



**ANALYSE – INTERPRETATION – AUFFÜHRUNG – PERFORMANCE**  
**EIN SPANNUNGSFELD DER NEUBESTIMMUNG MUSIKWISSENSCHAFTLICHER METHODEN**

**ANALYSIS – INTERPRETATION – PERFORMANCE**  
**A CONTACT ZONE FOR THE RECONSIDERATION OF MUSICOLOGICAL METHODS**

**Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw) 2015**  
**Annual Conference of the Austrian Society for Musicology (ÖGMw) 2015**

**Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG), 18.–21. November 2015**  
**University of Music and Performing Arts Graz (KUG), November 18–21, 2015**

Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren  
in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Genderforschung

Institute 1 – Composition, Music Theory, Music History and Conducting  
in cooperation with the Center for Gender Studies

[www.kug.ac.at/performance-analysis](http://www.kug.ac.at/performance-analysis)



# INHALT

Einführung.....	3
Programm.....	4
Abstracts & Biographien.....	7
1. Vorträge.....	7
2. Posterpräsentationen.....	22
3. Junge Musikwissenschaft.....	26
4. Podiumsdiskussion.....	30

# ANALYSE – INTERPRETATION – AUFFÜHRUNG – PERFORMANCE

## EIN SPANNUNGSFELD DER NEUBESTIMMUNG MUSIKWISSENSCHAFTLICHER METHODEN

### ANALYSIS – INTERPRETATION – PERFORMANCE

#### A CONTACT ZONE FOR THE RECONSIDERATION OF MUSICOLOGICAL METHODS

Prozesse musikalischer Aufführung sind seit einiger Zeit verstärkt in den Fokus musikwissenschaftlicher Interessen gerückt, u.a. Bezug nehmend auf jene Aufbrüche, die durch die historisch informierte Aufführungspraxis seit den 1960er Jahren markiert wurden. Musikalische Werke werden so heute verstärkt auch als grundsätzlich veränderliche Dokumente einer „Aufführungskultur“ verstanden. Daneben haben sich seit einiger Zeit Tonaufnahmen auf breiter Basis als grundlegendes Forschungsmaterial, oft im Rahmen performance-orientierter Corpusstudien, durchgesetzt.

Die Tagung soll vor diesem Hintergrund nicht zuletzt der Frage nachgehen, in welcher Weise praxisbezogenes intuitives Wissen und analytisch fundierte musikwissenschaftliche Erkenntnisbildung in fruchtbare Synergien treten können. Ausgangspunkte für eine solche Fragestellung können unterschiedlichste Forschungstraditionen bilden: Ansätze zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, historische und systematische Ansätze der britischen Performance Studies, empirische Forschungen u.a. im Rahmen der „Performance Science“, performance-orientierte Analysemethoden sowie die jüngste Wiederentdeckung ethnomusikologisch fundierter Strukturanalyse.

Mit den Hauptvorträgen von Kai Köpp (Hochschule der Künste Bern), Joshua Rifkin (Boston University), John Rink (University of Cambridge), Renee Timmers (University of Sheffield) und Sarah Weiss (YaleNUSCollege Singapore) sowie 16 weiteren über einen call for papers ausgewählten Vorträgen werden führende FachvertreterInnen das Fach Musikwissenschaft in seiner ganzen Breite repräsentieren. In fünf Sektionen wird das komplexe Verhältnis von analytischer Betrachtung und praktischer Umsetzung von Musik im Prisma der unterschiedlichen aktuellen Forschungsmethoden angesprochen.

In der Podiumsdiskussion *Interpretationsforschung vs. Performance Studies: (Un-)Vereinbarkeit musikwissenschaftlicher Methoden?* soll am Ende des dritten Symposiumstags ein vorläufiges Resümee mit der Frage verbunden werden, wie Forschungsmethoden im deutschsprachigen und im englischsprachigen Raum verstärkt in sinnfällige Formen des Dialogs und der Kontroverse gebracht werden können. Das am 20.11. stattfindende Konzert im Kulturzentrum bei den Minoriten wird sich den vielfältigen Übergangsbereichen zwischen „Alter“ und „Neuer“ Musik widmen, wobei eine von Joshua Rifkin einstudierte Kantate Bachs der Bach-Rezeption bei Johannes Brahms und, in zwei Uraufführungen, aktuellen kompositorischen Positionen in Bezug auf ältere Musik gegenübergestellt wird. Das Programm wird abgerundet durch eine große Anzahl an Posterpräsentationen und eine thematisch nicht gebundene Sektion der *Jungen Musikwissenschaft*, in der NachwuchswissenschaftlerInnen Einblicke in laufende Forschungsprojekte geben.

## PROGRAMM | PROGRAMME

**Mittwoch • 18.11.2015 | Wednesday • Nov 18, 2015**

### **Sektion 1: Die Gegenwart des historischen Klangs | Section 1: The Presence of Historical Sound**

Palais Meran, Florentinersaal, Leonhardstr. 15, 8010 Graz; Chair: Klaus Aringer

- 14.00 Eröffnung | Opening (Barbara Boisits; KUG Vizerektorin für Forschung | Vice Rector for Research; Martin Eybl, ÖGMW; Christian Utz, KUG)
- 14.30 **Joshua Rifkin** (Boston University): Analyse, Aufführungspraxis, Werkidentität. Beispiele und Betrachtungen
- 15.15 **Johannes Gebauer** (Hochschule der Künste Bern): „Topographie“ statt editionskritische Stemmantik. Die Notenausgaben von Pierre Rodes 24 Capricen für Violine im Wandel der Interpretations- und Aufführungspraxis von 1818 bis 1918
- 16.00 *Pause | coffee break*
- 16.30 **Karin Martensen** (Hochschule für Musik Detmold): Phonograph und Gesangsstimme
- 17.10 **Lars Laubhold** (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg): Arthur Friedheim und die Beethoven-Interpretation in der Liszt-Tradition. Zum ältesten Tondokument der *Diabelli-Variationen*
- 17.50 **Sebastian Bausch** (Hochschule der Künste Bern): Ein österreichischer „Kolorist“ in Leipzig: Interpretationsanalysen von Josef Pempbaurs Beethoven-Einspielungen

18.30 Posterpräsentationen | Poster Presentations (Palais Meran, 1. Stock | 1st floor)

**Christa Brüstle und Studierende** (KUG): Perspektiven der Musikpraxis

**Simone Heilgendorff/Katarzyna Grebosz-Haring** (Universität Salzburg): Contemporary Art Music reflected in Metropolitan Festivals: Comparative Samples of Performances, Spaces and their Audiences

**Sonja Kieser** (Universität Wien): Stornelli. An ethnomusicological study on the informal musical performance of improvised stanzas in South Italy

**Cla Mathieu** (Hochschule der Künste Bern): Historische Tondokumente und Instruktionen im künstlerischen Experiment. Ansätze zur Untersuchung des spätmantischen Gitarrenspiels

**Franz Karl Praßl/Robert Klugseder** (KUG/ÖAW): Das CANTUS Network-Projekt der ÖAW: Digitale Methoden zur Analyse der mittelalterlichen Libri ordinarii der Kirchenprovinz Salzburg

**Peter Revers/Klaus Aringer** (KUG): Herbert von Karajan – Werkverständnis und Interpretation

#### **Gesamtausgaben**

**Alban Berg** (Klaus Lippe/Jonas Pfohl, Alban Berg Stiftung, Wien)

**Johannes Brahms** (Vasiliki Papadopoulou, ÖAW)

**Anton Bruckner** (Angela Pachovsky, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien)

**Denkmäler der Tonkunst in Österreich** (Martin Eybl, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

**Johann Joseph Fux** (Ramona Hocker, ÖAW)

**Gaspar van Weerbeke** (Paul Kolb/Andrea Lindmayr-Brandl, Universität Salzburg)

**Christoph Willibald Gluck** (Ingeborg Zechner, Universität Salzburg)

**Franz Schubert: schubert-online** (Katharina Loose, ÖAW)

**Ludwig Senfl** (Stefan Gasch/Sonja Tröster, Universität Wien)

**Anton Webern** (Julia Bungardt, ÖAW)

**Donnerstag • 19.11.2015 | Thursday • Nov 19, 2015**

### **Sektion 2: Listening to the Twentieth Century: Musikalische Aufführung im Analyse-Zeitalter |**

### **Section 2: Listening to the Twentieth Century: Musical Performance in the Era of Analysis**

Palais Meran, Florentinersaal, Leonhardstr. 15, 8010 Graz; Chair: Martin Eybl

- 09.30 **Kai Köpp** (Hochschule der Künste Bern): Musikgeschichte als Interpretationsgeschichte – neue Quellen, neue Herausforderungen
- 10.15 **Thomas Glaser** (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien): „Comment interprète-t-on Beethoven?“ – Anmerkungen zu René Leibowitz' Beethoven-Interpretation
- 11.00 *Pause | coffee break*
- 11.30 **Marie Louise Herzfeld-Schild** (Universität zu Köln): Musik – Performance – Emotionen
- 12.10 **Marko Ciciliani/Zenon Mojzysz** (KUG/University of Silesia, Katowice): Evaluating a method for the analysis of performance practices in electronic music
- 12.50 **Klaus Lippe** (Alban Berg Gesamtausgabe Wien): Zwischen Hören und Lesen: Zur (kunstspezifischen) Einheit einer (musikalischen) Differenz – Systemtheoretische Überlegungen zu den Kompositionen Brian Ferneyhoughs

## Junge Musikwissenschaft | Young Musicology

Palais Meran, Florentinersaal, Leonhardstr. 15, 8010 Graz

- 15.00 Begrüßung | Welcome note (Sonja Kieser)  
15.10 **Yoko Maruyama** (Universität Wien): Beethovens Streichquartette und ihre Konzerträume  
15.40 **Simon Haasis** (Universität Wien): Infizierte Körper und ansteckende Gesten. Aspekte einer Poetik des Schrecklichen in der *Tragédie lyrique* des späten *Ancien Régime*  
16.10 *Pause | coffee break*  
16.30 **Cornelia Stelzer** (Universität Wien): „Und dann lernst du ein ‚richtiges‘ Instrument...“. Das Bild der Blockflöte als „Anfangsinstrument“ und seine Wurzeln in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts  
17.00 **Jasmin Linzer** (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien): Musik(-Theater) in der Wiener Kleinkunst der Zwischenkriegszeit. Oder: Die (Un-)Möglichkeiten sich einem in der Musikwissenschaft bisher kaum beachteten Phänomen anzunähern  
18.00 ÖGMW-Generalversammlung | OeGMW general assembly

## Freitag • 20.11.2015 | Friday • Nov 20, 2015

### Sektion 3: Interpretationen analysieren und Analysen interpretieren |

#### Section 3: Analyzing Interpretations and Interpreting Analyses

Palais Meran, Florentinersaal, Leonhardstr. 15, 8010 Graz; Chair: Christa Brüstle

- 09.30 **John Rink** (University of Cambridge): Playing with structure. The performance of musical analysis  
10.15 **Sheila Guymer** (University of Cambridge): Finding the frame. A study of expert performers' interpretative decision-making  
11.00 *Pause | coffee break*  
11.30 **Krystoffer Dreps** (Hochschule Osnabrück): Thema mit Variablen. Phänomenologie der Jazzkomposition und musikalische Analyse im Performance-Kontext  
12.15 **Alan Dodson** (University of British Columbia): Experiential meter in Debussy's recording of *D'un cahier d'esquisses*

### Sektion 4: Aufführung und Analyse in Musikformen außerhalb Europas |

#### Section 4: Performance and Analysis in Non-Western Musical Genres

Palais Meran, Florentinersaal, Leonhardstr. 15, 8010 Graz; Chair: Gerd Grupe

- 15.00 **Sarah Weiss** (YaleNUSCollege Singapore): Interpreting similitude in performance  
15.45 **Mikyung Lee** (Chonnam National University) / **Hyeonjoo Song** (Dong-Ah Institute of Media and Arts) / **Jin Hyun Kim** (Humboldt Universität zu Berlin): Musical entrainment on the supra-chunk level in Korean shaman music  
16.30 *Pause | coffee break*  
17.00 **Su Yin Mak** (The Chinese University of Hong Kong): String Theory: An ethnographic study of a professional quartet in Hong Kong  
18.00 Podiumsdiskussion | Panel Discussion:  
*Interpretationsforschung vs. Performance Studies: (Un-)Vereinbarkeit musikwissenschaftlicher Methoden?*  
*Interpretation Research vs. Performance Studies: (In-)compatibility of musicological methods?*  
TeilnehmerInnen | Panelists: Christa Brüstle, Werner Goebel, Reinhard Kapp, John Rink;  
Diskussionsleitung | Chair: Christian Utz

### 20.00 KONZERT

Kulturzentrum bei den Minoriten; Mariahilferplatz 3, 8020 Graz

Helmut Kowar (ÖAW)/Christoph Reuter (Universität Wien): Johann Nepomuk Mälzels Trompeterautomat  
Friedrich Kalkbrenner: Grand March for Maelzel's Trumpeter  
Johann Sebastian Bach: Kantate „Gott ist mein König“ BWV 71 (Mühlhausen, 1708)  
Americ Goh: *...de l'âme* für zwei Soprane und Instrumentalensemble, Uraufführung | world premiere  
Johannes Brahms: Zwei Motetten op. 29 (Es ist das Heil uns kommen her; Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz)  
Sung-Ah Kim: *Propter* für Chor und Instrumente, Uraufführung | world premiere

Solistinnen: Peixin Lee, Sopran; Tung Lee, Sopran

Studiochor KUG, Leitung: Johannes Prinz, Ewald Donhoffer, Bernhard Schneider

Ensemble Performance Practice in Contemporary Music (KUG), *scene instrumental*, Leitung: Wolfgang Hattinger

KUG-Barockorchester, Leitung/Einstudierung: Michael Hell, Susanne Scholz, Joshua Rifkin

**Samstag • 21.11.2015 | Saturday • Nov 21, 2015**

**Sektion 5: Aufführung, Analyse und empirische Forschungsmethoden |**

**Section 5: Performance, Analysis and Empirical Research Methods**

Palais Meran, Florentinersaal, Leonhardstr. 15, 8010 Graz; Chair: Werner Goebel

- 09.30 **Renee Timmers** (University of Sheffield): Perspectives on the measurement of expressiveness in performance  
10.15 **Rainer Simon** (Universität Erlangen-Nürnberg): Auf den Spuren der Phänomenologie.  
Dimensionen einer deskriptiven Analyse von Musikaufführungen  
11.00 *Pause | coffee break*  
11.30 **Matthias Haenisch** (Universität Potsdam): Die Konstruktion des Augenblicks. Aufführungsanalyse als  
Interaktionsanalyse zeitgenössischer Improvisation  
12.15 **Erica Bisesi** (Universität Graz): How does music expression depend on structure?  
  
13.00 Ende der Tagung | end of conference

**Rahmenprogramm:**

17.11. 10:00–13:00, 14:30–17:30 Uhr | 18.11. 9:00–12:30 Uhr

KUG, Institut 15: Alte Musik und Aufführungspraxis, Brandhofgasse 21, 8010 Graz, Raum 3.52

**Joshua Rifkin** (Boston University): Workshop zur Einstudierung von J.S. Bachs Kantate BWV 71 „Gott ist mein König“

## ABSTRACTS UND BIOGRAPHIEN

### 1. VORTRÄGE

Sebastian Bausch, Hochschule der Künste Bern

**Ein österreichischer „Kolorist“ in Leipzig:**

**Interpretationsanalysen von Josef Pembraurs Beethoven-Einspielungen 1932 und heute**

Der in Innsbruck geborene Pianist Josef Pembraur wirkte zwischen 1912 und 1921 als Nachfolger seines Lehrers, des Liszt-Schülers Alfred Reisenauer, als Professor am Leipziger Konservatorium. Während ihn seine Zeitgenossen auf Grund seiner idiosynkratischen Spielweise vor allem als streitbaren, aber „genialen“ Interpreten der Werke Franz Liszts bewunderten, war er selbst in besonderem Maße darum bemüht, seine Sicht auf die Klavierwerke Ludwig van Beethovens zu verbreiten. Gerade seine Interpretationen der „Klassiker“ stießen aber im Leipziger Musikleben, das noch immer vom konservativen Akademismus des Konservatoriums geprägt war, teilweise auf erbitterte Ablehnung.

Der Vortrag soll aufzeigen, worin sich Pembraurs Interpretationsansatz von demjenigen seiner Leipziger Zeitgenossen unterschied. Dafür werden sowohl Einspielungen als auch instruktive Texte Pembraurs herangezogen, die jeweils eigene Erkenntnismöglichkeiten aber auch methodische Probleme mit sich bringen. Zum einen nahm Pembraur zwei Werke Beethovens für die Klavierrollensysteme der Firmen Welte und Hupfeld auf. Vor allem seiner Einspielung der Sonate Op. 27 Nr. 2 kommt für die Interpretationsforschung eine besondere Bedeutung zu, da sie bereits 1932 Gegenstand einer umfangreichen vergleichenden Interpretationsanalyse von Artur Hartmann war. Durch Hartmanns bewusst objektive Haltung bei der Analyse, die sich fast ausschließlich auf messbare Daten stützt und sich einer ästhetischen Kritik weitgehend enthält, liest sich dessen Arbeit gerade in der Behandlung der methodischen Probleme im Umgang mit Klavierrollenaufnahmen erstaunlich „modern“. Gleichzeitig bietet sich hier die Möglichkeit zu untersuchen, wie sich die Fragestellungen der aktuellen Interpretationsforschung gegenüber einer Zeit geändert haben, in der viele Interpretationsmerkmale des 19. Jahrhunderts im Konzertwesen noch allgegenwärtig waren und insbesondere die Auseinandersetzung mit den heute so fremden „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten“ noch unter anderen Vorzeichen stand.

Hartmann verzichtete 1932 bewusst darauf, die klangliche Realisierung der Klavierrollen oder das ihm durch Konzerte persönlich bekannte Spiel Pembraurs in seine Analyse mit einzubeziehen. Ebenso wenig berücksichtigte er die äußerst aufschlussreichen Buchpublikationen Pembraurs, die u.a. detaillierte Instruktionen zur Interpretation zweier Sonaten von Beethoven enthalten. Dadurch gelangt er gerade bei der Bewertung, ob die von ihm analysierten Gestaltungsaspekte willentlich – durch eine bewusste Interpretationsentscheidung – oder bloß zufällig – durch die motorische Disposition des Spielers – zustande kamen, zu voreiligen oder unvollständigen Schlüssen. Durch eine Gegenüberstellung der schriftlichen Instruktionen Pembraurs mit seinen Aufnahmen kann das Bild seines Interpretationsstils wesentlich verfeinert werden. So lassen sich beispielsweise die außergewöhnlich detaillierten Ausführungen Pembraurs zum „Überlegato“ und zur Pedalisierung zwar hervorragend an den Rollenaufnahmen beobachten, aber das zugrunde liegende gestalterische Prinzip, die technische Realisierung und insbesondere die intendierte klangliche Wirkung erschließen sich nur durch die schriftlichen Instruktionen.

Von besonderem Interesse sind Pembraurs Instruktionen zur Beethoven-Interpretation nicht zuletzt auch deshalb, weil sich sein hermeneutisches Deutungsprinzip grundlegend von den Analysemethoden der Leipziger Akademiker unterscheidet. Allerdings sind die klanglichen Konsequenzen dieser unterschiedlichen Ansätze gerade dort, wo sich fundamentale Widersprüche etwa zu den Auffassungen Carl Reineckes oder Hugo Riemanns ergeben, häufig nicht eindeutig auszumachen, was erneut methodische Fragen zum Umgang mit „verschriftlichen“ Interpretationen aufwirft.

**Sebastian Bausch** (\*1988) erhielt seinen ersten Orgelunterricht an der Benediktiner-Abtei Neresheim. Durch ein Jungstudium bei Robert Hill an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau konnte er sich früh auf historische Tasteninstrumente spezialisieren. An der Schola Cantorum Basiliensis erwarb er Master-Abschlüsse für Cembalo und Orgel (mit Auszeichnung). Zusätzlich studierte er modernes Klavier in Freiburg. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im SNF-Forschungsprojekt von Prof. Dr. Kai Köpp „Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen“ an der Hochschule der Künste Bern. In diesem Rahmen promoviert er innerhalb der Berner „Graduate School of the Arts“ über unterschiedliche Interpretationsstile im Klavierspiel des späten 19. Jahrhunderts. Neben seiner Forschungstätigkeit konzertiert er regelmäßig als Solist und ist Mitglied mehrerer auf historische Aufführungspraxis spezialisierter Ensembles. Sein besonderes Interesse gilt darüber hinaus dem mehrhändigen Klavierspiel. Er ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe und wirkte an verschiedenen CD- und Rundfunkproduktionen mit.

Erica Bisesi, Universität Graz

### **How does music expression depend on structure?**

We are studying how leading performers of Western tonal music (e.g. 19th-century piano music) segment musical phrases, and which events in the musical score they perceive to be important. Accents may be defined generally as local events that attract a listener's attention; they may be either immanent (grouping, metrical, melodic, harmonic) or performed (variations in timing, dynamics, and articulation) (Parncutt, 2003). We have developed a new computational model of immanent and performed accent (Bisesi & Parncutt, 2011; Bisesi, Friberg & Parncutt, 2014) that is based on Director Musices (DM), a software package for automatic rendering of expressive performance developed at KTH Stockholm (Friberg, Bresin & Sundberg, 2006). The input to the model is the conventional musical score; the model first predicts the location and salience of immanent accents, and then, on that basis, generates an artificial expressive performance. Its purpose is not to replace the performer, but to understand structural aspects of musical expression. Our new version of DM allows us to relate the expressive features of a performance not only to global or intermediate structural properties (phrasing), but also to local events (accents) (Friberg & Bisesi, 2014). We are testing the new model in two different ways: perceptually, by comparing the perceptual salience of predicted and perceived accents in eminent performances of a selection of Chopin Preludes (Bisesi, MacRitchie & Parncutt, 2012), and physically, by measuring variations in timing and dynamics as performed by eminent musicians (Bisesi & Cabras, 2015).

**Erica Bisesi** completed a Ph.D. in Mathematics and Physics at Udine University in 2007, where she also taught acoustics and psychoacoustics at the Udine Conservatory from 2004 to 2006. Her career as a systematic musicologist began in 2007, first at KTH-Stockholm, and then in several projects at the Universities of Lugano (CSI), Bologna, Milan, Padua, Udine and Montréal. Erica was awarded a 2-year Lise Meitner postdoctoral fellowship by FWF Austria in 2009, and a three-year FWF Stand-Alone project in 2011. She is currently completing a M.A. Degree in music theory and analysis at the University of Calabria. Her career as a pianist began at the age of five, and she completed a M.A. Degree in Piano Performance at Trieste Conservatory in 1996. Over the following ten years, she studied with the conductor F. Mander, the pianists B. Canino (Milan), A. Delle Vigne (Salzburg, Florence, Rome), V. Krpan (Zagreb), A. Kravtchenko (Rovereto), and A. Woyke (Graz). She now performs as a soloist and in chamber music ensembles. Erica is currently a postdoctoral researcher at the Centre for Systematic Musicology at the University of Graz, where she has also been lecturer on psychoacoustics and music cognition. Her research lies mainly in the area of music performance, expression and emotion, and music analysis.

Marko Ciciliani, KUG, Zenon Mojzysz, University of Silesia, Katowice

### **Evaluating a method for the analysis of performance practices in electronic music**

The performance of electronic-music shows a large number of different practices, some displaying cunning interfaces that minutely track physical motions, while others refuse the display of any performative actions on behalf of the performer. With today's availability of largely inexpensive interfaces, the choice of a particular performance practice does not come as a technological necessity but as an aesthetic decision.

In order to get a better understanding of the differing concepts of performance in electronic music a method for analyzing performance practices has been developed, which is based on a parametric space. This method has been described in the paper "Towards an Aesthetic of Electronic Music Practice" (Ciciliani, Marko: Towards an Aesthetic of Electronic Music Performance Practice, ICMC/SMC 2014 Proceedings, p. 262–268) and presented at various conferences (Sonorities in Belfast 2014, ICMC/SMC 2014 in Athens and International Conference on Live Interfaces, Lisbon).

For this model two oppositional tendencies of performance practices have been identified, which are referred to as the centripetal- and the centrifugal-model. Within the parametric space that is proposed, they are functioning as gravitational forces. The model comprised eight different parameters.

Based on practical evaluations this model has since been modified and expanded by the parameters degrees of freedom, and two parameters that are separated from the rest: requirement of work-based knowledge, and requirement of cultural knowledge. Also the parameter for visual media is now treated as movable arrow, which offers the possibility to indicate which other parameter the visual medium supports.

As part of a seminar at the IEM of the KUG/Graz students have produced more than 180 analyses of five different pieces. The analysis method has therefore been put to test. This paper presentation will present a statistical evaluation of those analyses. An interesting aspect of this evaluation is that certain parameters show a significantly higher variance than others, in other words: students have interpreted certain parameters much more consistently than others. Possible explanations will be offered for such discrepancies along with perspectives for further research.



**Marko Ciciliani** (\*1970, Zagreb) is a composer, audiovisual artist and researcher based in Austria. The focus of his work lies in the composition of performative electronic music, often in audiovisual contexts. Lighting, laser designs or the use of live-video are often integral parts of his compositions. The combination of sound and light was also the topic of his PhD that he completed at Brunel University London in 2010. It is characteristic of Ciciliani's compositions that sound is not only understood as abstract material but as a culturally shaped idiom. The exploration of a sound's communicative potential is as much in the foreground of his work as its objective sonic quality. Ciciliani's work is characterized by a conceptual approach in which aspects of classical composition, sound and media-studies play tightly together. His music has been performed in more than thirty countries in Europe, Asia, Oceania and the Americas. Ciciliani is Professor for Computer Music Composition and Sound Design at the Institute of Electronic Music and Acoustics (IEM) of the University of Music and Performing Arts Graz. His primary research topics are tightly related to his artistic work and revolve around methods of understanding and analyzing forms of multimedia, and performance practices.

Alan Dodson, University of British Columbia

### **Experiential meter in Debussy's recording of *D'un cahier d'esquisses***

In a recent essay on rhythm and meter in Debussy, Simon Tresize muses that "in an ideal world, ... the performance is the 'real music' and the score is a necessary abstraction," but he stops short of considering any performances or recordings in detail. To be sure, his analysis goes beyond the notated meter to encompass what Richard Parks has termed "experiential meter," that is, periodicities inferred from phenomenal accents at the musical surface. But for Tresize, as for Parks, the musical surface is tied inexorably to the score: both authors consider only the phenomenal accents that are visible in notation, such as accent markings, long note values, and melodic high points. Thus our understanding of experiential meter in Debussy is dominated by what Nicholas Cook has termed the "page to stage" paradigm, the view that the essential content of a musical work is dictated by the score, and that the proper role of analysis is to aid in the interpretation of the score and the communication of its aesthetic content. For Parks and Tresize, then, experiential meter is essentially a *reading* phenomenon.

This paper offers a different analytical perspective on experiential meter in Debussy, one that prioritizes *listening* over reading, through a case study on the composer's 1913 piano roll of *D'un cahier d'esquisses*. A study in close listening informed by recent phenomenological and perceptual theories of meter, the presentation explores three basic metric phenomena—metric ambiguity, metric counterpoint, and metric flux—and suggests that these help give the recording its mercurial and improvisatory character.

**Alan Dodson** was a Killam Postdoctoral Fellow at the University of Alberta and a participant in the Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory in New York (Institute on Rhythm and Temporality) prior to his appointment to the University of British Columbia in 2005. He completed the Ph.D. in Music at the University of Western Ontario with a dissertation on the analysis of hypermeter and prolongation in recorded music. His more recent work has explored relationships between tempo rubato and several aspects of rhythm and meter, including metrical dissonance and techniques of phrase expansion. He has also undertaken research on performance-related sources from the Schenker Nachlass. He has published in *Music Analysis*, the *Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum*, *Theory and Practice*, *Music Performance Research*, and the *Canadian University Music Review* and has spoken at the annual meetings of the Society for Music Theory (2005), the Royal Musical Association (2007), the Society for Musicology in Ireland (2009), and the Canadian University Music Society (2002, 2009).

Krystoffer Dreps, Hochschule Osnabrück

### **Thema mit Variablen**

#### **Phänomenologie der Jazzkomposition und musikalische Analyse im Performance-Kontext**

Das „Jazzomat Research Project Weimar“ untersucht seit einiger Zeit – unter Verwendung selbst entwickelter Software – verschiedene Aspekte von Jazz-Performance in Form von Aufnahmen. Mithilfe dieser Beiträge erscheint es nun möglich, dem Phänomen der Jazzkomposition mit all seinen Spezifika einen entscheidenden Schritt näher zu kommen. Wie ließe sich nun die Analyse von Jazzkomposition im Performance-Kontext konkret gestalten?

Die traditionelle, notenbasierte Analyse ist bekanntermaßen umstritten und häufig heikel. Bereits das, was als Jazzkomposition gilt, welcher Rahmen sie umgibt und welche Inhalte die komponierten sind, ist kontrovers. Komponenten wie die Besetzungsart und -größe, aber auch der Typus der Spieler ändern die Vorgaben für eine Analyse teils drastisch. Gerade in Hinblick auf kleinere Ensembles, die Combos, werden bestimmte Merkmale jazzmusikalischer Komposition jedoch wichtiger, die durch geläufige Verfahren der musikalischen Analyse nur ansatzweise darstellbar werden. Dabei stellt das Fehlen von Notenmaterial im überwiegenden Teil des Jazzrepertoires bekanntlich die größte Schwierigkeit dar. Durch Transkription lässt sich vieles zwar veranschaulichen,

ohne das Wissen um das, was „im Jazz üblich ist“, sind solche Informationen jedoch nur selten ertragreich. Die Schwierigkeit besteht insbesondere in der Fasslichkeit verschiedener allgemein- und individualtypischer Details. Letztlich ist Jazzkomposition jedoch vor allem ein Teil einer Performance und sollte als solche untersucht werden. Die eingangs angedeuteten Entwicklungen machen es möglich, verschiedene jazzspezifische Details sichtbar und vergleichbar zu machen, um damit das Bild von Jazzkomposition, welches in der Literatur verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit erfährt, deutlicher und ausführlicher zeichnen zu können. Am Beispiel einiger wichtiger Performances der Jazzszene um das Miles-Davis-Quintett der 1950er und 60er Jahre möchte dieser Vortrag nicht nur für die oben beschriebenen Schwierigkeiten der Analyse von Jazzkompositionen sensibilisieren, sondern auch Lösungsversuche, besonders mit Perspektive auf unterschiedliche Individualstile skizzieren und diskutieren.

**Krystoffer Dreps** (geb. 1982) studierte Schulmusik, Politikwissenschaften, Jazztrompete (Diplom) sowie Tonsatz und Komposition (jeweils Master) zwischen 2003 und 2013. Ein DAAD-Stipendium brachte ihn 2006 für ein Semester nach Bogotá, Kolumbien. Neben diversen Tätigkeiten als Komponist und Trompeter unterrichtet er an den Hochschulen in Leipzig und Osnabrück klassischen Tonsatz, Gehörbildung, Arrangement und Improvisation sowie an der Universität Münster Harmonielehre und Composing im Bereich Pop-Musik. Krystoffer Dreps arbeitet seit 2015 an seiner Dissertation zum Thema „Jazz und Komposition“ und wohnt in Berlin.

Johannes Gebauer, Hochschule der Künste Bern

### **„Topographie“ statt editionskritische Stemmatis – Die Notenausgaben von Pierre Rodes 24 Capricen für Violine im Wandel der Interpretations- und Aufführungspraxis von 1818 bis 1918**

Pierre Rodes 24 Capricen für Violine sind eines der wichtigsten Etüdenwerke der Violinliteratur des 19. Jahrhunderts. Hier findet man die einzigartige Kombination eines musikalisch anspruchsvollen Werkes mit einem didaktischen Ansatz und einem Streben nach Vollständigkeit, welches jede Facette des französischen Violinstils um 1810 detailliert behandeln will, ohne dabei ein rein technisches Übungswerk zu sein, vielmehr sind diese Capricen zugleich Interpretations- und Stilübungen. Obwohl die zeitgleich in Paris und Leipzig erschienenen Originalausgaben bereits vom Komponisten weitgehend lückenlos mit Fingersätzen, Strichbezeichnungen und weiteren Vortragsanweisungen versehen sind, erscheinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Neuauflagen, die das Werk der sich fortlaufend ändernden Technik und Ästhetik des Violinspiels anzupassen versuchen. Das Werk stellt damit ein interessantes Forschungsobjekt dar, dessen Editions- und interpretationspraktische Entwicklungen widerspiegelt, und zur Überprüfung unseres heutigen Verständnisses einer historischen Interpretationspraxis herangezogen werden kann.

Eine Untersuchung sämtlicher lokalisierbarer Ausgaben der Capricen – insgesamt mehr als 20 – förderte überraschende Ergebnisse zu Tage. So konnte eine klare Abgrenzung der drei Wiener Ausgaben nachgewiesen werden, die belegt, dass zumindest bis zum ersten Weltkrieg eine Wiener Violin-Tradition existierte, die sich ästhetisch – vor allem in bogentechnischen „Topoi“ – deutlich von den aus der französischen Schule hervorgegangenen deutschen bzw. belgisch-französischen „Topoi“ unterschied. Das Besondere an dieser Untersuchung ist die editionsphilologisch orientierte Methode, die hier nicht in erster Linie zur Herstellung eines kritischen „Urtextes“ dient, sondern vielmehr zur Bestimmung eines aufführungspraktischen und aufführungsästhetischen Wandels. Durch einen kritischen Vergleich editorischer Eintragungen, Zusätze und Änderungen lassen sich sowohl Eigenheiten bestimmter Violinisten-Traditionen differenzieren, als auch die Übertragung zeitgenössischer Phrasierungs- und Analysekonzepte in die praktische Anwendung nachverfolgen. Die historische Darstellungsweise, wie sie in der Editionsphilologie Anwendung findet um Abhängigkeiten verschiedener Quellen zu belegen, erlaubt hier eine Überprüfung der ansonsten überwiegend biographischen Verortung von Herausgebern. Das resultierende Stemma der Ausgaben erlaubt eine „topographische“ Darstellung, die am Beispiel der Capricen illustrieren kann, wieweit die Herausgeber bestehenden Traditionen auch praktisch verpflichtet sind. Darüber hinaus können aufführungspraktische Einzelheiten, wie z.B. die Ausführung von Verzierungen, in ihrer historischen Entwicklung gezeigt werden.

Der Vortrag präsentiert erstmals die Ergebnisse dieser Untersuchung, und kann anschaulich belegen, dass die anerkannten Verfahren der musikalischen Editions- und Aufführungswissenschaft auch relevante aufführungspraktische und interpretationspraktische Erkenntnisse ermöglichen. Dieser methodische Ansatz ist auf andere Werke der Violin- und Kammermusikliteratur übertragbar, wie weitere Studien zeigten. So konnten z.B. in Bezug auf das Violinkonzert von Beethoven unterschiedliche „topographische“ Einflüsse auf Joseph Joachims Interpretation des Werkes sichtbar gemacht werden, die wertvolle Erkenntnisse in Bezug auf Joachims Abhängigkeit von Wiener und Leipziger Aufführungstraditionen erlauben.

**Johannes Gebauer** bekam seinen ersten Violinunterricht im Alter von fünf Jahren. 1987 wurde er für sechs Monate von der Schule befreit, um Privatunterricht auf der Barockvioline bei Simon Standage in London zu nehmen. Johannes Gebauer studierte Musikwissenschaft am King's College, Cambridge. Noch als Student gründete er mehrere Ensembles, u.a. die Camerata Berolinensis, mit der er mehrere CDs eingespielt hat. Seit 1993 war Johannes Gebauer musikwissenschaftlicher Mitarbeiter von Christopher Hogwood, und an zahlreichen Publikationen und Ausgaben beteiligt. Als Geiger war er u.a. Mitglied der Academy of Ancient Music und des Collegium musicum 90. 1995 nahm er ein Aufbaustudium an der Schola Cantorum Basiliensis auf. Er hat seitdem für zahlreiche deutsche und internationale Alte Musik Ensembles gespielt, so für das Bach Ensemble New York (Leitung: Joshua Rifkin), Cappella Coloniensis, Concerto Köln, L'Orfeo Barockorchester und das Kanadische Aradia Ensemble (Leitung: Kevin Mallon), das ihn mehrfach als Konzertmeister einlud. 2003 spielte er Bachs d-moll Partita in einer live-Rundfunksendung aus dem Berliner Musikinstrumentenmuseum. 2007 gründete er das Camesina Quartett, mit dem er kürzlich eine dritte CD eingespielt hat. Seit 2012 ist Johannes Gebauer Mitarbeiter im Forschungsprojekt *Instruktive Ausgaben* an der Hochschule der Künste Bern, wo er 2013 seinen MA in Performance und 2014 seinen Master of Research (Universität Bern) abschloss, und gegenwärtig an seiner Doktorarbeit über Joseph Joachim schreibt.

Thomas Glaser, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

### **„Comment interprète-t-on Beethoven?“ Anmerkungen zu René Leibowitz' Beethoven-Interpretation**

Während René Leibowitz' musikalische Schriften der 1940er und 1950er Jahre zur Wiener Schule um Arnold Schönberg Eingang in die Fachforschung gefunden haben und Leibowitz' Stellung innerhalb der europäischen musikalischen Avantgarde bis Anfang der 1960er Jahre aufgearbeitet wurde, harren seine Publikationen zum Themenfeld musikalische Interpretation ebenso wie die von ihm geleiteten musikalischen Produktionen bisher einer ausführlichen Untersuchung.

Dass der Interpret Leibowitz nicht ausschließlich die Rekonstruktion früherer Aufführungsbedingungen als wesentliche Aufgabe einer jeden Aufführung begreift, sich sein Verständnis von musikalischer Interpretation vielmehr aus dem Geist einer gegenwärtigen Musikkultur bestimmt, fußt auf einem geschichtsphilosophisch begründeten Modell der abendländischen Polyphonie, das sich des aktuellen Stands des Komponierens annimmt und die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns als Kulminationspunkte der Kompositionsgeschichte begreift. Vor diesem Hintergrund wird nach Leibowitz' Rezeption theoretisch-hermeneutischer und aufführungspraktischer Ansätze einer Aufführungslehre der Wiener Schule gefragt.

Gemeinsamkeiten in musikästhetischen wie interpretatorischen Positionen zeigen sich u. a. in Leibowitz' Werk-treuebegriff der „lecture radicale“ und im Propagieren einer eingehenden Strukturanalyse als Voraussetzung, jedoch nicht als eine der Aufführung genügende Bedingung. Keineswegs wird einer positivistischen Realisierung der in der Analyse ermittelten Ergebnisse das Wort geredet. Das ästhetische Potential des Werktexts befördert vielmehr eine jeweils neu einsetzende interpretatorische Annäherung.

Unter der Prämisse, dass durch das Medium des Notentexts die Intentionen des Komponisten nicht in vollem Umfang vermittelbar sind, wird das nachschöpferische Potential des Interpreten, das sich in der praktischen Handhabung von Partitureingriffen manifestiert, in sein Recht gerückt. Leibowitz' Annotationen können Auskunft geben über einen Werkbegriff, der die Konkretion des musikalischen Kunstwerks in dessen klanglicher Realisierung begreift.

Methodisch bedient sich die Aufarbeitung von Leibowitz' Interpretationsverständnis der Verknüpfung einer theoretisch-hermeneutischen Analyse der von ihm annotierten Partituren mit einer Untersuchung der auf dieser Grundlage entstandenen Tonaufnahmen als praktizierter Interpretation, die in diesem Referat anhand von Leibowitz' Beethoven-Einspielungen der 1960er Jahre exemplifiziert werden soll. Fragen der musikalischen Aufführung – und auch hier zeigt sich eine Parallele zur Wiener Schule – werden von Leibowitz paradigmatisch an Beethovens Werken verhandelt.

**Thomas Glaser** studierte Musikwissenschaft, Neuere Geschichte sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken und der Université Paris-Sorbonne (Paris IV). 2010–2012 war er Assistent in der Produktionsleitung des Klangforum Wien. 2011 erhielt er ein Forschungsstipendium der Paul Sacher Stiftung Basel, von 2012–2015 war er Stipendiat des DoktorandInnenprogramms der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC). René Leibowitz' Rezeption der Aufführungslehre der Wiener Schule ist Thema seiner Dissertation, die er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien verfasst.

Sheila Guymer, University of Cambridge

### **Finding the frame: a study of expert performers' interpretative decision-making**

Whether analysis or intuition—or some combination of the two—provides the most suitable basis for performers' decision-making has been much debated. But perhaps the discourse about performers' decision-making has been muddled by a lack of clarity concerning the types of knowledge that we are attempting to study, re-

sulting in issues about the *nature* of knowledge being tangled with issues about the *transfer* of knowledge; and issues about the transfer of knowledge being tangled with issues about how we *convert* one type of knowledge into another. I suggest that such confusions have complicated efforts to examine performers' decision-making, arguably feeding the aura of mystique that seems to exist around performance. Perhaps a number of commonly-used dichotomies (such as analysis-intuition, declarative-procedural, literary-oral) may be usefully replaced by a concept of knowledge that moves beyond the body/mind dualism so prevalent in academic discourse. While the terms explicit-tacit are often assumed to be another such dichotomy, this assumption is false. Employing Harry Collins' (2010) tripartite model of tacit knowledge (developed in the field of Artificial Intelligence), I distinguish between relational, somatic, and collective types of tacit knowledge. Musicians' concepts of character and genre combine collective tacit knowledge with the explicit knowledge of analysis. When performers use these concepts to shape their interpretative decision-making (as advocated in eighteenth-century treatises, and used by modern-day fortepianists), I suggest that such 'performer's analysis' (Rink 1990) is an example of data-frame sensemaking. My theory builds on Nicholas Cook's (2001) ideas of affordances and meaning, and incorporates work by Gary Klein and his associates. As Klein et al explain, in a data-frame theory of sensemaking, 'data are the interpreted signals of events; frames are the explanatory structures that account for the data. People react to data elements by trying to find or construct a story, a map, or some other type of structure to account for the data. At the same time, their repertoire of frames— explanatory structures— affects which data elements they consider and how they will interpret these data.' (2007, 120)

Identifying data elements relies on experience: on having a repertoire of frames, and on being able to identify and nuance them with finesse. Expert performers have many more—and more refined—frames than novices, enabling them skillfully to 'integrate what is known and what is conjectured, to connect what is observed with what is inferred, to explain and to diagnose, to guide actions before routines emerge for performing tasks, and to enrich existing routines' (Klein et al, 2007, 114). Thus, sensemaking combines tacit and explicit knowledge in a process of abductive reasoning, that is, reasoning with incomplete data to find a plausible explanation for that data. Compared with conventional analysis, sensemaking involves making educated guesses that provide pragmatic coherence, providing a functional, 'on-the-fly' understanding suitable as the basis for action, since the ultimate focus for performers is not the analysis itself but their performance choices.

This paper draws on lesson-interviews I conducted with fortepianists Robert Levin, Bart van Oort, Malcolm Bilson, and Tom Beghin, as data for a doctoral study completed at the University of Cambridge.

**Sheila Guymmer** is a pianist and chamber musician with research interests in performers' interpretative processes, and historically-informed performance practices of the First Viennese School, Schubert, and Brahms. An Australian, she has held positions as an accompanist and tutor in performance studies at the Universities of Melbourne, Sydney, Victoria, and New England. In 2011, she was awarded the F.F.I. Freda Bage Fellowship to undertake a Ph.D. in Music, supervised by Nicholas Cook at the Faculty of Music, University of Cambridge. Currently she is in the final year of her doctoral studies, and supervises for several undergraduate subjects in the Faculty. She is a member of Emmanuel College.

Matthias Haenisch, Universität Potsdam

### **Die Konstruktion des Augenblicks.**

#### **Aufführungsanalyse als Interaktionsanalyse zeitgenössischer Improvisation**

Probleme der Aufführungsanalyse improvisierter Musik sind zunächst Probleme der Analyse von Aufführungen überhaupt: Ihre Flüchtigkeit und Ungreifbarkeit entzieht sich der Dokumentation (Reason 2006) – was materiell an Daten generiert werden kann, erzeugt bestenfalls ein „Simulacrum“ (Hiß 1993) der Aufführung; die Perspektivität und Situiertheit von Beobachter/innen ist ein kaum gelöstes epistemologisches Problem (Jost 2012). Gegenüber der Aufführungsanalyse ‚klassischer‘ oder ‚populärer‘ Musik stellt sich bei freier ad-hoc-Improvisation zudem das Problem, dass weder ein Werk noch ein Song zur Aufführung gebracht wird. Und anders als zumeist in der Jazzimprovisation kann weder ein vereinbartes Gerüst noch ein gemeinsam erprobtes Konzept zugrunde gelegt werden. So präsentiert oder inszeniert sich die Aufführung als der aufgeführte kollektive Schaffensprozess der erklingenden Musik, mithin auch als ein Ort der Aushandlung der die Interaktion leitenden Kategorien. Vor diesem Hintergrund ist eine Aufführungsanalyse improvisierter Musik nicht nur Analyse musikalischer Interaktion sondern erfordert zugleich auch eine Rekonstruktion des ästhetischen Relevanzsystems der Praxis.

Die damit umrissenen epistemologischen und methodologischen Fragestellungen bilden die Ausgangsproblematik eines Forschungsprojekts zur Ästhetik und Aufführungspraxis improvisierter Musik, das ich seit 2012 in der Berliner Echtzeitmusik-Szene durchführe. Wie lassen sich Improvisationsprozesse dokumentieren und rekonstruieren? Wie und woran orientieren sich Improvisierende in der Aufführungssituation? Welche ästheti-

schen Kriterien leiten den kollektiven Schaffensprozess? Im Rahmen einer am Forschungsstil der konstruktivistischen Grounded Theory (Charmaz 2006; Clarke 2005) orientierten Studie wurden Konzerte von Berliner Improvisationsgruppen videographisch dokumentiert. Dabei erfüllen die Aufführungsvideos eine doppelte Funktion. Erstens werden die Aufnahmen als mediale Stimuli im Rahmen von Video-Stimulated-Recall-Interviews eingesetzt, in deren Verlauf die beteiligten Musiker/innen unmittelbar nach den Aufführungen einzeln und in der Gruppe die Konzertaufzeichnungen kommentierten. Zweitens werden die Videos als Daten für videobasierte Interaktionsanalysen verwendet: Im Fokus stehen einerseits Interaktionen der Performer/innen andererseits die Interaktivität zwischen Performer/innen und Material (Instrumentarien, Raum). Im Zuge der Auswertung des Interviewmaterials entsteht eine empirisch begründete Theorie begrenzter Reichweite (Kelle 2008), deren Kategorien als analytische Konzepte in der Aufführungsanalyse zum Einsatz kommen. Der Vortrag stellt das Untersuchungsdesign der Studie vor und präsentiert Ergebnisse einer interviewgestützten Interaktionsanalyse.

**Matthias Haenisch.** Studium der Musikwissenschaft und Germanistik sowie Psychologie und Philosophie an der Freien Universität und Technischen Universität Berlin. Seit 2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Musikwissenschaft, Bereich Musik und Musikpädagogik der Universität Potsdam. Dissertationsprojekt zur Ästhetik und Aufführungspraxis improvisierter Musik. 2014-2015 Leitung des Forschungsprojekts Improvisierendes Wissen (Universität Potsdam/Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Langjährige Tätigkeit als freiberuflicher Musiker sowie als Projektkoordinator in der Berliner Kulturveranstaltungsbranche.

Marie Louise Herzfeld-Schild, Universität zu Köln

**Musik – Performance – Emotionen.**

**Perspektiven der Emotionsgeschichte für musikwissenschaftliche Forschung**

Musikalische Aufführungen stellen eine Schnittstelle dar. Sie markieren den Übergang von Notat zu Klang und damit die nicht immer klar zu ziehende Grenze zwischen Komponist und Interpret. Damit erweitern sie auch die wissenschaftlichen Betrachtungsweisen von Musik, denn neben den in der Partitur festgehaltenen Eigenschaften der Musik werden nun auch der Klang, die Räumlichkeit, die Körperlichkeit etc. der Performance relevant. Im Rahmen des „performative turn“ in den Kulturwissenschaften ist unter anderem die Performanz als vom Habitus (Pierre Bourdieu) in Abhängigkeit der Regeln und Normen einer Gesellschaft geprägte Praktik in den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt. Daran anschließend entwickelte die historische Emotionsforschung in den letzten Jahren in enger Anlehnung an Bourdieus Habitusbegriff eine Vorstellung von Emotionen als Praktiken (Monique Scheer), die als Vermittlungsinstanz zwischen Geist, Körper und Gesellschaft Beziehungen, „emotional communities“ (Barbara Rosenwein), stiften. Seit ca. fünfzehn Jahren werden Emotionen und „emotionale Praktiken“ für historische und kulturwissenschaftliche Fragestellungen von immer größerer Relevanz. Es ist von einem „emotional turn“ ist die Rede.

Die Ansätze aus der Emotionsgeschichte können auch für die Musikwissenschaft neue Perspektiven eröffnen, die insbesondere für musikalisches Erleben und musikalische Performances fruchtbar gemacht werden können. Diese emotionshistorischen Ansätze bringen für die Musik jedoch auch zahlreiche methodische Schwierigkeiten mit sich. Zuerst stellt sich die Frage, welche Funktion die Musik und ihre Aufführung innerhalb von emotionshistorisch ausgerichteten Fragestellungen einnehmen kann/soll: So kann Musik einerseits als Bezugsgröße verstanden werden, an der sich emotionale Gruppenbildungen, emotionale Praktiken, emotionale Diskurse, emotionale Stile etc. beobachten lassen. Bei einem solchen Ansatz wird über die Musik als solche vergleichsweise wenig ausgesagt. Im Mittelpunkt steht vielmehr eine sozialhistorisch ausgerichtete Rezeptions- und Publikumsforschung, der sich bezeichnender Weise in den letzten Jahren zahlreiche Studien aus der Geschichtswissenschaft (und nicht der Musikwissenschaft) gewidmet haben. Andererseits können jedoch auch in der Musik selbst, in ihrer Struktur, ihrer Klanglichkeit und Performativität Emotionen gesucht und gefunden werden. Bei einem solchen Ansatz rückt weniger die Rezeption, als vielmehr die Musik in ihrer Struktur und Klanglichkeit als Analyseobjekt in den Fokus der Überlegungen. Gerade zu diesem Punkt ist bis dato aus dem kulturwissenschaftlichen Bereich noch wenig Arbeit geleistet worden. Es sind zuallererst empirische Untersuchungen aus der Musikpsychologie oder Neurologie, die sich bisher diesen Aspekten zugewandt haben.

Beide Ansätze bringen wertvolle Ergebnisse, werden dem umfassenden Ereignis einer musikalischen Aufführung jedoch nur teilweise gerecht. Den Versuch, beide Seiten aus einer kulturwissenschaftlichen, historisch ausgerichteten Perspektive miteinander zu verbinden, macht sich dieser Vortrag zur Aufgabe. Denn er geht davon aus, dass die sinnvolle Verbindung von Emotionsgeschichte und Musikwissenschaft in der „goldenen Mitte“ der beiden oben genannten Ansätze zu finden ist. Anhand von ausgewählten Fallbeispielen aus dem 20./21. Jahrhundert soll gezeigt werden, welche Forschungsperspektiven eine sinnvolle, Rezeption, Klang und Struktur miteinander verbindende Betrachtung von musikalischen Aufführungen als emotionale Praktiken un-

ter emotionshistorischen Gesichtspunkten eröffnen kann. Ein Beispiel soll sich dabei auf den Themenkomplex „Musik und Geste“ konzentrieren, ein anderes auf den Bereich der „Erinnerungskultur“. Musikimmanente Aspekte sollen dabei ebenso zum Tragen kommen wie Performanz und Rezeption.

**Marie Louise Herzfeld-Schild**, geb. 1981 in Bielefeld. Studium der Schulmusik (Schwerpunkt Gesang), Musikwissenschaft, Philosophie und Rechtswissenschaft an der Hochschule für Musik Detmold, der Universität Heidelberg und der Yale University. 2007 Magistra Artium im Fach Musikwissenschaft (Heidelberg). 2013 Promotion (FU Berlin) mit einer Arbeit über *Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis* (veröffentlicht als Band 75 der *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2014). 2009-2011 Mitarbeit am Exzellenzcluster „Languages of Emotion“ (FU Berlin). 2013-2014 PostDoc-Stipendiatin am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin, Forschungsbereich *Geschichte der Gefühle*, Forschungsgruppe *Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas*. 2014-2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin ebendort. Seit 10/2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Research Lab *Transformation of Knowledge der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities* an der Universität zu Köln mit einem Habilitationsprojekt zu „*Die Nerven der Seele*“. *Wissen um die Wirkung der Musik zwischen Medizin und Ästhetik (1740-1880)*. Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes, der Max-Planck-Gesellschaft und des DvAAD. Forschungsschwerpunkte Musik und Emotionsgeschichte; Wissenstransformationen zwischen geistes- und naturwissenschaftlicher Musikforschung; musikalische Avantgarde nach 1945; Musiktheorie und -philosophie der Antike; Musik in der Rechtsgeschichte.

Kai Köpp, Hochschule der Künste Bern

### **Musikgeschichte als Interpretationsgeschichte – neue Quellen, neue Herausforderungen**

Musikgeschichte kann als Geschichte des Hörens erzählt werden. Das Hören setzt jedoch das Musik-Machen voraus, und auch wenn beides unter traditionellem Werk-Begriff als ein Akt der Rezeption verstanden werden kann, erweist sich die Geschichte des Musik-Machens – die Interpretationsgeschichte – in diesem Gefüge als methodisch unterentwickelt. Die historische Interpretationsforschung fragt nämlich nach den Faktoren und Entscheidungen, die zu einer konkreten Klanggestalt von Musik führten. Damit nimmt die Interpretationsforschung die Perspektive der Musik-Aufführenden in den Blick und unterscheidet sich von Fragen der Aufführungspraxis, die eher auf historische Normen ausgerichtet sind.

Um die Geschichte des Musik-Machens zu erzählen, erscheint ein besonderes Verständnis für die Musikpraxis unverzichtbar. Dies erlaubt es der Interpretationsforschung sich mit Quellengattungen zu befassen, die sich philologischen Methoden entziehen, beispielsweise Tonträger, Notenrollen oder die Interfaces von Musikinstrumenten. Aber selbst unter den Textquellen sind solche bislang wenig beachtet worden, die der Musikpraxis näher stehen als eine autographe Kompositionspartitur, etwa Aufführungsmaterial, praktische (auch annotierte) Editionen oder Instruktionen für professionelle Musiker. Das Erforschen historischer Interpretationsentscheidungen verlangt daher nach einem multiperspektivischen Zugang, kritischem Umgang mit neuen Quellengattungen und entsprechender Methodenvielfalt.

**Kai Köpp** (\*1969), SNF-Förderungsprofessor für musikalische Interpretationsforschung, Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Rechtswissenschaften in Bonn und Freiburg, Promotion mit einer Arbeit über J. G. Pisendel. Paralleles Musikstudium in Freiburg (Orchesterdiplom Viola) und an der Schola Cantorum Basiliensis. Mitglied führender Spezialensembles für Historisch informierte Aufführungspraxis. Nach Stationen als Musikwissenschaftler in Zürich und Trossingen seit 2007 an der Hochschule der Künste Bern HKB, 2011 Berufung auf eine Förderungsprofessur mit dreiköpfiger Nachwuchsgruppe des Schweizerischen Nationalfonds im Forschungsschwerpunkt Interpretation der HKB, 2014 verlängert. Aktuelle Forschungsprojekte in den Bereichen Interpretationsgeschichte, Aufführungspraxis des 19. und 20. Jahrhunderts, organologische Interfaces, Editions kritik. Sein „Handbuch historische Orchesterpraxis. Barock – Klassik – Romantik“ (Bärenreiter 2009) wird derzeit ins Englische und Französische übersetzt.

Lars E. Laubhold, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg

### **Arthur Friedheim und die Beethoven-Interpretation in der Liszt-Tradition. Zum ältesten Tondokument der *Diabelli-Variationen***

Spätestens seit Hermann Gottschewskis Studie *Die Interpretation als Kunstwerk* (Laaber 1996) ist der Wert historischer Klavierrollenaufnahmen als Quelle zur Erforschung vergangener Aufführungspraxis im deutschsprachigen Raum unbestritten. Gleichwohl bleibt die Quellengruppe der Klavierrollen für die Interpretationsforschung problematisch. Während die allgemeine Verfügbarkeit historischer Schellackplattenaufnahmen rapide angewachsen ist, ist das in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstandene Korpus an Klavierrollen, nicht zuletzt aufgrund technischer Hindernisse bei der Schaffung optimaler Reproduktionsbedingungen, noch mangelhaft erschlossen. In dieser Situation bilden Social-media-Beiträge enthusiastischer Player-piano-Besitzer eine prekäre „Quellengruppe“, deren Qualität mitunter enttäuschend (und quellenkritisch schwer

kalkulierbar) ist, die andererseits aber verheißungsvolle Einblicke in das wissenschaftlich noch zu erschließende Repertoire gibt. Während solche Beiträge oft hinter den theoretischen Möglichkeiten hinsichtlich qualitativer Standards der Reproduktionsklavier-Technik zurückbleiben, sind sie mitunter die vorderst einzig verfügbaren Kopien von zum Teil hochinteressanten Dokumenten historischen Klavierspiels.

Ein solcher Fall liegt mit Arthur Friedheims Einspielung von Beethovens *Diabelli-Variationen* vor. Das Klavierspiel Friedheims, der Schüler und Sekretär von Franz Liszt war, gelangte insbesondere im Umfeld des Liszt-Jahres 2011 in den musikwissenschaftlichen Fokus – naheliegenderweise vor allem im Hinblick auf seine Liszt-Interpretationen, die als die größtmögliche Annäherung an Liszts eigenes Klavierspiel gelten. Aber auch Friedheims Interpretation der *Diabelli-Variationen* verdient besondere Aufmerksamkeit, nicht nur weil es das älteste bekannte „Tondokument“ dieses Werkes ist. Es ist davon auszugehen, dass Friedheims Klavierspiel ganz allgemein in direkter Linie jene auf Liszt und Wagner zurückgehende, zum „Espressivo“ neigende Interpretationsweise vermittelt, die nach der Typologie Jürg Stenzls einen dominanten Einfluss auf die musikalische Interpretation insbesondere im deutschsprachigen Raum ausgeübt habe, bevor sie in der Zwischenkriegszeit durch eine „neusachliche“ Ästhetik massiv in Frage gestellt und schließlich von dieser abgelöst wurde. Friedheims Aufnahme ist eines der seltenen Beethoven-Dokumente, die noch vor dem Einsetzen neusachlicher Tendenzen entstanden; sie ist daher von unschätzbarem Wert für die Erforschung historischer Interpretationsweisen.

Im Bewusstsein des quellenkritisch problematischen Status des verfügbaren Tondokuments widmet sich der Beitrag der Frage, welche Informationen der Quelle seriös zu entnehmen sind und wo die Grenzen einer solchen analytischen Befragung liegen. Dabei wird anhand einer Variation versucht, insbesondere zunächst kontingent erscheinende Details der Zeitgestaltung mit Aspekten der Partitur zu verbinden und so deren „Sinn“ als interpretatorische Mittel zu erschließen. Die enge Verschränkung deskriptiver Interpretationsanalyse mit Erkenntnissen der Notentextanalyse dient als heuristischer Leitfaden und zugleich als *ein* zur Diskussion gestellter Ansatz, diverse musikologische Methoden in wechselseitiger Integration neu fruchtbar zu machen. Erkennbar wird auf diese Weise eine Vielfalt von interpretatorischen Feinheiten, die im Hinblick auf Robert Hills jüngst vorgebrachte Auffassung plastischer Zeitgestaltung als einer Art „Formanalyse in Echtzeit“ (*Musik & Ästhetik* 1/2015) zum Anknüpfungspunkt für ein neues Verhältnis von historischer Analyse und Historischer Aufführungspraxis werden könnte. Insofern als während der Recherche zum vorliegenden Beitrag ein weiteres Rollen-Set der fraglichen Einspielung lokalisiert werden konnte, das künftig der Forschung zur Verfügung stehen wird, versteht sich der Beitrag zugleich als erster Teil einer quasi experimentellen Reflexion über die Reliabilität unserer Forschungsmethoden im Hinblick auf qualitativ unterschiedliche Kopien historischer Tondokumente.

**Lars E. Laubhold** (\*1971), arbeitet nach Tätigkeiten als Instrumentenmacher und Museumsrestaurator heute als Musikforscher in Salzburg. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Salzburg. 2001–2005 freier Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Salzburger Musikgeschichte, seit 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter mehrerer Projekte zur Erforschung des historischen Musikrepertoires am Salzburger Dom, derzeit im Rahmen der Digitalen Mozartedition bei der Internationalen Stiftung Mozarteum beschäftigt. Diverse Publikationen als Autor und Mitherausgeber zur Salzburger Musikgeschichte (zuletzt gem. mit Eva Neumayr: *Keine Chance für Mozart*, Lucca 2013) zum frühneuzeitlichen Trompeterwesen (*Magie der Macht*, Würzburg 2009) sowie zur Geschichte der musikalischen Interpretation (gem. mit Jürg Stenzl: *Herbert von Karajan 1908–1989*, Salzburg 2008). Zuletzt erschien: *Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger*, München 2014.

Mikyung Lee, Chonnam National University / Hyeonjoo Song, Dong-Ah Institute of Media and Arts / Jin Hyun Kim, Humboldt Universität zu Berlin

### **Musical entrainment on the supra-chunk level in Korean shaman music**

Conceptualising music as performance allows music scholars to (re)think the role of (social) interactions between players (Cook, 2012). Many studies have focused on musicians' performance styles, performative (acoustic or corporeal) expression, and processes of musical shaping and creativity; yet few direct scholarly attention towards interaction in music performance. This case study on Korean shaman ritual music ties in with existing research investigating interaction between ensemble musicians, especially that involving entrainment – the process by which independent but coupled rhythmic systems attain the same or related periods (Clayton et al. 2005, Lucas et al., 2011).

Korean shaman ritual music is normally performed by a singing and dancing shaman accompanied by two to five instrumentalists, without any shared musical score. In our case study, entrained interaction is twofold: between the shaman and musicians, and exclusively among the musicians. These musicians share a structure based on the flow of the so-called 'Chang-dan' – a long temporal unit of Korean traditional music organised by a characteristic rhythmic pattern, viewed as related to the unit of energy-flow – and play their individual parts

in a relatively independent manner. What results from this kind of ensemble performance, however, differs from the deviations from standard interpretation in jazz or free rubato.

We examine the entrained interaction among these musicians taking place in the process of shaping music together in time, based on joint attention and joint action. In analysing this process, methodological considerations deserve careful discussion; most studies attempting to analyse entrainment attained during ensemble performance use timing data, extracting the inter-onset interval (IOI) and calculating the relative phase relationship (RPR) (Clayton et al., 2005 & 2007; Doffman, 2008; Lucas, 2011). However, as our pilot study showed (Lee and Song, 2014), the method of extracting IOI proved insufficient for entrainment analysis in the performance of Korean traditional music based on various types of Korean Chang-dan, whose period is typically from two to ten seconds, and in some cases considerably longer. Therefore it is necessary to develop a new method of analysing higher-order-synchrony appropriate to investigating musical interaction on the supra-chunk level (Godøy et al., 2010).

Our case study is based on audio recordings of performance (ca. 30 minutes) in semi-natural settings in conjunction with a phenomenological interview technique. First, we extract the onset timing of all instruments; compare all the distance values of onset timing between same ordinal beats of Chang-dan; and calculate the degree of dispersion, from which we infer which beat is higher hierarchically. Focusing on this beat, we investigate the degree or mode of entrainment on the supra-chunk level. Additionally, we examine the correlation of timing relationships between the shaman and musicians with interview data collected from them, reporting on their experience of timing relationships.

**Mikyung Lee** is an assistant professor at Chonnam National University in Korea. She studied Musicology at Seoul National University and completed her Ph.D. in Musicology at Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt. Her doctoral dissertation was about the influence of Korean traditional philosophy and music on the composer Isang Yun's works. Recently, her research focuses on Music Analysis, Korean traditional Music Philosophy, as well as on educating of the musically gifted. She is the author of over 20 articles and is the board member of the Musicological Society of Korea. Currently, she is a chief investigator of the joint research project funded by the National Research Foundation of Korea on the aesthetic experience of entrainment in Korean shaman ritual music.

**Hyeonjoo Song** is an associate professor of Audio Engineering at Dong-Ah Institute of Media and Arts in Korea. He studied Acoustics and Signal Processing and got his master's degree and completed the doctoral coursework in electrical engineering department at Seoul National University. Recently his research focuses on digital signal processing for music analysis. He is conducting a joint research project funded by the National Research Foundation of Korea on the aesthetic experience of entrainment in Korean shaman ritual music.

**Jin Hyun Kim** is an assistant professor of Systematic Musicology at Humboldt University of Berlin. She studied Musicology at Seoul National University and at University of Hamburg and completed her PhD with a German doctoral thesis on embodiment in interactive music and media performances – taking perspectives from media theory and cognitive science into account. She was Researcher at the Collaborative Research Centre "Media and Cultural Communication" at University of Cologne and at the German cluster of excellence „Languages of Emotion" and Junior Fellow in Neurosciences and Cognitive Sciences at the Hanse Institute for Advanced Study, among others. Currently, she is Speaker of the study group "Key Topics in Basic Music Research: Interdisciplinary Music Research and Philosophy of Music Today" funded by the Hanse Institute for Advanced Study and conducting a joint research project funded by the National Research Foundation of Korea on the aesthetic experience of entrainment in Korean shaman ritual music.

Klaus Lippe, Alban Berg Gesamtausgabe Wien

### **Zwischen Hören und Lesen: Zur (kunstspezifischen) Einheit einer (musikalischen) Differenz – Systemtheoretisch informierte Überlegungen zu den Kompositionen Brian Ferneyhoughs**

Die Rezeption der Musik Brian Ferneyhoughs wurde nicht selten von der Kritik begleitet, reine „Papiermusik“ zu sein. Die Beobachtung einer Kluft zwischen dem „Werk in seiner geschriebenen Form“ und dessen „klingender Version“ führte oftmals zu der Vorstellung, die Notation sei die „eigentliche Existenzform des Werks“ (C. Keller). Gleichzeitig gerieten jedoch gerade die aufführungspraktischen Fragen in den Fokus einer Rezeption, in der nicht weniger als ein Paradigmenwechsel in der Interpretation Neuer Musik propagiert wurde (Frank Cox et al.). Nicht zuletzt im Zuge des *performative turn* in den Musikwissenschaften wurde eine „radikal komplexe“ Musik auch Gegenstand konkreter Interpretationsanalysen (N. Cook et al.). Diese Wende ist zunächst insofern bemerkenswert, als zumindest die Kompositionen Ferneyhoughs einem konstruktivistischen Paradigma verpflichtet sind, das selbst die parametrische Abstraktion der Seriellen Musik der 1950er Jahre zu überbieten scheint. Die Komplexität entsteht gleichsam als „Eigenwert“ rekursiver Kompositionszusammenhänge im Operationsraum der Schrift, der sich mit den konventionellen Vorstellungen von den Funktionen einer Partitur (als Kodifizierung musikalisch-klanglicher Vorstellungen oder als eine Anweisung zur Herstellung von Klängen) nur unzureichend beschreiben läßt. Mit Referenz auf *Kunst* läßt sich vielmehr das „Programm“ beobachten, den



ontologischen Dualismus vom notierten „Werk“ und seiner klanglichen „Reproduktion“ zu ersetzen durch die konstruktivistische Aufforderung: *beobachte den Beobachter*. Die Operationen des Komponierens, Interpretierens oder Rezipierens werden selbst zum Medium kunstspezifischen Beobachtens: eines Beobachtens zweiter Ordnung, mit dem der Kollaps der traditionellen Mittel/Zweck-Schemata erfahrbar wird. Das musikalische Kunstwerk erscheint als (paradoxe) Einheit einer (nur einseitig verwendbaren) Zwei-Seiten-Form im Sinne der Formtheorie Niklas Luhmanns. Partitur und Aufführung stehen zueinander in einem Verhältnis „reziproker Assistenz“ oder „konditionierter Co-Produktion“ (P. Fuchs).

**Klaus Lippe.** Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Soziologie in Köln (M. A., 1995). 1999 Stipendiat der Paul Sacher Stiftung (Sammlung Brian Ferneyhough). Seit 2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Alban Berg Gesamtausgabe in Wien. Auswahlbibliographie: „Komplexität als Programm für ein Beobachten zweiter Ordnung: Zur (Un-)Spielbarkeit der Werke Brian Ferneyhoughs – mit Anmerkungen zu *On Stellar Magnitudes*“, in: *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation Neuer Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2013; „A Calculus of Form: Basal Self-Reference in the Compositional Practise of Brian Ferneyhough“, in: *Almanac on the International Conference Musica Nova VII*, Brno: Janáček-Akademie für Musik und Darstellende Kunst 2012; „Medium/Form Relations in the *Fourth String Quartet* of Brian Ferneyhough“, in: *Tempo* 261/66 (2012); „Ästhetik trotz Luhmann. Zum kunstphilosophischen Ansatz Harry Lehmanns“, in: *Musik & Ästhetik* 43 (11. Jg., 2007); „Who’s to say, what’s to say: Anmerkungen zur Rezeption von Brian Ferneyhoughs Oper *Shadowtime* (im Kontext der Kunsttheorie Niklas Luhmanns)“, in: *Musik & Ästhetik* 37 (10. Jg., 2006); „Figurale Aspekte‘ im 4. Streichquartett von Brian Ferneyhough“, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg 2004; „Pitch Systems‘ im Vierten Streichquartett von Brian Ferneyhough“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 13 (Basel 2000).

Su Yin Mak, The Chinese University of Hong Kong

### **String Theory: An Ethnographic Study of a Professional Quartet in Hong Kong**

In Western art music, scholars and performers are simultaneously cultural insiders within the tradition and outsiders to each other. Whereas engagement with performance continually shapes the theoretical perspectives of ethnomusicologists, structural models for Western art music are primarily score-based; the views of performers are rarely solicited by music theorists, not even by scholars in the growing subfield of “analysis and performance.” This paper reports on my attempt to redress this omission through an ethnographic study of a professional string quartet in Hong Kong. Over a six-month period, I attended the Romer String Quartet’s rehearsals and public performances as a participant-observer, and made video recordings of these activities. Quantitative and qualitative analysis of the rehearsal footage, along with interviews with the players, offer valuable insights on how members of a professional string quartet perceive, conceptualize and communicate about musical structure. My research reveals that the players approached structural parameters such as formal divisions, harmonic changes, thematic entrances and motivic continuity in relation to sound quality and ensemble co-ordination, which are crucial concerns in performance preparation but hardly ever addressed in score analysis. They negotiated divergent opinions through a combination of musical interaction (e.g. testing out different ways of phrasing) and verbal communication; and, in the latter, metaphorical and embodied descriptions played a far greater role than technical discussions. These observations have prompted my critical reflection on ways of mediating between theoretical and practical perspectives of musical structure, and on how methodologies drawn from ethnomusicology might contribute to such mediation.

**Su Yin Mak** is Associate Professor of Music Theory at the Department of Music of the Chinese University of Hong Kong. Her teaching and scholarship have ranged across a diverse set of interests, including Schenkerian analysis, *Formenlehre*, text-music relations, musical hermeneutics, and the interactions between analysis and performance. Primarily known as a Schubert scholar, her articles on the composer have appeared in the *Journal of Musicology*, *Eighteenth-Century Music*, and monographs by various academic presses. In 2008, Mak received the Emerging Scholar Award from the Society for Music Theory for her article ‘Schubert’s Sonata Form and the Poetics of the Lyric.’ Her book, *Schubert’s Lyricism Reconsidered: Structure, Design and Rhetoric*, was published in 2010. Current projects include a book-length study on Schubert entitled *Franz Schubert and the Emergence of the Romantic Fantasy*, for which she received funding from the Research Grants Council of Hong Kong; an ethnographic study of a professional string quartet in Hong Kong; and a complete English translation of Felix Salzer’s 1928 study of sonata form in Schubert. Outside academia, Mak is an active promoter of classical music to the public and she was an Artist Associate of the Hong Kong Sinfonietta in the 2014/2015 concert season.

### **Phonograph und Gesangsstimme. Oder: Die Gegenwart des historischen Klangs**

Durch die Schallaufzeichnung mittels Phonograph und die Wiedergabe mittels Grammophon konnte in der Frühzeit der Tonaufnahme nur ein Frequenzspektrum von ca. 160 Hz bis ca. 3000 Hz erfasst werden, so heißt es in der Literatur. Singstimmen auf alten Tonaufnahmen klingen wegen des Verlusts höherer Frequenzen dumpf, verzerrt und sind mit zahlreichen Störgeräuschen versehen. Doch konnten Sänger wie Fjodor Schaljapin und Sängerinnen wie Luisa Tetrazzini mit großem finanziellem und beruflichem Erfolg Tonaufnahmen veröffentlichen. Und auch für die Plattenfirmen waren die frühen Aufnahme- und Abspielgeräte geradezu „Gelddruckmaschinen“. Gerade die Einspielungen mit Sängern waren es, die diesem Medium zu seiner ungeheuren Popularität und Verbreitung verhelfen. Enrico Caruso etwa wurde allein durch seine zahlreichen Plattenaufnahmen zum Millionär und verhalf mit diesen auch den Produktionsfirmen zu riesigen Umsätzen. – Mein Vortrag präsentiert erste Ergebnisse, die in der Forschungskooperation des Musikwissenschaftlichen Instituts und des Erich-Thienhaus-Instituts an der Musikhochschule Detmold entstanden. Anhand von vibroakustischen Untersuchungen eines Phonographen „Edison Home“ aus dem Jahr 1908 soll nicht nur versucht werden, die oben angedeuteten Widersprüche zu klären, sondern auch der Frage nachgegangen werden, was die Tonaufnahme zur Entstehung von Klang beiträgt und wie sie die Stimme des Sängers im Phonographen überformt. Gezeigt werden kann etwa der Einfluss der Phonographenaufnahme auf die Sängerformanten im Vergleich mit einer Mikrophoneaufnahme. Letztlich wird deutlich, dass man sich auch in der Frühzeit der Tonaufnahme keineswegs damit zufriedengeben musste, bloße „Klangfotografien“ anzufertigen, sondern konnte durch die Auswahl bestimmter Trichter und Schalldosen Einfluss auf das klangliche Ergebnis nehmen. Tonaufnahmen zeigen daher nicht die ‚wahre Stimme‘ eines Sängers oder einer Sängerin, sondern sind Ergebnis einer bewussten, ästhetisch fundierten Einflussnahme, die durch den Sänger, die Technik, aber auch durch den zuständigen Aufnahmetechniker (heute würden wir ihn Tonmeister nennen) vorgenommen werden konnte. Folglich müssen auch frühe Tonaufnahmen immer nach ihrem Zustandekommen, ihrer Medialität, befragt werden und dürfen nicht ohne weitere Prüfung als Quelle für die Klangforschung herangezogen werden.

**Karin Martensen** studierte Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Im Frühjahr 2012 wurde sie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover promoviert (*Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des „Ring des Nibelungen“* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Bd. 7, hrsg. von Rebecca Grotjahn), München 2013). Karin Martensen lebt als freie Autorin, Lektorin und Korrektorin (u.a. für den Georg Olms Verlag) in Hannover. Von April 2014 bis März 2015 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik in Detmold für das Projekt „Singen – Körper – Theater – Medien“ (drittmittelfinanziert von der Mariann-Steegmann-Foundation Zürich). Im Sommersemester 2015 ist sie Lehrbeauftragte in Detmold für das Seminar „Interpretationsforschung“. Im Wintersemester 15/16 unterrichtet sie dort als Lehrbeauftragte das Seminar „Einführung in die Musikwissenschaft für Populärmusikstudierende“ sowie (gemeinsam mit Stefanie Acquavella-Rauch) das Seminar „Von den Noten zur Aufführung: Wie funktioniert Musiktheater?“. Letzte Veröffentlichung: *Phonograph und Gesangsstimme. Untersuchungen zur Akustik früher Aufzeichnungs- und Abspielgeräte*. Vortrag gehalten am 19. März 2015 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Akustik in Nürnberg (gemeinsam mit Malte Kob, Polina Zakharchuk und Rebecca Grotjahn); erschienen im Mai 2015 im Tagungsband der DAGA (*Fortschritte der Akustik - DAGA 2015* – Herausgeber: Deutsche Gesellschaft für Akustik e.V. (DEGA) / Stefan Becker).

Joshua Rifkin, Boston University

### **Analyse, Aufführungspraxis, Werkidentität. Beispiele und Betrachtungen**

Seit Heinrich Schenkers *Beitrag zur Ornamentik* von 1904 hat sich die musikalische Analyse – oder genauer gesagt, haben sich die Analytiker – kaum für Fragen der sogenannten historischen Aufführungspraxis interessiert. Zum Teil liegt dies schon am Repertoire: Hauptgegenstand der Analyse bildet seit eh und je die Musik der Wiener Klassik und des 19. bis frühen 20. Jahrhunderts; nach wie vor geht man in der „Alten Musik“ eher ausnahmsweise über das Barock hinaus. Nur bei Bach scheinen sich die beiden Bereiche zu überschneiden; und auch hier verfolgen Analyse und historische Praxis andere Zielvorstellungen. Immerhin gibt es Fälle – tatsächlich bei Bach, doch auch anderswo –, wo sich Analyse und Aufführungspraxis zum gegenseitigen Vorteil treffen. Durch Betrachtung solcher Fälle können wir nicht nur zu Lösungen von Einzelproblemen gelangen, sondern auch zu vertieften Einsichten über die Werkidentität und wie wir damit umgehen.

**Joshua Rifkin's** life as a musician and scholar has spanned Renaissance motets and ragtime masters, Bach cantatas and Baroque Beatles. He has conducted major orchestras, ensembles, and opera companies throughout much of the world, and compiled an extensive discography ranging from the fifteenth-century chanson master Antoine Busnoys to Mexican modernist Silvestre Revueltas. The Bach Ensemble, which he founded in 1978, won Britain's Gramophone Award for its pathbreaking recording of the Mass in B Minor, and has toured widely in the U.S. and Europe. Rifkin's list of scholarly publi-

cations covers topics from the Renaissance to the nineteenth century, with particular emphasis on Josquin Desprez, Heinrich Schütz, and J. S. Bach; his edition of the B Minor Mass, published by Breitkopf & Härtel, presented the first critical text of this standard work. Subjects of recent studies include authenticity and chronology in Josquin; provenance and production of Renaissance music manuscripts; stylistic development of the motet around 1500; album entries by Heinrich Schütz; questions of performance in Bach; and Anton Webern's relationship to early music. Joshua Rifkin has received honorary doctorates from the University of Dortmund, Germany, and the Academy of Music in Krakow, Poland. His most recent CD, *Vivat Leo! Music for a Medici Pope* with the vocal ensemble Cappella Pratensis, has won France's Diapason d'or. With the Bach Ensemble, he directs the festival Bach: Sommer in Arnstadt, Germany, and he has held the first residence at the Huis van de Polyfonie established by the Alamire Foundation in Leuven, Belgium.

John Rink, University of Cambridge

### **Playing with structure. The performance of musical analysis**

Considerable scepticism has been expressed in recent scholarship about the mapping from structure to performance that was once considered ideal in the musicological literature. Clearly the interpretive practice of performers of Western art music involves a good deal more than translating notated symbols, theoretical constructs and analytical findings into sound, just as listening is not simply a matter of the 'structural hearing' valorized by certain authors. That does not mean that musical structure as conventionally understood is irrelevant to performers or listeners – only that the relationship is more complex and less exclusive than some have assumed. One problem has to do with a reductivist tendency to regard musical structure as a single, seemingly static entity rather than as a range of potential, inferred relationships between the various parameters active within a work. Not only is it more accurate to refer to music's structures, but the origin and dynamic nature of those structures must also be acknowledged. In that respect performers have a seminal role to play, creating rather than just responding to musical structure in each performance. This goes well beyond the surface-level expressive microstructure upon which much of the literature has focused to date.

**John Rink** is Professor of Musical Performance Studies at the University of Cambridge, Fellow and Director of Studies in Music at St John's College, and Director of the AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice. He is a widely respected international authority in the fields of Chopin studies, performance studies, and music analysis, as well as digital applications in music. He studied at Princeton University, King's College London, and the University of Cambridge, and he holds the Concert Recital Diploma and *Premier Prix* in piano from the Guildhall School of Music & Drama. The six books that he has published with Cambridge University Press include *Chopin Studies 2* (with Jim Samson; 1994), *Chopin: The Piano Concertos* (1997), and *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (with Christophe Grabowski; 2010). John Rink is General Editor of a series of books on musical performance which Oxford University Press will publish in 2016. He is also Series Editor and Project Director of *The Complete Chopin – A New Critical Edition*, which is published by Peters Edition London. He holds three visiting professorships and serves on the advisory boards of numerous research projects, scholarly journals and institutes.

Rainer Simon, Universität Erlangen-Nürnberg

### **Auf den Spuren der Phänomenologie. Entwurf einer Analyse von Musikaufführungen**

Die angloamerikanischen Musical Performance Studies und die Interpretationsforschung deutscher Provenienz haben in den letzten Jahrzehnten verschiedene Analysemethoden entwickelt, um den performativen Dimensionen von westlicher Kunstmusik gerecht zu werden. Dabei entstanden einerseits eine Vielzahl an präskriptiven Ansätzen, welche die Partitur hinsichtlich ihrer Aufführung, also als Handlungsanweisung untersuchten (u.a. Danuser, Hinrichsen, Dunsby, Rink). Andererseits etablierten sich auch empirisch-quantitative Methoden, die auf der Erhebung und Auswertung von Klangdaten basieren (u.a. Clarke, Gabrielsson). Demgegenüber werden in dem Vortrag Konturen eines Alternativansatzes herausgearbeitet, der sich weniger den präskriptiven Qualitäten der Partitur als der Deskription der Aufführung selbst und weniger den zu einem bestimmten Klangaspekt (z.B. Timbre oder Timing) gemessenen Daten als der ganzheitlichen Erfahrung der Aufführung widmet. Ein solcher Ansatz lässt sich als phänomenologisch bezeichnen – fundierte Husserl die Phänomenologie doch als „deskriptive Psychologie“, als Wissenschaft der Beschreibung unserer holistischen Erfahrungen. Zu den Vorzügen einer phänomenologischen Analyseausrichtung gehören – ganz im Sinne von Cooks Verständnis von „music as performance“ – u.a., dass mit ihr Musik nicht als akustische Daten oder durch eine Lektüre Vorgestelltes, sondern als tatsächlich Erlebtes aufgefasst und untersucht werden kann, dass nicht nur das Wahrgenommene sondern die Prozesse des Wahrnehmens (des Hörens) selbst zum wissenschaftlichen Gegenstand werden und dass neben den klanglichen auch leibliche und räumliche Phänomene und Ereignisse in den Analysefokus rücken.

Die Phänomenologie hat in allen möglichen Geistes- und Kunstwissenschaften und vor allem auch in deren Analysemethoden ihre Spuren hinterlassen. Es erscheint daher sinnvoll, diese zu verfolgen und zu überprüfen, inwiefern sich jene Methoden auf Musikaufführungen anwenden lassen. Hierzu wird ein Blick auf die frühe Musikpsychologie geworfen, die sich ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts, quasi im Dunstkreis der Phänomenologie und der Gestalttheorie etablierte und in der versucht wurde, Musikerfahrungen als Ganzheitliches, z.B. als energetischen Strom, der u.a. Raum- und Materieindrücke hervorruft (Kurth), zu beschreiben. Zudem werden die musikethnologischen Verfahren der Feldforschung und insbesondere des teilnehmenden Beobachtens diskutiert, die sich einerseits mangels Notationen in nichtwestlichen Musikkulturen, andererseits aber auch im Geiste der Phänomenologie und deren ästhetischen Emphase ausbildeten (Barz, Berger). Schließlich werden phänomenologische Aufführungsanalyseverfahren der Theaterwissenschaft besprochen, in denen verschiedene Gegenstandsfelder wie die Leiblichkeit, Räumlichkeit, Atmosphären und Energien aufgefächert und auch konkrete Vorschläge zur Ausführung, etwa zur Dokumentation der Aufführung oder deren sprachlichen Beschreibung, präsentiert werden (Fischer-Lichte, Roselt, Wortelkamp). Die Auseinandersetzung mit diesen methodischen Ansätzen wird nicht nur anhand theoretischer Schriften, sondern auch anhand eines konkreten Aufführungs- bzw. Erfahrungsbeispiels durchgeführt.

**Rainer Simon** studierte Philosophie, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Arts-Administration in Berlin, München, Paris und Zürich. Von 2008 bis Ende 2010 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter innerhalb des Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* an der Freien Universität Berlin. Er promoviert bei Clemens Risi an der Friedrich-Alexander-Universität Nürnberg-Erlangen über *Dimensionen einer phänomenologischen Analyse der Wahrnehmung von Musikaufführungen*. Zwischen 2007 und 2012 übernahm Rainer Simon die Produktionsleitung und Dramaturgie in verschiedenen freien Theater- und Musiktheaterproduktionen in Berlin, München und Zürich. Seit 2012 ist er Referent des Intendanten der Komischen Oper Berlin, Barrie Kosky. Letzte Publikationen: Herausgegeben mit Bettina-Brandl Risi, Clemens Risi und Ulrich Lenz: *Kunst der Oberfläche. Operette zwischen Bravour und Banalität*, Frankfurt a.M.: Henschel, 2015; *Labor oder Fließband. Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern*, Berlin: Theater der Zeit, 2013; *Konzert der Sinne. Dimensionen einer phänomenologischen Analyse der Wahrnehmung von Musikaufführungen* [eingereichte Dissertation; 2016].

Renee Timmers, University of Sheffield

### **Perspectives on the measurement of expressiveness in performance**

Various methods have been developed to analyse expressiveness in music performance. Measurements of onset timing and intensity have in particular been fruitfully used to gain insight into performance processes. Despite the progress that has been made, the basic questions remain important to return to fine-tune methods and understanding of the varying contexts and purposes of performance: What is 'expressive' in music performance? How can we measure it? What processes allow performance aspects to be expressive?

In this presentation, I'll consider three cases that highlight different ways in which music performance can be expressive. The first examines relationships between performance characteristics and concepts associated with the music: performance features are characteristic of something. In the second example, it becomes clear that meaning is derived through references to other music and its performance. The third example in contrast indicates a high correlation between perceived expressiveness and experienced quality of the performance. Ways to measure expressiveness in these contexts are discussed.

**Renee Timmers.** Since 2009, I am a Lecturer, now Senior Lecturer, in Psychology of Music in Sheffield. I teach psychology related modules at UG and PG level including music perception and psychology of performance, and direct the distance learning MAs Music Psychology in Education and Psychology for Musicians. With Prof. Dibben, I established the research centre "Music Mind Machine in Sheffield" to promote collaboration and exchange across faculties and disciplines between people with shared interests in cognition and music. I am committed to establish an active research-led teaching and learning community, where students of different levels can blossom by learning from each other as well as from internal and visiting academics, and by learning through close encounters with successful research. My first degree was in Musicology (MA), which I studied in Amsterdam. Thereafter, I pursued a PhD in Psychology (Social Sciences) at the Radboud University Nijmegen. As a member of the Music Mind Machine group, I was involved in collaborative research combining perspectives and methods from psychology, computer science and music theory to investigate perception and cognition of music. My main focus was on (cognitive) rules that underlie the expressive timing of music, but also the freedom that performers have within these rules. After my PhD, I was a postdoctoral researcher for six years at institutes in Italy (University of Genoa), Austria (OEFAI), the UK (KCL), the Netherlands (Radboud University) and the USA (Northwestern University). I worked at departments of music, psychology and computer science gaining relevant cross-disciplinary experience. My research focused on the communication of emotions through music performance, including a comparison of emotional expression in early and later recordings of Schubert songs, and the development of automated visual feedback on expressive performance. My current research projects investigate interactions between cognition and emotion in music listening, cross-

modal perception of music, and expressive timing of music. My aim is to work towards applications of music psychological findings, including investigations of perception of emotion in listeners with hearing impairment, and training programs for timing music expressively.

Sarah Weiss, YaleNUSCollege Singapore

### **Interpreting similitude in performance**

There are increasingly sophisticated, computational methods available for analyzing music, yet choosing what to analyze is often guided by experiences that suggest to the listener some kind of analytical intuition. These kinds of intuitions may resonate with performer notions of what they are doing, or they may not. Analytical expectations and approaches, concepts of similitude and difference, descriptions and interpretations of composition and performance process are culturally determined, irrespective of the origins of the music. Given the panoply of possible uncontrollable elements in any given musical encounter, where does the theorist begin? Making sense of music performance and “composing an analysis” without trampling the music or the agency of performers are just two of myriad issues facing the analyst of music. Drawing on examples from around the world, in this paper I will explore aspects of the flexibility within certain pieces when they are performed by the same or different people at different times and discuss the range of analytical approaches that exist in the discipline to capture these kinds of diversity.

**Sarah Weiss** holds a BA (with honours) in Music History and Theory from University of Rochester and Eastman School of Music and a PhD in Music (with Distinction and Winner of Dean’s Dissertation Award 1998) from New York University. She has taught in the Departments of Music at the University of Sydney, the University of North Carolina-Chapel Hill, Harvard University, and is an Associate Professor at Yale. Professor Weiss addresses issues of postcoloniality, hybridity, gender, and aesthetics in her writing and teaching. Her first book, *Listening to an Earlier Java: Aesthetics, Gender, and the Music of Wayang in Central Java* was published in 2006 by KITLV Press in Leiden, Netherlands. Based on fieldwork over several years in Central Java, this book explores the impact of postcolonial intellectual ideas and gender philosophies on the reception and development of Javanese traditional wayang performance in the twentieth century. Professor Weiss is currently finishing a second book entitled *Ritual Soundings: Women Performers and World Religions*. In this work she adopts a meta-ethnographic approach to examine women’s use of performance in extraordinary, religiously sanctioned contexts to voice their opinions, effect change, and assert control over their own destinies. Weiss argues that while women’s performance traditions are instrumental in localising the practice of world religions in different places around the world, a comparative approach reveals similarities in women’s practices that suggest world religions may share more than is commonly acknowledged. Keenly interested in the interpretation of cultural encounter through hybridity theory, Weiss has examined the international presentation of Sulawesi’s epic in *I La Galigo* by Robert Wilson and Rahayu Supanggah (2008) and Bali’s Sanggar Çudamani’s *Odalan Bali* (2013) as well as the role of listener expectation on the reception of world musics (in press). Professor Weiss’s other areas of ongoing research and teaching interest include a cappella communities (<http://yaleacappellaproject.wordpress.com>), urban musics (traditional and contemporary), and issues of sustainability and music cultures. Sarah Weiss is member of the Advisory Board of the Zentrum für Genderforschung at KUG.

## 2. POSTERPRÄSENTATIONEN

Christa Brüstle und Studierende (KUG)

### **Perspektiven der Musikpraxis**

Im Wintersemester 2014/15 haben sechs Studierende in unterschiedlichen Kooperationen mit MusikerInnen zusammengearbeitet, um verschiedene Perspektiven der Musikpraxis vor dem Hintergrund theoretischer Positionen der musikwissenschaftlichen „Performance Studies“ zu bearbeiten. Die Kooperationen waren selbst gewählt, die auf dem Poster präsentierten Ergebnisberichte werden über die jeweilige thematische Ausrichtung und über die Methoden der Untersuchungen Auskunft geben. Dabei ging es nicht nur um Interviews oder teilnehmende Beobachtung, sondern auch darum, gemeinsam mit den Kooperationspartnern und -partnerinnen bestimmte einstudierte/einzustudierende oder aufgeführte Werke zu analysieren.

Beteiligt waren folgende Studierende mit folgenden Themen:

David Buschmann (Operninszenierung, aktive Begleitung der Einstudierung und Inszenierung der *Zauberflöte* an der KUG im Sommer 2015)

Katharina Gößler (Straßenmusik, Kooperation mit dem Musiker Marco Tobits)

Julia Mair (Chor, Kooperation mit dem Chorleiter und Komponisten Franz Herzog)

Aaron Olsacher (Heavy Metal, Kooperation mit der Band *Dead by April*)

Stefanie Scherer (Lampenfieber, Kooperation mit der Harfenistin Elke Paternusch)

Thomas Wozonig (Fassungen, Kooperation mit dem Pianisten Philipp Scheuch).

**Christa Brüstle**, seit 2011 Senior Scientist am Institut für Musikästhetik und seit 2012 Leiterin des Zentrums für Genderforschung an der Kunstuniversität Graz. Sie studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Linguistik in Freiburg i.Br. und Frankfurt a.M. und promovierte 1996 über die Rezeptionsgeschichte Anton Bruckners. 1999–2005 und 2008 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Sie war 2008–2011 Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin und hatte Lehraufträge an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, an der Technischen Universität Berlin sowie an der Universität Wien. 2014 war sie Gastprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Aktuelle Publikationen (Auswahl): *Macht. Ohnmacht. Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, hg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin 2011; *Konzert-Szenen: Bewegung – Performance – Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (Habilitationsschrift), Stuttgart 2013; *Jacqueline Fontyn – Nulla dies sine nota. Autobiographie, Gespräche, Werke*, hg. von Christa Brüstle, Wien 2013; *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*, hg. von Christa Brüstle, Bielefeld 2015.

Simone Heilgendorff/Katarzyna Grebosz-Haring (Universität Salzburg)

### **Contemporary Art Music reflected in Metropolitan Festivals:**

#### **Comparative Samples of Performances, Spaces and their Audiences**

European new music festivals are acting as referential spaces for a contemporary “performance culture”. Thus contemporary art music provided by those festivals in urban environments enriches the quality of metropolitan life in the culturalized “creative city” (R. Florida, Ch. Landry, A. Reckwitz) of our time. To consider interdependencies between the music itself and its framing in cultural practice, musicological research needs to take into account what is possibly “outside” of a specific research focus (in the sense of Georgina Born’s “relational musicology”) and to apply neighbouring approaches in other disciplines thus enhancing the quality of results in research.

European festivals of contemporary art music claim to offer cutting edge and ground breaking music, composed and performed by the most accomplished, established and/or “trendy” people. To constantly create the “new” (Groys, Reckwitz) is one of the principles, whereby such festivals connect with one of the most current topics of life in Western societies. They have their hubs in cities, being the hotspots of creativity, the dominant value, which took over its position from the “functionality” of cities.

This study delivers some insights into specific problems of “newness” not only being the motor of the sphere in contemporary art music but of everyday life, combined with creativity as a generally accepted high societal value, which had gradually established itself since the 1980s. Carrying forward Foucault’s concept of the societal “dispositive” we can now debate the “dispositive of creativity” as a current element also influencing activities in new music, again with the “new” being one of the main qualities of moving forward. The music itself comes in through a performative perspective.

Two types of performances from the 2014 festival editions in Vienna and Warsaw shall serve as references: most likely a childrens’ concert and one in mixed media. They took place in a variety of venues from the con-

cert hall to a dance club. Composers, performers, curators and the audiences are all part of the „works“ as the musical material of those events.

Our research results presented in this study are part of the interdisciplinary and international research project “New Music Festivals as Agorai. Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d’Automne in Paris, and Wien Modern Since 1980”, funded by the Austrian Science Fund (FWF).

**Katarzyna Grebosz-Haring** is a systematic musicologist. She is currently project-assistant (post-doc researcher) of the International research project „New Music Festivals as Agorai...“ at the Paris Lodron University of Salzburg (Austria) and in addition (since Fall 2014) senior researcher of the programme area “ConTempOhr. Mediation of Contemporary Music – Vermittlung zeitgenössischer Musik” at the cooperative “Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst” (University Salzburg/Mozarteum Salzburg). Studies in music (art) education and systematic musicology (Dr. phil.) as well music therapy and violin in Katowice (PL) and Salzburg (A). Her main research areas are contemporary music, psychology of music, music sociology, (empirical) music and art education, music and health research.

**Simone Heilgendorff** is a musicologist and violist. She is currently head of the International research project „New Music Festivals as Agorai...“ at the Paris Lodron University of Salzburg (Austria) and in addition (since Fall 2014) head of the programme area “ConTempOhr. Mediation of Contemporary Music – Vermittlung zeitgenössischer Musik” at the cooperative “Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst” (Uni Salzburg and Mozarteum Salzburg). Violist and founding member of the Kairos Quartett (string quartet, Berlin/Germany) specializing in contemporary music. Studies in musicology, philosophy and psychology (Dr. phil.) as well as viola (MA) in Freiburg i.Br. (D), Zurich (CH), Ann Arbor (USA) und in Berlin (D). Her main research areas are contemporary and baroque music, cultural and psychological contexts of music, the Americana around John Cage, musical analysis and musical performance practice respectively cultures of musical interpretation.

Sonja Kieser, Universität Wien

### **Stornelli. An ethnomusicological study on the informal musical performance of improvised stanzas in South Italy**

In this research the musical-poetic profile of the genre Stornelli will be analyzed in its context of an informal performance in South Italy. The genre is part of the Italian repertoire of sung improvised (monostrophic) poetry (Keller). The colloquial term *stornelli* denotes the poetic form of two improvised verses made out of eleven syllables (*endecasillabi*). Southern Italian music is characterized by its distinct repertoires for music and poetry, songs are therefore no entity, but represent a free musical-poetic relation. In Kieser 2013 a classification on the musical interpretation of the stanzas was elaborated, which identifies three different musical styles during the informal performance of *stornelli* in the South Italian province Lecce: they are sung as vocal-polyphony (*a stisa*), in vocal-instrumental dance tunes (*a pizzica*) or accompanied by *da stornello*. This concludes the premise that the genre Stornelli implies musically *da stornello* interpreted stanzas (*stornelli*). The aim of this study is to elaborate the reciprocity of music and poetry whose separation is removed through the performance. The poetry of the genre Stornelli is musically embedded and the music demands a specific semantic content. The informal performance of *stornelli* opens a musical social heterotopos (Foucault 1957). The musical heterotopos *da stornello* structures the semantic content of communication in a way that taboo subjects can be publicly discussed. The central methods are a documentary and ethnographic field research, combining the dialogic approach (Macchiarella 2011), (participatory) observation (Myers 1992) and learning to perform (Baily 2001). For this study was designated a project-specific feedback-field-research to evaluate the results in cooperation with the actors. The collected data are audio- and video-documents based on the guidelines of the Phonogrammarchiv Wien (ÖAW), and the ethnography. Explicate data will be analyzed, transcribed and interpreted in order to describe the informal performances and the musical-poetic parameters of the genre Stornelli.

**Sonja Kieser** is a doctoral candidate at the Department of Musicology at the University of Vienna. She is working on the informal performance of improvised stanzas *stornellare* in South Italy. Kieser conducted several field researches in the Province of Lecce (2008, 2009, 2011, and 2013) supported by the University Vienna and the Phonogrammarchiv Wien (ÖAW), summarized in her master’s thesis on the dance style *pizzica* and its socio-cultural context. Kieser is youth member of the ÖGMw (Austrian Society for Musicology) and a former member of EMuK, an ethnomusicological study group of doctoral students in Vienna, which deals with music, dance and theatre of the world.

Cla Mathieu, Universität und Hochschule der Künste Bern

### **Historische Tondokumente und Instruktionen im künstlerischen Experiment. Ansätze zur Untersuchung des spätromantischen Gitarrenspiels**

Wie können Befunde aus der Analyse historischer Tondokumente und der Auswertung zeitgenössischer Instruktionen im künstlerischen Experiment überprüft, verkörpert und schließlich sinnvoll in die Musikpraxis eingebracht werden? Diese Frage stellt sich in meinem Dissertationsprojekt „Expressivität im spätromantischen Gitarrenspiel. Studien zu Miguel Llobets Tonaufnahmen der 1920er Jahre“. Von den Mikrofonaufnahmen des Katalanen Miguel Llobet (1878–1938) ausgehend – dem führenden klassischen Gitarristen des frühen 20. Jahrhunderts – soll in dieser Arbeit ein umfassendes Bild der spätromantischen Gitarrenpraxis entstehen. Konzeptuell orientiert sich die Studie am Begriff der „Expressivität“ und fragt nach dessen konkreten Implikationen für die Instrumentaltechnik Llobets und seines Umfelds sowie nach Verbindung und Abgrenzungen zu „expressiven Kulturen“ anderer Instrumente.

Das Dissertationsprojekt kombiniert drei methodische Ansätze: (1) Die Auswertung der Tonaufnahmen erfolgt mittels der in den britischen Performance Studies entwickelten Methoden der computergestützten Aufführungsanalyse und des Interpretationsvergleiches (Leech-Wilkinson 2009). (2) Die Befunde werden anschließend im Lichte zeitgenössischer Lehrwerke und Traktate diskutiert und historisch verortet. (3) Gleichzeitig werden die Ergebnisse im künstlerischen Experiment am Instrument nachvollzogen und überprüft.

Der Begriff des „künstlerischen Experiments“ wird hier im Sinne eines „Embodiments“ verstanden (Köpp 2014). Dabei werden die Befunde aus der Analyse des historischen Materials mit den Erfahrungen des Autors als professioneller Gitarrist im Setting eines kontrollierten Selbstversuches konfrontiert und die Beobachtungen detailliert protokolliert. Ziel ist es, ausgehend von einer Imitation der zunächst äußerlichen Befunde zu einem Verständnis der Bewegungsabläufe und der impliziten Subtexte der Instruktionen vorzustoßen und so die Grundlagen für die Verkörperung größerer musikalischer Einheiten zu schaffen. Das so gewonnene und dokumentierte Körperwissen ermöglicht neue Deutungsansätze für die historischen Dokumente und sichert gleichzeitig die Nutzbarmachung der Forschungsergebnisse in der künstlerischen Praxis.

#### Literatur

Köpp, Kai, „Wagner historisch. Methoden und Ergebnisse eines interpretationsgeschichtlichen Forschungsansatzes“, in: *Wagnerspectrum* 1/2014, 261–275.

Leech-Wilkinson, Daniel, *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM 2009.

**Cla Mathieu** studierte klassische Gitarre an den Musikhochschulen Basel (MA Musikpädagogik), Bern (MA Performance) und Sion (CAS Interprétation). Neben seiner Konzerttätigkeit unterrichtet er an einer Musikschule. An der Universität Bern absolvierte er den spezialisierten MA Research on the Arts und promoviert zur Zeit in der Graduate School of the Arts der Hochschule der Künste Bern und der Universität Bern. Der Arbeitstitel seines Dissertationsprojekts lautet „Expressivität im spätromantischen Gitarrenspiel. Studien zu Miguel Llobets Tonaufnahmen der 1920er Jahre“.

Franz Karl Praßl/Robert Klugseder (KUG/ÖAW)

### **Das CANTUS Network-Projekt der ÖAW: Digitale Methoden zur Analyse der mittelalterlichen Libri ordinarii der Kirchenprovinz Salzburg**

Die Kirchenprovinz Salzburg mit ihren Suffragan- und Eigenbistümern war über viele Jahrhunderte hinweg maßgeblich an der kulturgeschichtlichen Entwicklung Österreichs und Bayerns beteiligt. Umso wichtiger ist es, die zahlreich erhaltenen liturgisch-musikalischen Quellen, die ein wichtiger Bestandteil dieses kulturgeschichtlichen Erbes sind, in digitaler Form zu erschließen und wissenschaftlich auszuwerten.

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Libri Ordinarii* muss der kritischen Übertragung der lateinischen Texte eine fundierte Analyse der Ursprünge der Liturgie und der Kommentare folgen. Primäre Aufgabe des Projekts wird es sein, die bereits in Rohfassungen vorliegenden Ordinarii aus Salzburg, Passau sowie die im Rahmen von Dissertationen bearbeiteten Ordinarii aus Seckau in TEI taugliche Version zu transformieren. Des Weiteren sollen die noch nicht bearbeiteten Codices aus Admont, St. Nikola, St. Florian, Klosterneuburg, Freising und Regensburg transkribiert und semantisch angereichert werden. In einem zweiten Schwerpunkt sollen die Sekundärquellen, also die liturgisch und liturgisch-musikalischen Quellen wie Graduale, Missale, Sequentiare, Antiphonare usw. erschlossen und für die Implementation in die Webplattform aufbereitet werden, um hinter den Incipits der *Libri ordinarii* auch die konkreten Gestalten z.B. eines Gesanges in vollständiger Form und mit musikalischer Notation vor sich zu haben. Die formale Erschließung ermöglicht es, die Zeugen der Liturgie automatisch zu vergleichen und so Hinweise auf Gemeinsamkeiten und Eigenständigkeit zu gewinnen.



Die gerade gezeigten Vergleichsmöglichkeiten sollen letztendlich helfen, das Gemeinsame zu erkennen und das Proprium der einzelnen Traditionen zu definieren. Das Forschungsprojekt wird in Kooperation mit dem *Zentrum für Informationsmodellierung – Austrian Centre for Digital Humanities (ZIM)* der Universität Graz durchgeführt. Das auf fünf Jahre angelegte Forschungsvorhaben ist Teil der Digital Humanities Initiative *Langzeitprojekte Kulturelles Erbe* der ÖAW und wird durch die *Österreichische Nationalstiftung für Forschung, Technologie und Entwicklung* finanziert.

**Robert Klugseder**, geb. 1969 in Aidenbach (Passau), Ausbildung und Studium der Kirchenmusik, Musikpädagogik, Musikwissenschaft und der kath. Theologie in Passau und Regensburg. Tätigkeiten als Instrumentallehrer, Kirchenmusiker und Gymnasiallehrer. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. Sponsion 2002, Promotion 2004-2007 bei Prof. Dr. David Hiley. 2013 Habilitation (Musikgeschichte) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Seit 2008 Mitarbeiter am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2009 Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (1. Musik des Mittelalters, 2. Digitale Musikedition, 3. Leitung der Chorschola des Instituts). Laufende Forschungsprojekte: 1. Katalisierungsprojekt „Musikalische Quellen des Mittelalters in österreichischen Bibliotheken“ ([www.cantusplanus.at](http://www.cantusplanus.at)). 2. CANTUS NETWORK – Digitale Edition der Libri ordinarii der Kirchenprovinz Salzburg. 3. Werkdatenbank Anton Bruckner ([www.bruckner-online.at](http://www.bruckner-online.at)). 4. Digitale Text- und Musikedition mit XML-TEI, -MEI und Ediom ([www.digital-musicology.at](http://www.digital-musicology.at)).

**Franz Karl Praßl** studierte Katholische Theologie (Promotion 1987), katholische Kirchenmusik, Chorleitung und Dirigieren in Graz. Ein Spezialstudium Gregorianische Paläographie und Semiologie erfolgte in Essen. 1982 bis 1992 war er Domorganist in Klagenfurt, 1982 bis 1989 auch Kirchenmusikreferent der Diözese Gurk. Seit 1989 ist er Professor für Gregorianik an der Kunstuniversität Graz. 1999 bis 2011 war er Präsident der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie. Praßl dirigierte bei der Messe zur Amtseinführung von Papst Franziskus die gregorianischen Choräle, da er an der päpstlichen Musikhochschule, dem Pontificio Istituto di Musica sacra, Gregorianik lehrt. Franz Karl Praßl veröffentlichte zahlreiche Publikationen zur Hymnologie, gregorianischen Semiologie, Liturgie- und Kirchenmusikgeschichte vor allem des 12. Jahrhunderts. Er ist Gründer und Leiter der Grazer Chorschola, mit der er zahlreiche Konzertreisen unternommen und Tonträger produziert hat.

Peter Revers/Klaus Aringer (KUG)

### **Herbert von Karajan – Werkverständnis und Interpretation**

Eine kritische, gleichermaßen musikologische, musikästhetische und empirische Analyse der Interpretationen Herbert von Karajans steht bislang noch aus. Dies liegt nicht zuletzt an einem noch nicht aufgearbeiteten Bestand an Quellen, insbesondere im Hinblick auf Einspielungen und Karajans Arbeit in den Aufnahmestudios. Den Schwerpunkt des Projekts bildet eine systematische Erfassung und Analyse von Karajans Einspielungen, wobei neben einer musikwissenschaftlich-analytischen Interpretation in hohem Maße empirische und computergestützte Methoden Anwendung finden.

**Klaus Aringer** ist seit 2005 Universitätsprofessor für Musikgeschichte und seit 2008 Vorstand des Instituts Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992 und Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 für das Fach Musikwissenschaft habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Seine Vorträge und Publikationen reichen von der Musik des Mittelalters bis in das 20. Jahrhundert; Schwerpunkte bilden die Wiener Klassiker, die Geschichte der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie aufführungspraktische Fragen.

**Peter Revers** studied musicology, psychology and composition at the Universities of Salzburg and Vienna and at the University “Mozarteum” in Salzburg. 1988/89 Revers was fellow of the Alexander-von Humboldt-Foundation at University of Hamburg. Formerly assistant professor and lecturer at the University of Music in Vienna (1980–96) he has been professor of musicology at the University of Music and Dramatic Arts Graz since 1996, after having completed his habilitation at the University of Hamburg in 1993. From 2001–2009 he was president of the Austrian Musicological Society. His research focuses on Mahler, Mozart, Sibelius, contemporary music, history and analysis of musical interpretation, and the late nineteenth- and early twentieth-century reception of East Asian music in Europe. Main publications: Gustav Mahler. Untersuchungen zu den späten Sinfonien (Hamburg 1985); Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption (Stuttgart 1997), Mahlers Lieder (München 2000), Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke (co-editor, 2 vols., Laaber 2011).

### 3. JUNGE MUSIKWISSENSCHAFT

Simon Haasis, Universität Wien

#### **Infizierte Körper und ansteckende Gesten.**

#### **Aspekte einer Poetik des Schrecklichen in der *Tragédie lyrique* des späten *Ancien Régime***

Das 18. Jahrhundert hat den simplen Satz „Ich habe einen Körper“ erstmalig in seiner Selbstverständlichkeit in Frage gestellt, indem der Mensch erstaunlich viel an seiner körperlichen Verfasstheit entdeckte. In einem Diskurs, an dem die Disziplinen Anthropologie, Physiologie und Philosophie beteiligt sind, wandelt sich in Folge dieser Entdeckungen das Bild des Menschen bis zum Ende des Jahrhunderts: Aus dem *homme machine* wird der *homme sensible*. Der hohe Stellenwert, den der Begriff der *sensibilité*, d.h. die Fähigkeit der menschlichen Seele, Empfindungen und Gefühle zu haben, in der französischen Kultur einnimmt, gibt davon beredtes Zeugnis, da er im Gegensatz zum Parallelbegriff der deutschen *Empfindsamkeit* eine größere Bedeutungstiefe besitzt.

Der Vortrag greift diesen körperbetonten Wirkungszusammenhang auf und versucht ihn für eine kulturwissenschaftlich informierte Opernforschung fruchtbar zu machen. Dabei rückt die Körpermetapher der *Ansteckung*, ein Begriff der in der Theatertheorie des 18. Jahrhunderts gleichbedeutend neben den der *Katharsis* zu stellen wäre, ins Zentrum des Interesses. Beide bezeichnen nämlich einen Moment des Übergangs, der den Körper von einem Zustand in den anderen versetzt. Dabei stellt sich die Frage, wie dies von den verschiedenen an der Opernaufführung beteiligten Künsten erreicht werden kann.

Diese Frage lässt sich vor dem Hintergrund des oben dargestellten körpertheoretischen Diskurses auf zwei Weisen beantworten. Zum einen aus einer internen Perspektive von Seiten des infizierten Körpers her, wobei zu unterscheiden ist zwischen den Körpern des Darstellenden (phänomenaler Leib/semiotischer Körper) und dem des Zuschauenden/Zuhörenden, und zum anderen einer externen Perspektive von Seiten der ansteckenden musikdramatischen Gesten. Letztere haben ebenfalls zwei Aspekte: einen körperlichen und einen musikalischen.

Diesen beiden Perspektiven wird im Vortrag als Teil einer Poetik des Schrecklichen in der *Tragédie lyrique* des späten *Ancien Régime* nachzugehen sein. Gerade am ästhetischen Phänomen des Schrecklichen, das von Unterweltszenen bis zu Morden auf offener Bühne reicht, lässt sich der dargestellte Zusammenhang exemplarisch manifestieren.

#### Literatur

Böhme, Hartmut: „Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition“, in: *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main 1988, S. 179–211.

Fischer-Lichte, Erika: „Zuschauen als Ansteckung“, in: Mirjam Schaub, Nicola Suthor und dies. (Hrsg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005, S. 35–50.

Kintzler, Catherine: *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris <sup>2</sup>2006.

Moravia, Sergio: „From Homme Machine to Homme Sensible: Changing Eighteenth-Century Models of Man's Image“, in: *Journal of the History of Ideas* 39 (1978), Heft 1, S. 45–60.

Thomas, Downing A.: *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647–1785*, Cambridge [u.a.] 2002.

**Simon Haasis**, geb. 1985, ist Musik- und Kulturwissenschaftler. Von 2007 bis 2011 studierte er an der Universität Wien, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Universität für angewandte Kunst Wien Musikwissenschaft mit freien Wahlfächern aus Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Philosophie, Germanistik, Musiktheorie und Kultur- und Geistesgeschichte. 2011 schloss er sein Diplomstudium mit der Arbeit *Mathis – Hindemith – Kepler. Zur (Be-)Deutung des Opernschaffens Paul Hindemiths zwischen 1929 und 1957 vor dem Hintergrund der Phantasie einer „musica mundana“* (Betreuer: Gernot Gruber) mit Auszeichnung ab. Derzeit arbeitet er unter dem Arbeitstitel *Terreuer agreeable? Musik- und kulturwissenschaftliche Zugänge zur Poetik des Schrecklichen in der Tragédie lyrique des späten Ancien Régimes* an seiner Dissertation im Fach Musikwissenschaft, die ebenfalls von Gernot Gruber an der Universität Wien betreut wird. Die aktuellen Forschungsschwerpunkte von Simon Haasis erstrecken sich unter anderem auf musikgeschichtliche Fragestellungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert; Ästhetik, Poetik und Theorie des Musiktheaters; Aspekte zur Schnittstelle zwischen Musikwissenschaft, Ideengeschichte und kulturwissenschaftlichen Forschungspraktiken und Methoden und Theorien der Musikgeschichtsschreibung.

Jasmin Linzer, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

### **Musik(-Theater) in der Wiener Kleinkunst der Zwischenkriegszeit. Oder: Die (Un-)Möglichkeiten sich einem in der Musikwissenschaft bisher kaum beachteten Phänomen anzunähern**

Musik spielt zweifellos in der Kleinkunst bzw. im Kabarett der Zwischenkriegszeit eine wesentliche Rolle. Neben damals üblichen Musikeinlagen wie Chanson, Lied oder Tanz im Rahmen des Kabarettprogrammes gilt dies besonders im Zusammenhang mit den so genannten Mittelstücken. In diesen 20 bis 60 Minuten dauernden kleinen Theaterstücken konnte der Musik durchaus wichtige dramaturgische Funktion zu Teil werden. Dass bisher zu diesem Nischengenre bzw. zur Kleinkunst im Allgemeinen seitens der Musikwissenschaft kaum Forschungen unternommen wurden, wird häufig mit der fehlenden oder nur unzufriedenstellend vorhandenen – weil fragmentierten – Materialbasis begründet. Aber auch seitens der Theaterwissenschaft kann dieses Versäumnis festgestellt werden. Zwar hat diese sich der eingehenden Beschäftigung mit Kleinkunst sehr wohl geöffnet, der Aspekt Musik wird aber immer wieder marginalisiert, indem sich die Auseinandersetzung – wenn überhaupt – in bloßer Erwähnung vom Gebrauch musikalischer Mittel erschöpft. Insofern scheint also das gegenwärtige Bild vom Mittelstück als Kleinkunstgenre nur sehr verkürzt dargestellt.

Die Quellenlage, so von einem Standpunkt aus geforscht werden will, der die Fülle des Materials voraussetzt, mag nun also durchaus als kritisch beschrieben werden. Während einige Typoskripte zu den Stücken vollständig zur Verfügung stehen, ist Notenmaterial nur vereinzelt erhalten; teils in äußerst guter Qualität, teils handelt es sich um Fragmente. Die Frage, die sich an dieser Stelle aufwirft, liegt auf der Hand: Wie könnte der musikalische Aspekt dennoch beschrieben und beleuchtet und schließlich in den Begriff Mittelstück integriert werden? Eine Möglichkeit könnte es sein, als Alternative eine Methodik zu wählen, die unterschiedliche Blickwinkel auf die Musik in den Mittelstücken zusammenführt und miteinander in Beziehung setzt, um so Rückschlüsse auf Rolle und Funktion der musikalischen Ebene ziehen zu können. So könnte etwa die Zusammenschau (musik-) analytischer, rezeptionsgeschichtlicher, sozialer oder ökonomischer Aspekte Einsicht dahingehend ermöglichen.

Am Beispiel des Mittelstückes „Marie oder Der Traum ein Film“ (H. Weigel/F. Piesen) sollen die Chancen und Schwierigkeiten dieses multiperspektivischen Ansatzes diskutiert werden.

#### Literatur

Berg, Jimmy: *Von der Ringstraße zur 72nd Street. Jimmy Bergs Chansons aus dem Wien der dreißiger Jahre und dem New Yorker Exil*, hrsg. von Horst Jarka, New York/Wien, 1996.

Reisner, Ingeborg: *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, Wien 2004.

Weigel, Hans: *Gerichtstag vor 49 Leuten*, Wien 1981.

Weys, Rudolf: *Cabaret und Kabarett in Wien*, Wien/München 1970.

Wolfartsberger, Anita: *Das „Mittelstück“ im ‚Wiener Werkel‘. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand*, Dipl. Arbeit, Universität Wien 2004 (erschienen 2007 im Verlag Dr. Müller)

Nachlass Rudolf Weys in der Wien Bibliothek: Handschriftensammlung ZPH 1011, 1020; Musiksammlung ZPM 664

**Jasmin Linzer** schloss das Diplomstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien mit einer Arbeit über Funktion und Wirkung der Filmmusik in Alfred Hitchcock's PSYCHO (Betreuung Margareta Saary) 2012 mit Auszeichnung ab.

In den Jahren 2011-2014 war sie Studentin der Musikerziehung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, seit 2013 besucht sie das Doktoratsstudium ebendort. Im Rahmen ihrer Dissertation beschäftigt sie sich vorrangig mit Unterhaltungsmusik, speziell mit Musik in der Kleinkunst (Arbeitstitel: Musiktheater in der literarischen Kleinkunst. Die Mittelstücke des Wiener Kabarett der 1930er Jahre und ihre Musik in Fallbeispielen. Betreuung: Christian Glanz, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; Co-Betreuung: Marion Linhardt, Universität Bayreuth).

Fachlich orientierte berufliche Stationen waren u.a. die Niederösterreichische Landesmuseum GmbH (Kulturvermittlung im Klangturm St. Pölten 2002–2008), das Österreichische Volksliedwerk (freie Mitarbeit 2010–heute) sowie die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Studienassistentin 2011–2012, Projektmitarbeit 2012–2014 „mdw-NS“ mit einem Artikel zum Einfluss der Hitlerjugend auf die Abteilung für Musikerziehung an der Reichsmusikhochschule Wien). Gegenwärtig ist sie Universitätsassistentin prae doc am Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Yoko Maruyama, Universität Wien

### **Beethovens Streichquartette und ihre Konzerträume**

Da Beethovens Streichquartettsschaffen parallel mit dem Wandel des Wiener Kammermusikconcertwesens läuft, wurde sein Quartettstilwandel, vor allem zwischen Opp. 18 und 59, überwiegend dieser konzertgeschichtlichen Veränderung zugeschrieben: Direkt vor der Komposition von Op. 59 veranstaltete Beethovens

Freund Ignaz Schuppanzigh, der fast alle seine Quartette uraufführte, erstmals in Wien eine reguläre öffentliche Streichquartettkonzertserie. Dadurch verlagerte sich die Streichquartettaufführung aus dem bisherigen privaten Raum in die öffentlichen Konzertstätten. Das führte zur forschungsgeschichtlich wiederholten Behauptung, dass der innovative „sinfonische Stil“ seines Op. 59, dessen Klangqualität sich grundlegend von Op. 18 unterscheidet, für das neue öffentliche Quartettkonzert mit größerem Publikum konzipiert wurde.

Obwohl Beethovens Stilwandel auf den Wandel im Musikleben überhaupt bezogen wurde, fokussierten die bisherigen Forschungen hauptsächlich seinen persönlichen Stil. Um jene Behauptung zu rechtfertigen, ist aber die Wechselbeziehung zwischen Beethovens Komposition und der Aufführungssituation gründlich zu recherchieren. Außerdem ist der Streichquartettstil seiner Zeitgenossen, die ebenfalls jenen konzertgeschichtlichen Wandel erfuhren, in die Überlegungen einzubeziehen. Mein Dissertationsprojekt versucht darum, die Bedeutung von Beethovens Streichquartetten durch musiksoziologische-musikanalytische Untersuchungen zu präzisieren.

Im Symposium möchte ich die Wechselbeziehung der Raumakustik mit Beethovens Stilwandel beleuchten: Eruiert werden zunächst die Streichquartettkonzertstätten und deren Raumakustik. Im Wesentlichen blieben die Kammermusikkonzerträume bis zu Beethovens mittlerer Schaffensphase gleich. Allerdings bedeutete die Öffentlichkeit des Konzerts einen Einflussfaktor auf die Raumakustik: die Zuhörerzahl, die möglicherweise durch jene Öffentlichkeit zunahm, konnte den akustischen Absorptionsgrad beeinflussen. Die Raumtypen selbst änderten sich erst bei Beethovens späten Quartetten. Dies wird anhand des zeitgenössischen Sprachgebrauchs bezüglich des Aufführungsortes dargelegt.

Darüber hinaus wird Beethovens Stilwandel aus raumakustischer Sicht veranschaulicht. Zu betrachten sind insbesondere Komponenten wie Tempi und Dynamik, deren Realisierungseffekte stark von den raumakustischen Gegebenheiten abhängen. Daraus lässt sich ableiten, inwieweit Beethoven Bedingungen wie Raumgröße und Nachhallzeit berücksichtigte.

Damit wird verdeutlicht, wie Beethoven, sich mit der Aufführungsmöglichkeit auseinandersetzend, eigene musikalische Ideen entwickelte.

#### Literatur

Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braumüller 1869-1870. Nachdr. Hildesheim, New York: G. Olms 1979.

Kerman, Joseph: *The Beethoven Quartets*. New York: A. A. Knopf, 1966. Nachdr. New York, London: W. W. Norton & Company 1979.

Meyer, Jürgen: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis: Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*. 5. Aufl.. Bergkirchen: Bochinsky 2004.

Weinzierl, Stefan: *Beethovens Konzerträume: Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*. Frankfurt am Main: Bochinsky 2002.

Winter, Robert. „Performing the Beethoven's Quartets in Their First Century“, in: *The Beethoven Quartet Companion*. Hrsg. v. Robert Winter und Robert Martin. Berkley, CA: University California Press 1994, S. 29-57.

**Yoko Maruyama** absolvierte ihr Masterstudium an der Universität Keio in Japan. Seit 2012 arbeitet sie an einem Dissertationsprojekt an der Universität Wien unter Betreuung von Birgit Lodes. Ihr Forschungsschwerpunkt ist vor allem die Bearbeitungen der Werke Beethovens (Bachelorarbeit: Beethovens Bearbeitungen eigener Werke) sowie die Wechselbeziehung zwischen Beethoven und seinen Zeitgenossen (Masterarbeit: Streichquintette Beethovens und seiner Zeitgenossen). 2012–2014 war sie ÖAD Stipendiatin (Monbukagakusho-Jahresstipendium), und erhielt 2014 ein Stipendium der Roam Music Foundation.

Cornelia Stelzer, Universität Wien

#### **„Und dann lernst du ein 'richtiges' Instrument...“. Das Bild der Blockflöte als „Anfangsinstrument“ und seine Wurzeln in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts**

In Deutschland und Österreich gilt die Blockflöte überwiegend als „Kinder-“ beziehungsweise „Anfängerinstrument“. Die Wurzeln dieses Rufes liegen, wie ich in meinem Vortrag zeigen möchte, in der Art der Verwendung des Instruments in der Zwischenkriegszeit und insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus – was aber von der Forschung bislang kaum beleuchtet wurde.

Um 1930 setzte in Deutschland und Österreich ein regelrechter „Blockflötenboom“ ein: Zum einen beschäftigten sich einige Berufsmusiker ernsthaft mit dem Instrument, wodurch in weiterer Folge hervorragende Kompositionen entstanden, die heute jedoch auch professionellen BlockflötenspielerInnen kaum bekannt sind; zum anderen aber wurde die Blockflöte als pädagogisches Instrument in der schulischen Musikerziehung intensiv verwendet.

Bereits die Jugendmusikbewegung betrachtete die „wieder entdeckte“ Blockflöte als ideales Laien- und „Volksinstrument“. Nicht nur Kinder, auch erwachsene Laien lernten und spielten in großer Zahl Blockflöte, trafen sich zu Musizierwochen sowie in Spielkreisen und betrieben Hausmusik. Bislang noch kaum erforscht ist die Tatsache, dass und insbesondere auch auf welche Weise die vielfältigen Einsatzmöglichkeiten des Instruments schließlich vom nationalsozialistischen Regime übernommen und für seine Zwecke adaptiert wurden, sodass die Blockflöte unter anderem Einzug in die *Hitlerjugend* (und hier vor allem in den *Bund Deutscher Mädel*) hielt. Wie ich anhand umfangreicher Materialien zeigen kann, wurde die Blockflöte nun ganz gezielt als sozialisierendes (Laien-)Instrument gebraucht und galt bald als typisch „deutsches“, und schließlich auch als besonders „weibliches“ Instrument. Da Blockflöten in verschiedensten Stimmungen im Umlauf waren, erging 1937 ein Reichsbefehl der Reichsjugendführung der NSDAP, demzufolge nur noch Blockflöten in der (noch heute verbreiteten) F-C-Stimmung verwendet werden durften. Bis 1945 erschienen unzählige Werke für Blockflöte, die hauptsächlich dem Bereich der Spielmusik, der einfachen Liedsätze und der Schulwerke sowie der (wieder entdeckten) Alten Musik zuzuordnen sind.

In meinem Vortrag geht es mir also nicht nur darum, eine Forschungslücke zu schließen. Ich möchte insbesondere auch Sensibilität dafür wecken, dass in dem heutigen, vermeintlich naiven Bild der Blockflöte als „Kinderinstrument“ noch immer vielfältige Prägungen aus der Zwischenkriegszeit und aus der Zeit des Nationalsozialismus mitschwingen.

#### Literatur

- Funk-Hennigs, Erika: „Über die instrumentale Praxis der Jugendmusikbewegung. Voraussetzungen und Auswirkungen“, in: Reinfandt, Karl-Heinz (Hrsg.): *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, Wolfenbüttel / Zürich: Mössler 1987, S. 221–234.
- Moeck, Hermann: „Zur ‚Nachgeschichte‘ und Renaissance der Blockflöte“, in: *TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, 3 (1978), S. 13-20 und 79-88.
- Thalheimer, Peter: *Die Blockflöte in Deutschland 1920-1945. Instrumentenbau und Aspekte zur Spielpraxis*, Tutzing: Schneider 2010.

**Cornelia Stelzer** wurde am 1984 in Tulln (NÖ) geboren. Sie absolvierte 2010 das Bachelor- und Masterstudium Instrumentalpädagogik mit dem zentralen künstlerischen Fach Blockflöte (Lehrer: Helge Stiegler) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und 2008 das Lehramtsstudium in den Fächern „Musikerziehung“ und „Psychologie und Philosophie“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und an der Universität Wien. Das Thema ihrer Diplomarbeit (im Fach Musikpädagogik, Betreuer: Alfred Litschauer) war: „Musikalisch-rhetorische Figuren als Inhalt des allgemein bildenden Musikunterrichts – Versuch einer didaktischen Analyse“. Seit September 2008 unterrichtet sie am Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Stockerau. Im Sommersemester 2009 begann sie ihr Doktoratsstudium im Fach Musikwissenschaft an der Universität Wien. Das Thema ihrer Dissertation lautet „Die Bedeutung der Blockflöte zur Zeit des Nationalsozialismus“ (Arbeitstitel); die Arbeit wird betreut von Birgit Lodes.

## 4. Podiumsdiskussion | Panel Discussion:

### ***Interpretationsforschung vs. Performance Studies: (Un-)Vereinbarkeit musikwissenschaftlicher Methoden?*** *Interpretation Research vs. Performance Studies: (In-)compatibility of musicological methods?*

TeilnehmerInnen | Panelists: Christa Brüstle, Werner Goebel, Reinhard Kapp, John Rink;  
Diskussionsleitung | Chair: Christian Utz

**Christa Brüstle**, seit 2011 Senior Scientist am Institut für Musikästhetik und seit 2012 Leiterin des Zentrums für Genderforschung an der Kunstuniversität Graz. Sie studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Linguistik in Freiburg i.Br. und Frankfurt a.M. und promovierte 1996 über die Rezeptionsgeschichte Anton Bruckners. 1999–2005 und 2008 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin. Sie war 2008–2011 Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin und hatte Lehraufträge an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, an der Technischen Universität Berlin sowie an der Universität Wien. 2014 war sie Gastprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Aktuelle Publikationen (Auswahl): *Macht. Ohnmacht. Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*, hg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin 2011; *Konzert-Szenen: Bewegung – Performance – Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000* (Habilitationsschrift), Stuttgart 2013; *Jacqueline Fontyn – Nulla dies sine nota. Autobiographie, Gespräche, Werke*, hg. von Christa Brüstle, Wien 2013; *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*, hg. von Christa Brüstle, Bielefeld 2015.

**Werner Goebel**. Geboren 1973, Volksschule bei Regensburg, danach Musisches Gymnasium in Salzburg Stadt. Studium der Musikwissenschaft, Psychologie und Soziologie an der Universität Wien, 2003 Promotion in Systematischer Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz. Parallel dazu Klavier Konzertfachstudium (1990–2004) am Salzburger Mozarteum und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien in den Klassen von Noel Flores und Avedis Kouyoumdjian. Nach mehrjähriger Forschungstätigkeit am Österreichischen Forschungsinstitut für Artificial Intelligence (OFAI) im Team von Gerhard Widmer folgten wissenschaftliche Auslandsaufenthalte in Schweden (2001, Königlich Technische Hochschule, Stockholm) und Kanada (2006–2008, McGill Universität, Montreal) unterstützt von einem Marie-Curie-Fellowship und dem Erwin-Schrödinger-Programm des FWF. Seit 2009 Universitätsassistent am Institut für Wiener Klangstil (IWK) der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Nach Habilitation im Fach musikalische Akustik im Jahr 2015 nunmehr Assoziierter Professor an der mdw und stellvertretende Institutsleiter des IWK. Leitung von FWF-Projekten wie derzeit das Projekt P24546 zu Synchronisation und Kommunikation in musikalischen Ensembles. Organisation des International Symposium on Performance Science an der mdw im August 2013 mit über 200 internationalen Delegierten und Associate Editor der Specialty Section "Performance Science" der Open-Access-Zeitschrift *Frontiers in Psychology*.

**Reinhard Kapp**, geboren 1947 in Hof/Saale, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Religionswissenschaft in Heidelberg und Berlin. Assistent an der FU, Lehraufträge. Promotion mit einer Arbeit über das Spätwerk Robert Schumanns. 1974–78 Teilnahme an den Interpretationskursen von Rudolf Kolisch in Mödling bei Wien. 1983/84 Gastprofessur an der Gesamthochschule Kassel, 1983ff. Redakteur an der Richard-Wagner-Forschungsstelle München. Seit 1992 ordentlicher Professor für Musikgeschichte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Emeritierung 2015). Veröffentlichungen vor allem zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und zur Geschichte der musikalischen Aufführung, Herausgeber (gemeinsam mit Markus Grassl) der Reihe *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*.

**John Rink** is Professor of Musical Performance Studies at the University of Cambridge, Fellow and Director of Studies in Music at St John's College, and Director of the AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice. He is a widely respected international authority in the fields of Chopin studies, performance studies, and music analysis, as well as digital applications in music. He studied at Princeton University, King's College London, and the University of Cambridge, and he holds the Concert Recital Diploma and *Premier Prix* in piano from the Guildhall School of Music & Drama. The six books that he has published with Cambridge University Press include *Chopin Studies 2* (with Jim Samson; 1994), *Chopin: The Piano Concertos* (1997), and *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (with Christophe Grabowski; 2010). John Rink is General Editor of a series of books on musical performance which Oxford University Press will publish in 2016. He is also Series Editor and Project Director of *The Complete Chopin – A New Critical Edition*, which is published by Peters Edition London. He holds three visiting professorships and serves on the advisory boards of numerous research projects, scholarly journals and institutes.

**Christian Utz**, geboren 1969 in München. Seit 2004 Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an Universitäten in Wien, Graz, Klagenfurt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Studium Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe, Promotion (2000) und Habilitation (2015) in Musikwissenschaft an der Universität Wien. Leitete 2012–2014 das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekt *Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation* (CTPSO). Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, das Verhältnis von musikalischer Analyse und Aufführung/Performance, interkulturelle Musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und*

*Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, Steiner, 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (transcript, 2014), *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik* (Olms, i.V.). Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfaus, sechs Bände, 2007–2013), des *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Laaber, 2010), des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2015, i.V.) sowie (seit 2015) der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH). Seit 2014 Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Christian Utz ist auch als Komponist hervorgetreten (Portrait-CDs *Site*, Composers' Art Label 2002, *transformed*, Spektral Records, 2008). Zuletzt wurde *stele* (2011) nach Texten aus dem Gilgamesch-Epos und von Liao Yiwu durch die Schola Heidelberg und das ensemble aisthesis uraufgeführt.

**Programmbeirat | Programme Committee**

Christian Utz (Leitung | chair); Klaus Aringer, Christa Brüstle, Federico Celestini, Martin Eybl, Werner Goebel, Gerd Grupe

**Organisationsteam**

Lucia Agaibi, David Buschmann, Lukas Dorfegger, Katharina Gößler, Julia Mair, Iris Mangeng, Margarethe Mayerhofer-Lischka, Victor Nefkens, Daniel Revers, Christian Utz, Thomas Wozonig

**herzlichen Dank an**

Ferdinanda Anhofer, Stacey Bartsch, Hermann Götz, Wolfgang Hattinger, Michael Hell, Birigt Lodes, Margit Mahmoudi, Dimitrios Polisoidis, Johannes Prinz, Alexander Rausch, Christoph Reuter, Joachim Schauer

Realisiert mit freundlicher Unterstützung des Landes Steiermark, Abteilung 3 Wissenschaft und Forschung  
und der Stadt Graz, Bürgermeisteramt