque à laquelle la tonalité, la forme traditionnelle, le contrepoint faisaient encore partie de l'univers musical, en laissant parler les divers sentiments que m'inspirait la Suite Lyrique.

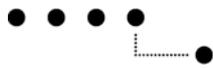
Né à 1980 à New York, **Antoine Fachard** a grandi à Lausanne, où il a effectué ses études musicales (piano et trompette au Conservatoire de Lausanne). Ayant obtenu parallèlement une Licence ès-Lettres en littérature grecque antique et française, il décide en 2006 de se consacrer exclusivement à la musique, et commence à écrire ses premières pièces. Sa passion pour la musique grecque, sa seconde patrie, le conduit de 2007 à 2009 à Athènes, où il travaille comme pianiste et arrangeur avec des compositeurs tels que *Mikis Theodorakis* ou *Nikos Mamangakis*. Après de nombreux concerts et enregistrements, il décide de revenir en Suisse pour étudier la composition à la *Haute Ecole des Arts de Berne*, où il effectue actuellement sa deuxième année de Master avec le Professeur *Daniel Glaus*.

Jeremias Keller · **A Different View**

Nachdem wir den Auftrag gefasst haben, die Lyrische Suite von Alban Berg zu re-komponieren, habe ich mich vor allem mit dem ersten Satz dieses Werkes befasst. Bald wurde mir klar, dass ich die Zwölftonreihe von Alban Berg als Grundlage für meine Komposition benutzen will. Ziel war es von Anfang an, sich mit einer vorgegebenen Abfolge von Tönen auseinander zu setzen, nicht jedoch, die Regeln der Zwölftontechnik zu befolgen. Vielmehr habe ich mir meine eigenen Regeln erarbeitet und bestimmte Teilabschnitte der Reihe als Grundlage verwendet. So kristallisierten sich aus der Reihe nicht nur melodische Motive und Abfolgen von Intervallstrukturen, sondern auch harmonische Abläufe.

Die gewählte Stilistik ergab sich aus der Vorstellung, für wen ich schreibe. Da unser Quartett in der groove-orientierten und improvisierten Musik zu Hause ist, empfand ich es als besonderen Anreiz, diesen strukturierten Vorgang des Komponierens mit der spontanen Spielweise unseres Quartetts zu vereinen.

Jeremias Keller wuchs in Mellingen (AG) auf und beschloss nach seiner Banklehre, sich ganz der Musik zu widmen. So absolvierte er seinen Bachelor an der HKB Jazz auf dem Elektrobass und studiert nun Komposition. Seine musikalischen Wurzeln liegen in der Rockmusik, heute aber spielt er vom Chanson bis zur frei improvisierten Musik alles, was ihm gefällt.



Thierry Lüthy · **A Ballad for Maggots**

„Wie Maden sich genüsslich vermehren, langsam durch ranziges Fleisch gleiten und schlussendlich auf einem Höhepunkt der Völlerei ein Nichts hinterlassen.“ Das beklemmende Gefühl wird zelebriert und es beginnt das Fest des Unangenehmen. Bis sich nach längerem Lauschen Käfer und Würmer aus der feuchten Erde erheben um langsam an den Beinen hochklettern. Gefolgt von vermoderten Klängen, welche langsam um die Füße wachsen, bis die unterste Gattung des Gekräuches zum Vorschein kommt. Immer mehr, immer schneller – immer weniger möchte man dem beiwohnen und sehnt sich nach dem fernen Ende. Bis die schmierig glitschenden Töne sich über Arme und Beine verteilen, an den Knorpeln nagen und schlussendlich alle im Ohr verschwinden, um nichts, aber gar nichts zu hinterlassen.

Thierry Lüthy, geboren 1984 in Bern, BA Jazz (Tenorsaxophon) an der Hochschule der Künste Bern. Er komponiert für diverse Formationen wie z.B. Funk Bands, Balkan Brass, Big Band, Jazz-Gruppen, Kinderchor – und neuerdings auch für Streichquartett.

Sami Lörtscher · **Three or Five – Tree of Life**

In meinem Werk arbeitete ich stark mit einem Konzept, das auf Zahlen beruht. Dazu hat mich eine Analyse der Lyrischen Suite von Alban Berg gebracht, die sehr viele Zahlenspiele aufzeigte. Anstatt mit Bergs Schicksalszahl (23) und der seiner Geliebten Hanna Fuchs (10) arbeitete ich mit den Lieblingszahlen meiner Frau (3) und von mir selbst (5). So entstand ein Gerüst für mein Werk, das auf drei Tonreihen à fünf Tönen, fünf Teilen, drei Tempi und vielen weiteren Spielereien mit diesen zwei Zahlen aufbaut. Das Ganze sollte fünf Minuten dauern...

Sami Lörtscher wuchs im Berner Oberland auf. Seine musikalischen Wurzeln hat er in der Brass Band. Er spielte 9 Jahre in der Brass Band Berner Oberland. Während dieser Zeit absolvierte er ein klassisches Trompetenstudium bei Jean-François Michel in Fribourg und schloss mit dem Lehrdiplom ab. Nach dem Studium widmete er sich dem Jazz. Bei Daniel Woodtli und Matthias Wenger erhielt er Unterricht in Jazz-Harmonielehre und Improvisation. Im Herbst 2010 begann er das Masterstudium in „Composing & Arranging“ an der Jazz-Abteilung der HKB. Dort studiert er unter anderem bei Frank Sikora, Bert Joris, Klaus Wagenleiter und Martin Streule. Im Nebenfach belegte er Musik für Film, Theater und Medien an der ZHdK. Sami sammelte Erfahrungen in verschiedensten Musikbereichen: er spielte schon in Sinfonieorchestern, Coverbands, Bläserquintetten, Jazzcombos, Blasorchestern, Big Bands und Musicals. Er liebt die Abwechslung und die Vielseitigkeit der Musik.

Alice Baumgartner · **Im Namen der Ergebenheit**

„Urbild vollendetster Menschlichkeit“ – so bezeichnete Alban Berg einst seine am 3. Mai 1911 geheiratete Ehefrau Helene Berg-Nahowski. Trotz zahlreicher Seitensprünge Bergs, die er vor seiner Frau Helene nicht verbarg, blieb sie ihm Zeit seines Lebens, und weit darüber hinaus, ergeben. Diese Komposition ist ein Spiegel eben dieser schwierigen Verhältnisse und setzt sich vor allem mit der Rolle und Situation von Helene in Bergs Leben auseinander. Mit einer spannungsgeladenen und expressiven Klangsprache versucht dieses Stück in die Gedanken- und Gefühlswelt von Helene einzutauchen und diese zu erfassen. Die immer wieder auftauchenden Oktaven zu Beginn des Stücks symbolisieren die Reinheit und Kraft von Helene. Im Verlaufe des Stücks werden diese Oktaven immer mehr durch mikrotonale Abweichungen verun-



reinigt. Gegen Ende der Komposition vereinigen sich Bassklarinette und Kontrabass in einer Art Duo; die Viola beendet in stiller Verzweiflung alleine das Stück.

Alice Baumgartner, geboren 1987, stammt aus einer Musikerfamilie. In den Jahren 2002–2006 absolvierte sie das Gymnasium in St. Gallen mit Schwerpunktfach Musik (Gesang) und machte erste Erfahrungen im Komponieren unter Charles Uzor. Im Juni 2010 schloss sie ihren Bachelor in Komposition bei Christian Henking an der Hochschule der Künste Bern erfolgreich ab. Seit September 2010 studiert sie im Master Composition/Theory in Bern und Zürich bei Christian Henking und Andreas Nick. Alice Baumgartner hat bereits Werke für verschieden grosse Besetzungen und auch für Orchester geschrieben. Im Juli 2011 wurde ihre Oper „Zeitweise tot oder das Einatmen der Ewigkeit“ im Rahmen der internationalen Sommerakademie Biel uraufgeführt. Ihr Werkkonzept für den Kompositionswettbewerb „Fluchtwege“ für das Musikfestival Bern wurde zur Ausarbeitung empfohlen. Im Juni 2012 wird sie in Bern ihren Master in Komposition abschliessen.

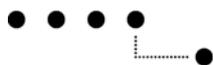
Ezko Kikoutchi · ... **j'ai crié des profondeurs**

C'est seulement quarante-trois ans après la mort de Berg que la version chantée de sa *Suite lyrique* a été interprétée pour la première fois. A son écoute, j'ai entendu une version plus intime que la version pour quatuor à cordes. Je pense devoir ce ressenti à la doublure de la voix principale du dernier mouvement, une portée pour voix de soprano qui met en musique un poème des *Fleurs du Mal* de Baudelaire. C'est cette alchimie entre le poète et le compositeur qui m'a menée à vouloir recomposer la pièce. J'y ai entendu les cris profonds de Berg et ceux de Baudelaire, des cris de souffrance intolérable, de tristesse infinie et d'une profonde beauté. J'ai voulu m'approprier ces cris qui sont devenus mes propres cris.

Ezko Kikoutchi est née au Japon. Elle a étudié l'orgue avec Koichiro Hayashi ainsi que le piano, la musique vocale, le chant grégorien, l'harmonie et le contrepoint au St. Catherine Women's Junior College (Japon), où elle a obtenu son Diplôme d'Enseignement de la musique. Elle a été sélectionnée pour le Concert des Jeunes Organistes de Musashino, Tokyo. Elle s'est installée en Suisse en 1997 pour des cours d'orgue au Conservatoire de Lausanne, dans la classe de Keï Koito, où elle a obtenu son Diplôme de Virtuosité, le Premier Prix avec félicitations du jury, en 2001. Comme organiste, elle s'est perfectionnée auprès de Andrzej Bialko à Cracovie et avec Francis Jacob à Strasbourg. Au conservatoire de Lausanne, elle a suivi des cours de composition, d'analyse musicale et d'orchestration chez William Blank. Elle a obtenu un Diplôme d'enseignement des branches théoriques en 2006. En 2008, elle est entrée à la Haute école des arts de Berne (Hochschule der Künste Bern) à la composition dans la classe de Xavier Dayer. Elle a aussi suivi des cours de composition avec Eric Gaudibert et des stages avec Klaus Huber et Vinko Globokar. Actuellement elle étudie la composition dans la filière Master of Arts auprès de Xavier Dayer.

Marcel Oetiker · **RECOMPOSITIO**

Eine wortwörtliche «Rekomposition» (von re- lat. «zurück» und -compositio lat. «zusammenstellen») über zeitliche Hörerfahrungen – in ganz klarer Abgrenzung zu einer (Eigen-)Komposition; was in diesem Kontext etwas grundlegend anderes meinen würde. Aus didaktischen Gründen wurde hier die wohl naheliegendste «Rekompositionstechnik» verwendet – selbstverständlich sind weitaus komplexere Varianten möglich,



doch geht es hier explizit nicht um die Komplexität eines Systems. Vielmehr geht es um die daraus entstehenden Fragen – Fragen wie beispielsweise «Wenn man einen Weg zurück geht, warum läuft man da nicht rückwärts? Und warum erinnert man sich überhaupt daran?».

Jede/r der vier Interpret/inn/en soll mindestens 70% der geschriebenen vertikalen Noteneignisse (exkl. Pausen) spielen – sinngemäss bestehen also maximal 30% aus „Unspielbarem“ (sollten alle am gleichen Ort aussetzen, entfällt die Passage – je nachdem mit einem langsameren Tempo kompensiert). Tempi (inkl. acc./rit.), Phrasenbildung und Dynamik richten sich nach dem Hörsinn (Hörsinn = oberstes Gesetz). Insgesamt soll die Interpretation die gewünschten ca. 5 Minuten dauern. Pizz./arco (-> ord./pont.) und Artikulationen dürfen frei vergeben werden – Sinnstifter soll da das Gesamtereignis sein.

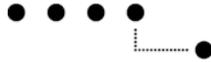
Marcel Oetiker wurde 1979 in Altendorf geboren. Er kommt aus der deutsch-schweizerischen Volksmusikpraxis (hauptsächlich Schwyzerörgeli) und marginalem klassischem Musikschulunterricht (Klarinette, Saxophon, Klavier), wo er schliesslich über eine Art "E-Volksmusik" zu den populäreren Stilistiken (Gitarre) und schlussendlich zum Jazz, und damit zu den komplexeren Formen der Musik fand. Über Letzteres gelangte er schliesslich auch zur bewussteren Komposition.

Mary Freiburghaus · **Rousse lumière** (texte : Pierre Reverdy)

Ma démarche de recomposition de la Suite Lyrique d'Alban Berg s'est définie par le choix d'une structure fixe et cachée. Me référant au dernier mouvement de la Suite Lyrique inspiré par un poème de Baudelaire, j'ai choisi de composer ma pièce avec un texte d'un écrivain français contemporain de Berg. J'ai découvert récemment « Lumière Rousse », un poème de Pierre Reverdy composé entre 1917 et 1919. Charmée par la force d'images de ses mots, j'ai décidé de l'illustrer dans un quatuor à cordes basé aussi bien sur sa structure que sur ses évocations.

Tout d'abord, j'ai créé un code caché, attribuant un accord à chaque mot et une mesure à chaque pied. Ensuite, j'ai donné à chacune des cinq parties de « Rousse Lumière » un caractère propre lié à l'atmosphère dégagée par les mots du poète français. Finalement, je me suis libérée de l'œuvre de Berg afin de rechercher des mélodies, des modes et des couleurs qui m'inspirent en ce moment, tout en offrant une place à l'improvisation et ses inconnues.

Mary Freiburghaus (1982) commence ses études musicales par des cours de piano classique et de violon au Conservatoire de Fribourg. Après sa maturité fédérale, elle étudie le piano jazz, le violon et la musicologie à Vienne. Elle suit également des cours à New York auprès des pianistes de jazz Gustavo Casenave et Viggie Ruggieri et à Buenos Aires auprès du pianiste et compositeur de tango Nicolàs Ledesma. Elle entreprend ensuite des études de piano jazz et de composition à la Haute Ecole des Arts de Berne (HKB) auprès de Stewy von Wattenwyl, Philip Henzi et Martin Streule et obtient un Bachelor en 2010. De 2004 à 2010, elle enseigne le piano à l'école Musica Viva de Fribourg. En 2011, elle écrit pour le carillon du Swiss Center de Londres. Elle étudie actuellement la composition classique au Conservatorio di musica Santa Cecilia de Rome. Elle obtiendra en 2012 un Master en composition et arrangement jazz (spécialisation musique de film et théâtre) à la HKB auprès de Martin Streule et Kaspar Ewald.



Florian Favre · **MC Alberg**

En premier lieu, je dois avouer que l'idée de recréer une composition à partir de cette pièce me donne une certaine quantité de complexes.

En effet, s'attaquer à une oeuvre d'un tel génie me paraît délicat: je ne possède pas le dixième des connaissances d'un Alban Berg, mon expérience en tant que compositeur est très petite, et je viens également d'un tout autre univers, celui du jazz. Ma compréhension pour cette musique est donc très partielle, voir faussée. Mes oreilles, étant très fortement habituées à détecter des paramètres et éléments distincts, se focalisent sur d'autres points que ceux que pourrait percevoir un connaisseur du langage d'Alban Berg.

C'est dans cet aspect-là, celui des différences de perception de l'oeuvre suivant les références que chacun possède, qu'on peut trouver une certaine richesse au niveau créatif. C'est finalement peut être dans tous ces complexes que j'ai cités plus haut que se trouvent les ingrédients d'une approche différente, personnelle.

Quant à la recomposition, je l'aborde plutôt sous un aspect vulgarisateur. Mon but est d'essayer d'adapter l'oeuvre d'Alban Berg à mon univers musical, un univers résolument plus simple et plus naïf.

Ces dernières années, j'ai remarqué qu'un monde musical très précis a eu une grande influence sur ma façon de percevoir les choses. Ce monde est celui du Hip-Hop.

Pour ce travail, cette composition, j'ai pris la décision de mélanger deux mondes musicaux : celui du Hip-Hop et celui du Jazz ou plutôt des musiques improvisées.

Pour la composante Hip-Hop, j'ai décidé de travailler avec des samples de l'oeuvre originale. Le but est de choisir des moments verticaux (harmoniques, rythmiques, mélodiques) de la Suite lyrique, de les couper, et de les placer sur un axe temporel en bouleversant leur chronologie initiale. Ce qui littéralement recomposerait la logique dramaturgique de l'oeuvre.

Pour réaliser cette opération de sampling, je travaille avec deux logiciels informatiques, l'un permettant de couper les samples, l'autre, kontak 9, permettant de les actionner via un clavier midi.

Je me suis longtemps demandé si je devais retravailler les samples. On peut effectivement faire de nombreuses modifications par rapport au matériel de base: rajouter des effets, changer la vitesse, la hauteur des notes, etc. J'ai finalement décidé de les garder bruts, pour ainsi avoir un point d'encrage et de référence par rapport à la pièce originale.

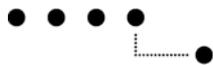
Pour la composante Jazz ou la composante improvisée, c'est Help!

Help! est un quartet de Jazz pour lequel j'ai écrit cette pièce. Ce groupe propose une musique qui mélange compositions personnelles et miniatures improvisées. Une composante essentielle de la dynamique de ce quartet est clairement la spontanéité.

Mon désir est donc de créer un pièce qui laisse de la place à la spontanéité, à la création instantanée, en d'autres termes, à la recomposition instantanée.

L'idée est donc de créer un squelette sur lequel vont pouvoir interagir les musiciens. Les os de ce squelette vont être les samples qui vont rappeler le monde du Hip-Hop et qui vont déterminer la forme et la structure de morceau. Au niveau de la composition, j'adopte trois attitudes musicales de base quant à l'utilisation du sample:

- le musicien répond au sample: le sample est a ce moment-là un générateur d'idées, tant au niveau mélodique que rythmique ou harmoniques



- le musicien joue en même temps que le sample: le sample sert d'ambiance, de « mood ».
- le musicien ignore le sample: le sample est alors un facteur anodin, voir perturbateur.

Florian Favre : Né en 1986 à Fribourg, il commence le piano à l'âge de 8 ans. Après quatre ans d'études classiques, il se tourne vers le jazz et suit des cours au Conservatoire de Fribourg avec Richard Pizzorno. En 2007, il rentre à la Haute école des arts de Berne. Il y étudie actuellement un master en composition avec Django Bates.

Das aus Studierenden der Hochschule der Künste Bern bestehende **Streichquartett** hat sich für den heutigen Anlass den Namen **Die vier Albanüsse und der Berg** gegeben, aber spielt schon seit längerer Zeit regelmässig zusammen – unter der Leitung von Jonas Tauber. Die beiden Geigen haben einen Jazz-Hintergrund, Viola und Cello sind ursprünglich im Bereich Klassik beheimatet. Gemeinsam widmen sie sich Musik verschiedener Stilrichtungen.

Das ursprünglich 2008 als Trio ohne Bass gegründete Quartett **Help!** bewegt sich mit seiner Musik auf grenzüberschreitendem Gebiet und sucht den Dialog, den Kontrast, die Irritation. Die vier jungen Musiker improvisieren im minimalistischen Kollektiv. Help! wurde 2008 zu den Gewinnern des „JazzMa Young Stage“ Preises gewählt. Alle Musiker lernten einander 2007 an der Swiss Jazz School in Bern kennen. 2010 gewannen sie den Biberacher Jazzpreis. – Krankheitsbedingt fehlt der Saxophonist Jonathan Maag; vielen Dank an Thierry Lüthy fürs Einspringen!



GMTH



Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Société Suisse de Musicologie
Società Svizzera di Musicologia
Sektion Bern



[Abendprogramm Konzert 2]

«Komponierende Musiktheoretiker»

Barockorchester **Concerto Stella Matutina**

Leitung **Kai Köpp** Viola · Solist **Johannes Hämmerle** Cembalo

Samstag, 3. Dezember 2011 · 17 Uhr · Konservatorium Musikschule Bern · Grosser Saal
Eintritt CHF 15.- · Studierende und Kongressteilnehmer/innen frei

Kurze Einführung mit Felix Diergarten, Kai Köpp und Martin Skamletz · 17 Uhr

Joseph Riepel · 1709–1782

Sinfonie D-Dur RWV 13 für Streicher, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken
Allegro assai – Andantino – Menué/Trio – Allegro assai

Heinrich Christoph Koch · 1749–1816

Sinfonie F-Dur „Nr. 2“ für Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner
Allegro – „Adagio col Violino obbligato Viola obbligata e Basso“ – Presto

Joseph Riepel

Konzert C-Dur RWV 19 für Cembalo und Streicher
Allegro molto – Andante [con sordino] – Menué [con XII variazioni]

Heinrich Christoph Koch

Sinfonie D-Dur „Nr. 1“ für Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken
Allegro – Andante – Vivace poco presto

Pause

Heinrich Christoph Koch

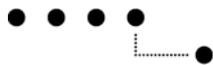
Sinfonie Es-Dur „Nr. 4“ für Streicher (2 Violen), 2 Oboen, 2 Hörner
Molto allegro – Larghetto – Menuett – Presto assai

Joseph Haydn · 1732–1809

Sinfonie Nr. 60 C-Dur „Il Distratto“ für Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken
Adagio/Presto – Andante – Menuetto non troppo presto – Presto – Adagio/Allegro – Prestissimo

Eine Veranstaltung des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern im Rahmen des 11. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie

www.hkb.bfh.ch/interpretation



Sie sind Teilnehmerin oder Teilnehmer des Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie?

Dann haben Sie die theoretischen Werke von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch wahrscheinlich selbst gelesen, möglicherweise sogar Ihre Dissertation über mit ihnen zusammenhängende Fragen geschrieben. Vielleicht ist Ihnen auch bekannt, was Felix Diergarten 2008 über Kochs Beziehung zu Haydns Sinfonie „Il Distratto“ herausgefunden hat.¹ Jetzt sind Sie einfach nur gespannt darauf, die Kompositionen von Riepel und Koch zu hören.

Den folgenden Text, der sich an ein normales Konzertpublikum richtet, brauchen Sie jedenfalls nicht zu lesen.

Sie gehören zu den wenigen Personen im Saal, die nicht auf dem Gebiet der Musiktheorie tätig sind?

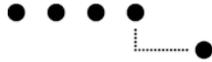
Sie sitzen in einem Konzert, dessen Programm so zusammengestellt ist, dass es sich als Begleitveranstaltung zum Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie eignet, der seit gestern und noch bis morgen in Bern an der Hochschule der Künste stattfindet.

„Musiktheorie“: das ist im traditionellen Verständnis der Sammelbegriff für die oft langweiligen oder manchmal gar furchterregenden Nebenfächer, mit denen Konservatoriums- und Musikhochschulstudierende auf der ganzen Welt auch noch gequält werden, obwohl sie doch eigentlich nur das Spiel auf ihren Instrumenten erlernen wollen: Kontrapunkt, Generalbass, Harmonielehre, Analyse, Gehörbildung...

Ein Konzert für Musiktheoretikerinnen und Musiktheoretiker also: was für Musik wollen wohl solche Leute hören? Die über hundert Theorielehrkräfte aus fast allen deutschsprachigen Musikhochschulen (dazu einige Gäste aus anderen europäischen Ländern und den USA), die sich dieses Wochenende in Bern versammeln und jetzt links und rechts, vor und hinter Ihnen im Publikum sitzen, sind gespannt auf dieses Konzert, weil die in ihm vertretenen Komponisten sozusagen ihre Kollegen waren.

Sowohl Joseph Riepel (1709–1782) als auch Heinrich Christoph Koch (1749–1816) sind heute hauptsächlich durch ihre theoretischen Schriften bekannt: Riepels *Anfangsgründe zur Setzkunst* (1752) und Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–1793) waren schon zu ihrer Zeit viel gelesene Lehrbücher und sind in den letzten Jahrzehnten im Zuge des zunehmenden Interesses an einer „historisch informierten“ Musiktheorie wieder als absolute Referenzwerke in Gebrauch gekommen: Man versucht heute ein Musikstück nämlich mit den jeweils zeitgenössischen Begriffen zu besprechen – analog zur Aufführungspraxis, die sich mit Gewinn mit den historischen Aufführungsbedingungen auseinandersetzt. Koch steht zudem mit seinem *Musikalischen Lexikon* (1802) schon seit längerer Zeit auf der ewigen Liste der Vorväter der Musikwissenschaft, einer im 19. Jahrhundert entstandenen universitären Disziplin – nicht mit der Musiktheorie zu verwechseln, die sich eher aus dem älteren Stammbaum der praktischen Kompositionslehre ableitet.

¹ Siehe Felix Diergarten: „Auch Homere schlafen bisweilen“. Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn, in: *Haydn-Studien* 10 (2010), S. 78–92. – Auf Englisch: „At times even Homer nods off“. H.C. Koch's polemic against Joseph Haydn, in: *Music Theory Online* 14/1 (2008).



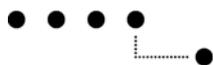
Riepel und Koch sind also Musiktheoretiker, allerdings in dem Sinne, dass sie als gebildete Musiker auch noch Bücher schrieben. Denn in erster Linie waren beide Geiger und – zumindest zeitweise – Kapellmeister, d.h. Orchesterleiter von ihrem Instrument aus. Und dass ein Kapellmeister zumindest einen Teil des Repertoires seiner Kapelle selbst komponiert, verstand sich im 18. Jahrhundert von selbst. Wir haben es hier also keinesfalls von vornherein mit trockener oder unmusikalischer „Theorielehrermusik“ zu tun, sondern mit ganz normaler Musik ihrer Zeit, die sich in die üblichen stilistischen Kontexte einordnen lässt. Ausserdem entspricht die heutige sich als „historisch informiert“ verstehende Musiktheorie gar nicht mehr den alten Klischees von einem papierenen Schulfach mit fraglicher Praxisrelevanz: Sie arbeitet im Gegenteil wieder darauf hin, in einem Konservatorium oder einer Musikhochschule nicht lediglich Instrumentalistinnen und Instrumentalisten, sondern in einem umfassenderen Sinne Musikerinnen und Musiker auszubilden, die auch einen vertieften Einblick in die kompositorische Praxis haben.

Joseph Riepel stammte aus Oberösterreich, erlernte sein Handwerk in Dresden, dem Zentrum des „vermischten Geschmacks“, und war jahrzehntelang Kapellmeister in Regensburg. Heinrich Christoph Koch kam zeitlebens nicht aus seinem Geburtsort Rudolstadt in Thüringen hinaus, und die Konstante in seinem Berufsleben dürfte die Tätigkeit als Geiger in der dortigen Hofkapelle gewesen sein. Die durch Beförderung erlangte Kapellmeisterstelle ebendort gab er nach kurzer Zeit wieder auf und konzentrierte sich auf das Schreiben seiner Bücher. Die heute erklingenden Kompositionen von Riepel und Koch dürften seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr aufgeführt worden sein.

Übrigens bietet auch Joseph Haydns das Programm abschliessende Sinfonie „Il Distratto“ aus den 1770er Jahren einen Bezug zu Koch: Wie der Musiktheoretiker Felix Diergarten im Jahre 2008 nachgewiesen hat (auch er ist heute anwesend), bezieht sich eine Polemik Kochs gegen allzu witzige Musik aus seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* auf genau dieses Werk. Die plötzlichen Tonartwechsel und unregelmässigen Formen in Haydns Sinfonie, deren Sätze ursprünglich als Schauspielmusik gedient haben, sind für Koch Zeichen eines seiner Meinung nach allzu intellektuellen Musikverständnisses, das „die Kunst [...] den Harlekin machen lässt, [...] anstatt [...] auf das Herz zu wirken.“

Das Concerto Stella Matutina spielt die Sinfonie aus dem Rudolstädter Stimmenmaterial, aus dem wohl schon Koch gespielt hat. Grosser Dank gebührt dem Orchester für seine Experimentierfreudigkeit in der Programmgestaltung (das Konzert wurde schon gestern in der Abonnementsreihe des Orchesters in Österreich gespielt) und meinem lieben Kollegen Kai Köpp für sein Engagement, dieses selten gehörte Repertoire in Klang umsetzen zu helfen!

Martin Skamletz



Leitung · **Kai Köpp** · Viola

Kai Köpp, Bratscher, Musikwissenschaftler und Interpretationscoach, hat als Mitglied von Spezialensembles wie Concerto Köln, Cappella Coloniensis und Nova Stravaganza an zahlreichen preisgekrönten Aufführungen und Aufnahmen mitgewirkt. Nach seiner Promotion sowie Stationen in Zürich und Trossingen ist er seit 2008 an der Hochschule der Künste Bern tätig, wo er 2011 auf eine SNF-Förderungsprofessur „Angewandte Interpretationsforschung“ berufen wurde. 2009 erschien bei Bärenreiter sein „Handbuch historische Orchesterpraxis“.

Solist · **Johannes Hämmerle** · Cembalo

Johannes Hämmerle, 1975 in Dornbirn geboren, studierte an der Wiener Musikuniversität Orgel bei Michael Radulescu, Cembalo bei Gordon Murray sowie Kirchenmusik. Der Preisträger bei den internationalen Wettbewerben in Brügge (Cembalo, 2001) und Odense (Orgel, 2004) ist seit Beginn Mitglied des Concerto Stella Matutina. Seit 2001 unterrichtet Johannes Hämmerle am Vorarlberger Landeskonservatorium in Feldkirch, wo er seit 2007 die Abteilung für Tasteninstrumente leitet. Seit 2009 leitet er zudem die Cembaloklasse an der Hochschule für Kirchenmusik und Musikpädagogik in Regensburg. 2007 wurde Johannes Hämmerle zum Domorganisten in Feldkirch ernannt.

Die Musikerinnen und Musiker des **Concerto Stella Matutina** stammen grösstenteils aus Vorarlberg. Ihre Spielfreude und die Spezialisierung für die historische Aufführungspraxis mit Originalinstrumenten hat sie zu gesuchten und geschätzten Partnern bei vielen grossen Barockensembles in Europa werden lassen. Sie sind als freischaffende Musiker tätig für Concentus Musicus Wien (Nikolaus Harnoncourt), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), The English Concert (Trevor Pinnock/Andrew Manze), Orchestre Revolutionnaire et Romantique (Sir John Eliot Gardiner), Armonico Tributo Austria (Lorenz Duftschmid), Freiburger Barockorchester, Wiener Akademie (Martin Haselböck), Il Giardino Armonico Milano, I Barocchisti Lugano (Diego Fasolis), Venice Baroque Orchestra, Balthasar Neumann Ensemble u.a. – Seit 2008 hat das Concerto Stella Matutina eine eigene Abonnementskonzertreihe an der Kulturbühne AMBACH Götzis.

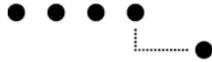
Violine 1 · Silvia Schweinberger · Fani Vovoni · Ingrid Loacker · Ruth Konzett · **Violine 2** · Susanne Schütz · Susanne Mattle · Daniela Fischer · **Viola** · Kai Köpp · Lucas Schurig-Breuss · **Cello** · Thomas Platzgummer · Gerlinde Singer · **Kontrabass** · Barbara Fischer · **Cembalo** · Johannes Hämmerle · **Oboe** · Elisabeth Baumer · Ingo Müller · **Fagott** · Makiko Kurabayashi · **Horn** · Torben Klink · Christoph Ellensohn · **Trompete** · Bernhard Bär · Bernhard Lampert · **Pauke** · Heiko Kleber



GMTH



Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Société Suisse de Musicologie
Società Svizzera di Musicologia
Sektion Bern



Praktische Informationen

Öffnungszeiten Kongressbüro

Freitag, 2. Dezember, 9–18 Uhr, Foyer Dampfzentrale Bern

Samstag, 3. Dezember, 8–16 Uhr, HKB, Fellerstrasse 11, Kleine Aula/Raum 107 (EG)

Sonntag, 4. Dezember, 8.30–14 Uhr, HKB, Fellerstrasse 11, Kleine Aula/Raum 107 (EG)

Teilnahmegebühr (zahlbar vor Ort):

3 Tage (Fr–So) inkl. 2 Konzerte: CHF 20.–/EUR 16.–

1 Tag (Fr oder Sa) inkl. Konzert: CHF 10.–/EUR 8.–

1 Tag So (ohne Konzert): CHF 5.–/EUR 4.–

Referent/inn/en erhalten den Dreitagespass (inkl. 2 Konzerte) gratis. Für Studierende ist der Eintritt zu allen Veranstaltungen frei. Eintrittspreis Konzerte 2. und 3.12.: je CHF 15.–/EUR 12.– (Kongressteilnehmer/inn/en und Studierende frei)

W-LAN: An der Hochschule der Künste Bern, Fellerstrasse 11, besteht die Möglichkeit eines kostenlosen Internetzugangs. Netzwerk: gmth2011 – Kennwort: gmth2011

Kontakt

Martin Skamletz · Leiter Forschungsschwerpunkt Interpretation · martin.skamletz@hkb.bfh.ch · +41 31 848 38 06 (während des Kongresses auf Mobiltelefon umgeleitet)

Sabine Jud · Assistenz Forschungsschwerpunkt Interpretation · sabine.jud@hkb.bfh.ch · +41 31 848 49 11 (während des Kongresses auf Mobiltelefon umgeleitet)

Stephan Zirwes · Ansprechperson GMTH (Vorstandsmitglied) · stephan.zirwes@hkb.bfh.ch
Studentische Mitarbeit · Severin Barmettler, Siwat Chuencharon, Dina Kehl, Rhea Paschen, Nao Rohr, Sonja Wagenbichler

Restaurants Nähe Konservatorium Bern

Lokale Küche (traditionell und modern)

Café Postgasse, Postgasse 48, +41 31 311 60 44

Restaurant Falken, Münsterergasse 64, +41 31 311 30 95

Restaurant Froh Sinn, Münsterergasse 54, +41 311 37 68

Restaurant Zum Goldenen Schlüssel, Rathausgasse 72, +41 31 311 02 16

Restaurant Metzgerstübli, Münsterergasse 60, +41 31 311 00 45

Restaurant Ringgenberg, Kornhausplatz 19, +41 31 311 25 40

Restaurant Altes Tramdepot, am Bärengraben, +41 31 368 14 15

International

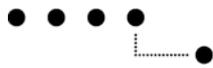
Restaurant Commerce, spanische Küche, Gerechtigkeitsgasse 74, +41 31 311 11 61

Restaurant Fugu Nydegg, japanische Küche, Gerechtigkeitsgasse 16, +41 31 311 51 25

Restaurant De Fusco, italienische Küche, Herrengasse 24, +41 31 371 45 62

Ristorante Verdi, italienische Küche, Gerechtigkeitsgasse 5, +41 31 312 63 68

Restaurant Ali Baba, orientalische Küche, Rathausgasse 18, +41 31 311 91 09



Veranstaltungsorte/Anreise

Informationen: www.bernmobil.ch, www.sbb.ch

Anreise zur **Dampfzentrale Bern** (Marzillstrasse 47) am Freitag, 2.12.2011:

- Extrabus zwischen 9 und 10.40 Uhr (Abfahrt am Bahnhof wie Bus Nr. 17 auf Perron M, vor Restaurant Markthalle), nach 10.40 Uhr kein Bus
- Alternativ zu Fuss bzw. mit der Marzilibahn, Dauer ca. 20 Minuten
- Rückreise am Abend (nach dem Konzert) mit dem Bus der Linie 30 ab Haltestelle Dampfzentrale (Richtung Bern Bahnhof). **Dieser Bus verkehrt nur am Abend!**

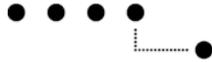
www.dampfzentrale.ch

Situationsplan Dampfzentrale:



Situationsplan Bern Bahnhof





Anreise zur **Hochschule der Künste** (Fellerstrasse 11), 3./4.12.2011:

- Anreise ab Bahnhof Bern mit den Zügen S5, S51 und S52 bis Haltestelle Bümpliz Nord (Fahrzeit 4–7 Minuten), Abfahrtszeiten der Züge jeweils xx.08, xx.19, xx.34, xx.49 Uhr
- Anreise mit dem Tram Linie 8 (Richtung Brünnen Westside Bahnhof) bis Haltestelle Bethlehem Säge (Fahrzeit 13–15 Minuten), Abfahrtszeiten des Trams: alle 7-10 Minuten)

Situationsplan Fellerstrasse 11:



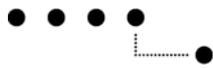
Anreise zur **Musikschule Konservatorium Bern** (Kramgasse 36), 3.12.2011:

- Anreise mit dem Bus Linie 12 (Richtung Zentrum Paul Klee) bis Haltestelle Zytglogge
- Anreise mit den Trams der Linien 7, 8 und 9 (Richtung Ostring, Saali und Guisanplatz) bis Haltestelle Zytglogge

www.konsibern.ch

Situationsplan Musikschule Konservatorium Bern





Eine Veranstaltung des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern und der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern und der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Sektion Bern

www.gmth.de/
www.smg-ssm.ch/
www.musik.unibe.ch/
www.hkb.bfh.ch/interpretation

GMTH

u^b
UNIVERSITÄT
BERN

SMG
SSM
www.smg-ssm.ch

Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Société Suisse de Musicologie
Società Svizzera di Musicologia
Sektion Bern