

Tagesübersichten

Mittwoch, 14. September 2016

	9.00	10.00	13.15
Akademie Plenarsaal		I.1 Hauptsymposion: Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960	
Akademie – Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse	I.2 Symposion: Analyse und Aufklärung, ›Public History‹ und Vermarktung. Methodologie, Ideologie und gesellschaftliche Orientierung der Musikwissenschaft in (und zu) Nordeuropa nach 1945		
Akademie – Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse	1.3 Symposion: Zuständigkeiten der Musiksoziologie [bis 12.30]		
Akademie			Lunch
Philosophicum Musiksaal 01-153			

	14.00	15.00	17.00	17.30	18.00
Akademie Plenarsaal	I.1 Hauptsymposion: Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960				Eröffnungsveranstaltung
Akademie – Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse	I.2 Symposion: Analyse und Aufklärung, »Public History« und Vermarktung. Methodologie, Ideologie und gesellschaftliche Orientierung der Musikwissenschaft in (und zu) Nordeuropa nach 1945 [ab 14.30 Uhr]				
Akademie – Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse	I.3 Symposion: Zuständigkeiten der Musiksoziologie				
Philosophicum Musiksaal 01-153			Fachgruppensitzung: Musikwissenschaft in den Musikhochschulen		

Donnerstag, 15. September 2016

	9.00	10.30	11.00	12.30	12.45 – 14.00
P 2	II.3 Symposion: Zum Werken und Weben Max Regers [bis 11.30]				
P 3	II.4 Symposion: Wie lerne ich hören, wozu und warum				
P 4	II.5 Symposion: Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Digital Humanities-Projekte				
P 5	II.2 Hauptsymposion III: Musikwissenschaft und Biographik				
P 6 und 7	II.11 Freie Referate				
P 10			II.7 Präsentation: Ereignis Darmstadt		
P 11			II.6 Symposion: Wissenschaftlicher Nachwuchs ohne Nachwuchs		
P 13	Fachgruppensitzung: Musikwissenschaft im interdisziplinären Kontext		Fachgruppensitzung: Musiktheorie		
Musiksaal 01-153	II.10 Roundtable: Musikwirtschaftsforschung				II.12 Lunchkonzert: FAE-Sonate

	9.00	10.00	12.30	12.45 – 14.00
Ehemaliger Fakultätssaal 01-185				
Aula P 1				
HfM, Orgelsaal				II.13 Lunchkonzert: Musik des Goldenen Zeitalters
Verlagshaus Schott		Führung		

	14.00	15.00	15.30	16.00	17.00	17.30	18.00	18.30	20.00	
P 2	II.1 Hauptsymposion II: Wege des Fachs – Wege der Forschung?									
P 3	II.4 S ymposion: Wie lerne ich hören, wozu und warum									
P 4	II.5 Symposion: Musikwissenschaftliche Digital Humanities-Projekte									
P 5	II.2 Hauptsymposion III									
P 6 und 7	II.11 Freie Referate [ab 14.30]									
P 10	II.8 Präsentation: Südwestdeutsche Hofmusik			II.9 Präsentation: Wissenskultur der Musikwissenschaft						
P 11										
P 13	Fachgruppensitzung: Frauen und Genderstudien			Fachgruppensitzung: Instrumentenkunde			Fachgruppensitzung: Nachwuchsperspektiven			
Musiksaal (01-153)										

	14.00	16.00	17.00	17.30	18.00	18.30	19.00	20.00
Georg-Forster-Gebäude: Dekanats-saal (04-111)		Arbeitsgruppe: Musikerbriefe	Beiratssitzung					
Aula P 1				II.14 Posterses- sion				
HfM, Orgelsaal								
Verlagshaus Schott								

Parallel findet in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur von 10.00 bis 17.00 Uhr ein Symposium *Documenting Musical Sources in Latin America* statt, zu dem alle Kongreßteilnehmer ausdrücklich eingeladen sind.

Um 19.30 Uhr findet im Roten Saal der Hochschule für Musik eine Aufführung des *Atto d'Orfeo* von Christoph Willibald Gluck statt, zu dem gleichfalls alle Kongressteilnehmer herzlich willkommen sind.

Parallel findet von 10.00 bis 17.00 Uhr in der »Schule des Sehens« eine Ausstellung statt.

Freitag, 16. September.2016

	8.30	9.00	10.30	11.00	11.30	12.30	12.45	13.00 – 14.00	
P 1									
P 2	II.1 Hauptsymposion II: Wege des Fachs – Wege der Forschung?								
P 3		III.3 Symposion: Reflexionen über die eigene Fachgeschichte der Organologie							
P 4		III.5 Symposion: Musik – Körper – (ohne?) Geschlecht							
P 5		III.7 Symposion: Wege der Forschung: Außenperspektiven							
P 6 und P 7		III.16 Freie Referate							
P 11		III.8 Symposion: Vom Werkverzeichnis zur genetischen Edition							
P 13		Fachgruppensitzung: Musikwissenschaft und Musikpädagogik			Fachgruppensitzung: Musiksoziologie und Sozialge- schichte der Musik				
Musiksaal (01-153)					III.13 Präsentation: The RISM Online Catalogue for Instructors and Advanced Users			III.17 Lunchkonzert: Werke von Robert Eitner (veranstaltet von RISM)	

	8.30	9.00	10.30	11.00	11.30	12.30	12.45	13.00 – 14.00
Ehemaliger Fakultätssaal (01 185)								
Hochschule für Musik, Roter Saal							III.18 Lunchkonzert: Jazz zum Lunch	
HfM, Orgelsaal								
HfM, Black Box		III.9 Symposion: Virtualitäten des Barock. Deleuze und musikalische Analyse						

	14.00	15.30	15.45	17.00	17.15	17.30	20.00
P 1						Mitgliederversammlung [bis 19.30 Uhr]	
P 2							
P 3	III.4 Symposion: Geistesgeschichte und Instrumentenkunde – Curt Sachs und die Berliner Musikwissenschaft ca. 1900-1930 --> entfällt!						
P 4	III.6 Symposion: Fachgeschichte in der Lehre [bis 16h]						
P 5	III.2 Hauptsymposion III: Musikwissenschaft und Biographik						
P 6 und P 7	III.16 Freie Referate						
P 11							
P 13	Fachgruppensitzung: Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft						

	14.00	15.30	15.45	17.00	17.15	17.30	19.00	20.00
Georg-Forster-Gebäude: Dekanatssaal (04-111)	III.11 Roundtable: Musikphilologie im Gespräch. Musikedi- torische Arbeitswirk- lichkeiten im Kontext des ›digital turn‹		III.12 Roundtable: Neue Jazzforschung					
Musiksaal (01-153)			Initiative Digitale Musikwissen- schaft [ab 16 Uhr]					
Roter Saal								
Orgelsaal	III.14 Präsentation: RILM	III.15 Präsentation: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) goes online in 2016						
Black Box	III.10 Symposion: Der singende Opernkörper							
							III.19 Geselliges Beisammensein	

Samstag, 17. September 2016

	9.00	10.00	10.30	11.00	12.00	12.30	12.45	13.00	
P 2	IV.1 Symposion: Wege zur Musikwissenschaft. Länder und Sprachregionen im Vergleich								
P 3				IV.2 Symposion: The Order of Sounding Things					
P 5	IV.3 Symposion: Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlußgestaltung als Problem in der Musikgeschichte								
P 6 und P 7	IV.6 Freie Referate								
P 11	Fachgruppensitzung: Freie Forschungsinstitute								
P 12	Fachgruppensitzung: Aufführungspraxis und Interpretationsforschung								
P13	Arbeitsgruppensitzung: Musikwissenschaft an Universitäten und Hochschulen				Fachgruppensitzung: Kirchenmusik				
Musiksaal (01-153)	IV.4 Symposion: Wider den Fetisch der Partitur. Hörprobleme serieller und post-serieller Musik								
G.-Forster-Geb. Dekana tssaal (04-111)				Kommissionssitzung: Auslandsstudien					
HfM, Roter Saal							IV.7 Lunchkonzert: Lieder von Rheinberger		

	14.00	15.00	15.30	16.00	17.00	17.30	18.00
P 2	IV.1 Symposion: Wege zur Musikwissenschaft. Länder und Sprachregionen im Vergleich						
P 3							
P 5	IV.3 Symposion: Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlußgestaltung als Problem in der Musikgeschichte						
P 6	IV.6 Freie Referate						
P 11							
P 12							
P13							
Musiksaal (01-153)	IV.4 Symposion: Wider den Fetisch der Partitur. Hörprobleme serieller und post-serieller Musik						
Georg-Forster-Gebäude: Dekanatssaal (04-111)	IV.5 Präsentation: Fünf Jahre Italienkurs						

III.9 | Symposion »Virtualitäten des Barock. Deleuze und musikalische Analyse«

Freitag, 16. September 2016 || 9 – 12.30 Uhr

Hochschule für Musik | Mainz, Jakob-Welder-Weg 28, Black Box

Leitung: *Birger Petersen* | Mainz

- 9.00 – 10.30 I. MONADEN
 Deleuze liest Leibniz: Musiktheorie und Monade
 (*Birger Petersen* | Mainz)
 Musikalische Harmonie als Monade?
 (*Jan Philipp Sprick* | Rostock)
 Expansionsstrategien in Kompositionen des Barock
 (*Immanuel Ott* | Mainz)
 Melodie vs. Harmonie (*Benjamin Sprick* | Hamburg)
- 10.30 – 11.00 — Kaffeepause —
- 11.00 – 12.30 II. VIRTUALITÄTEN
 Virtualitäten der Opéra comique und der XML-Code als
 ›Teleskop‹
 (*Andreas Münzmay* | Frankfurt a. M.)
 Wiederkehr des Wirklichen (*Hans-Joachim Lenger* | Hamburg)
 Respondentin: *Gaja von Sychowski* | Duisburg-Essen

Mit dem ›Virtuellen‹ macht der französische Philosoph Gilles Deleuze einen in erster Linie zeitphilosophischen Begriff zum Schlüsselkonzept seiner Philosophie. Einen wichtigen Ausgangspunkt bildet dabei die Gedächtnistheorie von Henri Bergson, deren ontologische Implikationen Deleuze radikalisiert, indem er sie mit Husserls *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* engführt. Von dem genetischen Strukturmodell in *Differenz und Wiederholung* (1968), dem ›organlosen Körper‹ des *Anti-Ödipus* (1972) bis hin zum *Bewegungs-Bild* (1983) und *Zeit-Bild* (1985) im Film durchläuft Deleuzes Virtualitätsverständnis allerdings – nicht zuletzt ausgelöst durch eine intensive Auseinandersetzung mit Michel Foucault – erhebliche Wandlungen und Transformationen. Ausgehend von einer Skizzierung der Grundzüge und Entwicklungslinien von Deleuzes Virtualitätsbegriff fragt das Symposion nach möglichen Anschlüssen für den deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Diskurs, der

diesen Ansatz bisher noch nicht umfangreich rezipiert hat. Die sich hier andeutende Lücke in einer ansonsten regen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Deleuze ist eher verwunderlich. Denn obwohl dieser der Musik (im Gegensatz zu Malerei, Literatur und Kino) kein eigenes Buch gewidmet hat, finden sich in seinen Werken eine Vielfalt von expliziten Verweisen, impliziten Bezugnahmen und vor allem auch von stilistischen Eigenheiten, die verdeutlichen, welche wichtige Rolle die Musik in seinem Denken spielt.

Besonders greifbar wird die musikalische Dimension der deleuzeschen Philosophie im 1988 erschienenen Buch *Die Falte – Leibniz und der Barock*, in dem Deleuze den Versuch unternimmt, seinen eigenen Entwurf einer Philosophie des Virtuellen in Form einer Monographie zu einem Denker der klassischen Tradition zu aktualisieren. Deleuze bezieht sich bei seinem Vorhaben eine Art ›zeitgenössischen Barock‹ zu entwerfen ausführlich auf die barocke Musiktheorie und Gottfried Wilhelm Leibniz' Überlegungen zur Musik. Die Falte wird in diesem Zusammenhang zu einem ontologischen Strukturmodell, das (quasi-musikalisch) nicht mehr von Grenzen, Brüchen oder Stufen ausgeht, sondern verschiedene Schichten eines zeitlich verfassten Sinns dynamisch ineinander übergehen lässt. Deren virtuelle Beziehungen lassen sich nicht vollständig in der Wahrnehmung repräsentieren, weil die Falte immer ›querständig‹ zu herkömmlichen Aufteilungen von ›Horizontale‹ und ›Vertikale‹ operiert, was Deleuze beispielsweise am Verhältnis von barocker Harmonie und Melodie ausführlich zu explizieren versucht.

Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung des interdisziplinären Symposions steht demnach folgerichtig die Musik des Barocks. Welche konkreten Erkenntnisse kann die von Deleuze eingenommene Perspektive für die Analyse von Kompositionen Buxtehudes, Lullys und Bachs generieren? Inwiefern eignen sich ›poststrukturalistische‹ Ansätze, um neue Methoden für die musikwissenschaftliche Forschung zu entwickeln? Eröffnet Deleuzes Konzept des Virtuellen neue Wege der Musikforschung, die praktische und theoretische Fragestellungen ineinander übergehen lassen bzw. diese fächerübergreifend ineinanderfalten?

Über derartige Fragen sprechen die beteiligten Wissenschaftler aus der Sicht der Disziplinen Philosophie und Musikwissenschaft.

Deleuze liest Leibniz: Musiktheorie und Monade (*Birger Petersen* | Mainz)

Die die Philosophie Deleuzes leitende Idee der »Falte« als ontologisches Strukturmodell im Sinne eines bruchlosen, dynamischen Übergangs verschiedener Schichten ist stark geprägt von der Theorie der Monaden in der Darstellung bei Gottfried Wilhelm Leibniz. Dessen Ausführungen sind durchaus als Beitrag zur Musiktheorie zu verstehen – auch im Kontext seiner Einlassungen zur Berechnung irrationaler Zahlen. Das 300. Todesjahr des bedeutenden Mathematikers mag Anlass genug sein, sich dessen musiktheoretische Konsequenzen zu vergegenwärtigen; die Lesart Deleuzes wiederum, der unter anderem am Verhältnis von Harmonie und Melodie ausführlich darzustellen versucht, welche virtuellen Beziehungen sich in der Wahrnehmung repräsentieren lassen und welche nicht und dabei auf die Monadologie

bei Leibniz verweist, kann nicht nur für das Verständnis des von Deleuze beschworenen historischen Kontexts helfen, sondern auch für eine Verortung der Musiktheorie bei Leibniz.

Musikalische Harmonie als Monade? (*Jan Philipp Sprick* | Rostock)

Die Bedeutung von Jean Philippe Rameau als Musiktheoretiker geht in erster Linie auf seine grundlegend neue Vorstellung von musikalischer Harmonie zurück, in die neben musiktheoretischen auch naturwissenschaftliche und philosophische Überlegungen eingeflossen sind. In meinem Vortrag möchte ich eine mögliche Analogie zwischen musikalischer Harmonie und dem Leibniz'schen Monadenbegriff näher betrachten, die im letzten Kapitel von Gilles Deleuzes Buch *Die Falte* eine wichtige Rolle spielt.

Bei der vergleichenden Diskussion dieser Analogie und dem Harmonieverständnis von Rameau geht es weniger um die satztechnischen Aspekte von Rameaus Musiktheorie als vielmehr um deren spekulative Anteile, die insbesondere in seinem theoretischen Modell des *corps sonore* zusammenfließen. Die bisherige Diskussion dieser Phänomene innerhalb der Geschichte der Musiktheorie kann vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Philosophie in neuem Licht erscheinen.

Expansionsstrategien in Kompositionen des Barock (*Immanuel Ott* | Mainz)

Der Vorgang, eine Komposition auf der Grundlage bereits bestehender Musik zu entwickeln, lässt sich bis zu den Anfängen der europäischen Musikgeschichte zurückverfolgen, und während der Renaissance wurde dieses Vorgehen zum Prinzip erhoben: Kaum eine Komposition dieser Zeit entsteht »aus dem Nichts« – immer lässt sich eine musikalische Vorlage ausmachen, sei es eine einstimmige Melodie oder ein mehrstimmiges Werk eines anderen Komponisten.

Obwohl dieser Gedanke im Barockzeitalter an Bedeutung verliert, gehört die künstlerische Neuinterpretation und Transformation eigener und fremder Kompositionen weiterhin zu den Standardpraktiken der Komponisten und es finden sich ganze »Stammbäume« von musikalischen Materialien, die von unterschiedlichen Komponisten erweitert, verändert und selbst wieder zum Ausgangspunkt neuer Werke wurden. In dem Beitrag wird der Frage nachgegangen, inwiefern die Idee der »Falte« als Strukturmodell, die Deleuze in seinem gleichnamigen Buch entwickelt, geeignet ist, die unterschiedlichen Schichten des durch einen solchen kompositorischen Vorgang entstandenen Werks zu analysieren und zu beschreiben.

Melodie vs. Harmonie (*Benjamin Sprick* | Hamburg)

Johann Sebastian Bachs *6 Suiten für Violoncello solo* BWV 1007–1012 stellen den Versuch einer harmonischen Analyse insofern vor Probleme, als in ihnen ein vierstimmiges Generalbass-Denken in eine melodische Solo-Linie eingefaltet ist. Eine Re-Konstruktion der durch die Melodie implizierten Harmonien fällt in vielen Fällen schwer bzw. erweist sich als mehrdeutig, unter anderem, weil Bach sich beim

Versuch den vierstimmigen Satz für das Cello zu ›komprimieren‹ über satztechnische Konventionen hinwegsetzt. Der Beitrag versucht dem sich hier ankündigenden Spannungsfeld von ›Melodie und Harmonie‹ eine philosophische Wendung zu geben, indem er Theoreme aus Gilles Deleuze's Buch *Die Falte. Leibniz und der Barock* mit eigens für den Vortrag angefertigten Generalbass-Fassungen der Suiten in Beziehung setzt. Die harmonische Struktur wird dabei ausgehend von Deleuze als ›Virtualität‹ begriffen, die sich in der Solo-Linie des Cellos in einer eigenwilligen Weise ›aktualisiert‹.

Virtualitäten der Opéra comique und der XML-Code als ›Teleskop‹ (Andreas Münzmay | Frankfurt a. M.)

Die französische Opéra comique in ihrer Umbruchphase nach 1750 könnte im Sinne Deleuzes als idealtypisch ›barock‹ begriffen werden. Denn die vermeintlich glatten musikalischen Oberflächen sind integraler Teil eines komplexen wissenskulturellen Systems, das zu vielfachen Explikationen auffordert. Musikalisches und Literarisches sind dabei bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander verwoben, und der musiktheatrale Text zielt nicht (oder nur als Oberfläche) auf die linear-narrative Repräsentation eines definierten Außen, sondern auf die Schaffung eines Resonanzraums für potenziell unendliche Aktualisierungen eines Virtuellen, welches in der Mannigfaltigkeit vorgängiger kollektiver Wissensmöglichkeiten besteht. Inwiefern könnten die Begriffe der Falte und der Virtualität eine poststrukturalistische Analyse befördern, die an das Hypertextualitätskonzept (Foucault) anschließt, aber auch darüber hinaus geht?

Ferner soll ein Ausblick auf digitale Editions-methoden versucht werden: Was bedeuten die Interdisziplinarität und Virtualität des Gegenstands für seine Modellierung in XML-Dateien und Datenbanken? Können Code-basierte Editionen in spezifischer Weise als ›Teleskope‹ dienen, die über die historisch-kulturelle Distanz hinweg Fokussierungen auf den Faltenreichtum dieser oder jener Stelle erlauben?

Wiederkehr des Wirklichen (Hans-Joachim Lenger | Hamburg)

Mit der Heraufkunft digitaler Technologien ist die Rede vom »Virtuellen« allgegenwärtig geworden. Angeblich durchzieht es die Realitäten wie ein Gespenst, um sie einem Taumel der Entwirklichung auszusetzen. Was aber, wenn sich in diesen Phänomenen ein Verständnis des Wirklichen als obsolet erweise, das sich auf Begriffe des Identischen stützen wollte? Wenn das »Virtuelle« davon spräche, dass alles, was »wirklich« ist, in sich selbst differentiell ist und in Virtualitäten spielt? Dann wäre das Virtuelle kein technologischer Effekt, sondern ein ontologischer Index: Wiederkehr des Wirklichen.

IV.3 | Symposion »Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte«

Samstag, 17. September 2016 || 9 – 17.30 Uhr
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Hörsaal P 3

Florian Kraemer | Gütersloh, *Sascha Wegner* | Bern

- 9.00 – 9.10 ERÖFFNUNG: SCHLIESSEN – EINE EINLEITUNG
Begrüßung
(*Sascha Wegner* | Bern, *Florian Kraemer* | Gütersloh)
- SEKTION 1: DER SCHLUSS ALS (NICHT NUR) MUSIKALISCHES
PROBLEM: VERGLEICHENDE PERSPEKTIVEN
- 9.10 – 9.30 Einführung: Der Schluss als kompositorisches Problem
(*Wolfram Steinbeck* | Köln)
- 9.30 – 10.00 Enden. Eine erzähltheoretische Einführung (mit
medienwissenschaftlichem Nachspiel)
(*Hektor Haarkötter* | Köln)
- 10.00 – 10.30 Kontingenz und – ästhetische – Notwendigkeit, oder: Über die
Schlussgestaltung von Jazzimprovisationen
(*Daniel Martin Feige* | Stuttgart)
- 10.30 – 11.00 — *Kaffeepause* —
- SEKTION 2: GATTUNGSGESCHICHTLICHE PROBLEME DES
SCHLIESSENS
- 11.00 – 11.30 »Himmel – Fegefeuer – Paradies«. Anmerkungen zum
symphonischen Finale in der Musik des 19. Jahrhunderts
(*Bernd Sponheuer* | Kiel)
- 11.30 – 12.00 Musikalische Variationen des Amen: Schlussgestaltungen in der
Kirchenmusik (*Joachim Kremer* | Stuttgart)
- 12.00 – 12.30 Schauspiel-Musik-Theater. Schlussgestaltungen um 1800
zwischen Apotheose und Dekonstruktion
(*Ursula Kramer* | Mainz)
- 12.30 – 13.00 Schlussmonologe in der Oper (*Anno Mungen* | Bayreuth-Thurnau)
- 13.00 – 14.00 — *Mittagspause* —

SEKTION 3: DAS PROBLEM DES SCHLIESENS ZWISCHEN
MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKTHEORIE

- 14.00 – 14.30 Musikalisches Schließen als Problemlösung – musiktheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven im Vergleich (*Jan Philipp Sprick* | Rostock)
- 14.30 – 15.00 »Mitteläsur« oder »förmliche Cadenz«? Das Problem des mehrfachen Schließens in den Sonatenexpositionen Haydns und Pleyels (*Markus Neuwirth* | Dresden)
- 15.00 – 15.30 Exodus und Exitus. Theorie und Praxis einer Dialektik der Kadenz (*Julian Caskel* | Köln)
- 15.30 – 16.00 — *Kaffeepause* —
- SEKTION 4: MODERNE KRISENERSCHEINUNGEN DES
SCHLIESENS
- 16.00 – 16.30 Ironische Schlüsse in der musikalischen (Post)Moderne (*Nina Noeske* | Hamburg)
- 16.30 – 17.00 »The wind began to howl« – Bob Dylans Schlüsse (*René Michaelsen* | Frankfurt a. M.)
- 17.00 – 17.30 Der »kaputte Schluss« in der Musik des 20. Jahrhunderts (*Matthias Tischer* | Neubrandenburg)

»Das Ende ist das ästhetische Versprechen, dass etwas nicht einfach beliebig ist.« (Uwe Timm)

Die Frage der Schlussgestaltung in der Musik stellt sich in immer wieder neuen Konstellationen auf vielfältige Weise. Ganz gleich ob in Phrasen-, Satz- oder Werkschlüssen – in der Musikgeschichte und -gegenwart erscheinen die elementaren und ästhetischen Fragestellungen formaler Schlussgestaltung grenzenlos: Finale Setzungen können als syntaktisches, rhetorisches, poetisches oder strukturelles Problem (Steinbeck 2012) aufgefasst werden; sie können metaphorisch als »Decrescendo«, »Gleichgewicht« und »Crescendo« (Wörner 1969) beschrieben, ästhetisch als Schließen, Enden oder Aufhören (Eggebrecht 1967) interpretiert oder semantisch als »relaxant«, »summative« und »valedictory finale« (Talbot 2001) kategorisiert werden. (Selbstverständlich immer zu ergänzen um nicht weniger vielfältige »hybrid solutions«.) Ohne sich dem lähmenden Anspruch zu stellen, eine ›Geschichte des Schließens‹ in der Musik vollständig rekonstruieren zu wollen, nimmt das Symposium eine breitere kompositions- und kulturgeschichtliche Kontextualisierung der musikalischen Schlussgestaltungen vor. Zugleich untersucht es, inwiefern musikalisches »Schließen« auf verschiedenen Skalierungsstufen (von der Kadenz bis zum Symphoniefinale) systematisiert werden kann und widmet sich somit einem essenziellen Bereich der Grundlagenforschung zur musikalischen Form.

Seit dem 18. Jahrhundert steht der Schluss- oder Finalbegriff nicht nur für das Ende einer ›Aufführung‹ von Musik, sondern wird mehr und mehr als End- oder gar Zielpunkt eines als absolut empfundenen ›Werkes‹ verstanden. Wenn der Schluss

ein solches Werk nicht nur *beendet*, sondern im emphatischen Sinn zugleich auch *vollendet*, avanciert er zu einem zentralen ästhetischen Problem. Dem latenten Problembewusstsein schließen sich in der Kompositionsgeschichte zahlreiche Form- und Gattungsexperimente an. Das Verhältnis von Individualität und Konventionalität ist hierbei für die einzelne Schlussgestaltung im Kleinen wie im Großen, innerhalb und außerhalb der Werkideologie, genauer zu untersuchen. Denn zu fragen wäre, welcher Stellenwert der Schlussgestaltung gerade dort zukommt, wo der Werkbegriff prekär erscheint: Das betrifft nicht nur die Musik im 20. und 21. Jahrhundert wie den auf Improvisation beruhenden Jazz oder die Neue Musik. Bereits die Oper, die mehr einem individuellen Aufführungszweck als einem überzeitlichen Werkbegriff verpflichtet war, hat sich diesem Problem seit ihren Anfängen zu stellen, wodurch dem Nachdenken über die Schlussgestaltung eine im wahrsten Sinne des Wortes ›tragende Rolle‹ zukommt.

Von hier aus ergeben sich vielfältige weiterführende Fragen: Welche Formen »offener Schlüsse« gibt es und welchen Zweck verfolgen sie? Wie wird »Unendlichkeit« innerhalb einer endlichen Zeitspanne darstellbar und wie endet »zeitlose« Musik (z.B. die Idylle)? Lässt sich die notorisch schwierige Beziehung zwischen Zeitphilosophie und der »Zeitkunst« Musik anhand der Analyse von Schlussbildungen auflösen? Kann Neue Musik, nach der Krise des Werkbegriffs, noch »Schließen« oder nur noch »Aufhören«?

Das Thema bietet sich geradezu dafür an, theoretische, historische, philosophische und ästhetische Perspektiven auf die Musik in einen konstruktiven Dialog zu bringen. Das Symposium versammelt daher eine Vielzahl dieser Perspektiven und knüpft zudem an die Ergebnisse anderer Disziplinen an, z.B. aus der Erzähltheorie. Zu den zu verhandelnden Fragen gehören beispielsweise der begriffsgeschichtliche Ursprung des »Finale« in der Oper (als Akt- und Aufführungsfinale), seine Bedeutung etwa für die Symphonie oder die Frage aufführungspraktischer Final-Konventionen auf der Bühne, in der Kirche sowie im Konzertsaal. Das Ziel der Tagung ist es, das Spektrum des Schließens exemplarisch auszumessen, systematisch auszudifferenzieren und von den ihm zugrundeliegenden Problemstellungen her zu interpretieren: syntaktisch zwischen Kadenz und formaler »Zäsur«, ästhetisch zwischen »lieto fine« und Apotheose, historiographisch zwischen Konstruktion und Konstruktivität des Finalbegriffs – ohne das Bezeichnete und Bezeichnende des Schlusses sowie dessen musik- und kulturgeschichtliche Relevanz aus dem Blick zu verlieren.

IV.4 | Symposion »Wider den Fetisch der Partitur. Hörprobleme serieller und post-serieller Musik«

Samstag, 17. September 2016 || **ab 9 Uhr (open end)**
Philosophicum, Jakob-Welder-Weg 18, Musiksaal (01-153)

Susanne Kogler | Graz, *Martin Zenck* | Würzburg

In der Geschichte des Faches nimmt die Auseinandersetzung mit schriftlichen Zeugnissen von Musik einen herausragenden Stellenwert ein. Diese Dominanz der Schriftlichkeit wird durch poststrukturalistisch, multimedial und performativ orientierte Sichtweisen heute zunehmend in Frage gestellt. Dennoch steht die Partitur nach wie vor im Zentrum von Musiktheorie und -analyse. Dass man vielen künstlerischen Entwicklungen damit nur teilweise gerecht wird, zeigt sich besonders, aber keineswegs ausschließlich an der Neuen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Alternative methodische Zugänge zu entwerfen und zu erproben, stellt sich daher als ein die gesamte Musikforschung betreffendes Desiderat dar. Die Referate dieser Sektion greifen dieses Desiderat auf. Ausgehend von Überlegungen zum Stellenwert des Hörens und des mimetischen Mitvollzugs für den Verstehensprozess werden innovative Herangehensweisen an Musik entworfen, an konkreten Beispielen erprobt und diskutiert. Dabei wird auch den Möglichkeiten Rechnung getragen, die sich der Forschung heute durch den Einsatz neuer Technologien und Medien im digitalen Raum bieten, wo auditive, bildliche und filmische Quellen vermehrt zur Verfügung stehen.

Im Gegensatz zur sehenden, objekthaften Wahrnehmung des vor einem stehenden Bildes ist diejenige der sukzessiven, in der Zeit vergehenden des Hörens von Musik auf eine dreifache Aufnahme des Rezipienten angewiesen: auf die Partiturlektüre, auf die Performanz, sowie auf das lebendige Hören während des Konzerts und das mehrmalige und intensive Nach- und Hineinhören in einen Tonträger. Dieser kann sich einmal als Wiedergabe des Konzerts darstellen und sich mit dem lebendigen Hören während des Konzerts berühren. Der Tonträger kann sich aber auch zum anderen durch eine zusätzliche oder ausschließliche Studioproduktion vollkommen vom Konzert unterscheiden. Damit gehen analytisch, an der Partitur orientierte Verstehensprozesse sowie performativ und mimetisch bestimmte eine zunächst unteilbare Einheit ein, wobei die Musikwissenschaft und Musiktheorie bisher weitgehend einseitig nur die betrachtende und verifizierende Introspektion in die Partitur als einzig objektiv zugelassen hat, während das Hören einer Aufführung oder einer Einspielung in den nur subjektiven, weil schlecht unendlichen Bereich

der Wahrnehmung verbannt wurde. Musik aber, als klingende oder als erklingend erdachte und gedachte, bedarf der lebendigen Wahrnehmung durchs Hören, vollzieht dabei eine genuin eigenständige Aneignung, die vom inneren Hören einer Partiturlektüre zu unterscheiden ist. Beide Vorgänge sollten nicht zugunsten eines einseitig fetischisierten, weil durch Schriftzeichen verdinglichten und verengten Partiturbegriffs aufeinander abgeglichen werden, sondern müssten zumindest in ein miteinander konkurrierendes Verhältnis der Wahrnehmung versetzt werden. Das Ausschließen einer Partitur ergibt sich ohnehin relativ häufig in der Neuen Musik, vor allem wenn Komponisten, wie etwa Pierre Boulez, einige Kompositionen aus dem Werkkatalog gestrichen haben und es offiziell über den Verlag oder über den Autor keinen Zugang zur Partitur gibt.

Als Modell der Diskussion bietet sich daher das legendäre und zugleich skandalträchtige frühe und strikt serielle Werk »Polyphonie X« von 1951 an, von dem es zwar einen Mitschnitt der Uraufführung unter dem Dirigenten Hans Rosbaud gibt und eine Neu-Pressung auf einer CD auf dem Label »col legno«, der Boulez zugestimmt hat, von diesem Werk ist aber offiziell keine Partitur erhältlich, so dass sich unsere Sektion zumindest teilweise aus ganz verschiedenen Wahrnehmungsperspektiven ausschließlich auf die Frage der Objektivierbarkeit von Hörerfahrungen mit diesem Werk von Pierre Boulez konzentrieren kann.

Grundlagentexte für die Beiträge und die Diskussion kommen aus der Hand von Helmut Lachenmann (»Hören ist wehrlos – ohne Hören«), Martin Kaltenecker (»L'oreille divisée«), Susanne Kogler (Kap. »Hören als Affekt«, in: Susanne Kogler: *Adorno versus Lyotard*) und Martin Zenck (zu Pierre Boulez' »Polyphonie X«, in: *AfMw* 4/2015, und »Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde«).

In der Sektion soll der Austausch im Vordergrund stehen. Deshalb werden die einzelnen Beiträge zuvor an alle TeilnehmerInnen verschickt, die Präsentation erfolgt in Form von Impulsreferaten, wonach sofort in die Diskussion eingestiegen wird.

Die genaue Abfolge der Referate stand bei Drucklegung des Programmbuchs noch nicht fest.

Folgende Kolleginnen und Kollegen wurden zur Teilnahme eingeladen:

Mark Andre | Dresden, *Pavlos Antoniadis* | Strassbourg,
Saskia Jaszoltowski | Graz, *Dieter Mersch* | Zürich, *Tobias Schick* | Dresden,
Pi Shien | Freiburg, *Volker Rülke* | Berlin, *Cristina Scuderi* | Graz,
Manos Tsangaris | Dresden, *Simon Toenies* | Frankfurt a. M. und Nizza,
Christian Utz | Graz, *Monika Voithofer* | Graz, *Oliver Wiener* | Würzburg

Diskussionsleitung: *Susanne Kogler* | Graz, *Martin Zenck* | Würzburg

Zur Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse: Pierre Boulez' *Polyphonie X* (1951) (Martin Zenck | Würzburg)

Bei dem gemeinsamen Entwurf der Konzeption unseres Podiums mit Susanne Kogler (Uni Graz) bin ich von einer spezifischen Erfahrung der grundlegenden Skepsis gegenüber der Objektivierbarkeit ausgegangen, wie sie mir von Seiten des Herausgebers des *AfMw* (Band 72, 2015, Heft 4, S. 277-301) Albrecht Riethmüller, begegnete. Bei meinem Beitrag über das von Boulez zurückgezogene Werk *Polyphonie X* bat er mich, doch alle persönlichen Hörprotokolle hintan zu stellen, weil die doch eher Ausdruck einer auch bedenklichen Subjektivität oder schlechten Unendlichkeit seien. Deswegen habe ich in diesem Text alle diesbezüglichen Überlegungen gestrichen, die aber in meinem Boulez-Buch *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde* (Wilhelm-Fink-Verlag, Paderborn 2016, S. 86-124) wieder aufgemacht wurden. Dort finden sich kritisch aufeinander bezogene Hörprotokolle von *Polyphonie X* durch die mit mir befreundeten Kollegen Oliver Wiener, Christian Utz und Tobias Schick und meiner eigenen Hörerfahrung mit dem Resultat, dass es durchaus zumindest partielle Übereinstimmungen in der Hörerfahrung, auch eines trompe d'oreille, und damit eine Form der objektivierbaren Intersubjektivität gibt. Entsprechende Ergebnisse auf der Grundlage dieser Hörprotokolle der Aufnahmen auf Tonträgern von Hans Rosbaud und Bruno Maderna werden von mir auf dem Podium zur Diskussion gestellt. Dabei geht es um den Eigensinn des Hörens gegenüber einer Sinnkonstitution, welche einseitig von der Partitur aus erstellt wird.

Vom ordnenden Gehorsam und der Freisetzung destruktiver Energie – Zur Bedeutung des Hörens heute (Susanne Kogler | Graz)

In der aktuellen Ästhetik wird dem Hören und damit auch der Musik eine spezifische Bedeutung zugesprochen, wobei man der visuell dominierten Kultur ein Korrektiv entgegensetzen möchte und auf eine neue Unmittelbarkeit der Wahrnehmung abzielt. Zwischen ordnendem Gehorsam und der Wahrnehmung destruktiver Energie bewegt sich das Spannungsfeld philosophischer Reflexion. Dabei werden verschiedene Dimensionen der Musik angesprochen, die uns als Hörende in unterschiedlicher Weise betreffen: spirituelle, analytische, ethische, aber auch kommunikationstheoretische, aufführungspraktische, kritische und historische. Inwieweit und in welcher Weise diese in der Musikforschung heute und in Zukunft eine Rolle spielen könnten und die mit dem Hören verbundenen Herausforderungen angenommen werden sollten, wird in Form von kurzen in das Thema des Workshops einführenden Thesen zur Diskussionen gestellt.

Serielle und post-serielle Musik zwischen der potentiellen Mimesis des Notationsprotokolls und der Herausforderung des Hörens und Hörenlassens (Mark Andre | Dresden)

Was wir als *serielle und post-serielle Musik* verstehen, scheint sich zwischen der potentiellen mimetischen Darstellung von Struktur(en) und der Herausforderung des

vernünftigen Hörens und Hören-lassens von Klang/Zeitebenen entfalten. Es geht um eine besondere, kompositorische Situation.

Es scheint mir die Problematik des Einverleibens der Strukturierung einerseits und des Atmens der Klang/Zeitebenen andererseits zu thematisieren. Es betrifft die Problematik der anspruchsvollen Herausforderung des authentisch Komponierens als Auseinandersetzung mit der Selbsttäuschung, der Selbstverleugnung, der Selbstentdeckung ...

Diese Situation, assoziiere ich mit der dramatischen Episode der *Verleugnung* (des von der Menge im Hof mimetisch angesteckten) *des Petrus* (Mk. 14, 66-72; Luk. 22, 56-62; Joh. 18, 17.25-27).

Verkörperung des inneren Hörens in Mark Andre's frühem Klavierwerk (*Pavlos Antoniadis* | Strassbourg)

Der Pianist Pavlos Antoniadis erforscht Interpretationsräume in Mark Andres Klavierkompositionen *Contrapunctus & Un-Fini III*, in der Form einer Simulation des Lernprozesses in Echtzeit. Er basiert den Ansatz einer »Körperlichen Navigation« der textuellen Komplexität sowohl auf Konzepte aus dem Feld der verkörperten Kognitionswissenschaft, als auch auf aktuellen Technologien zur Gestenaufnahme und -verfolgung. Ziel seines Referats ist, die Spannungen zwischen Text und Akt bzw. Geist und Körper als ästhetisches Konzept fühlbar zu machen und die Verwirklichung des inneren Hörens in Frage zu stellen.

Zur audiovisuellen Analyse von Musik im Film (*Saskia Jaszoltowski* | Graz)

Keineswegs mehr in der musikwissenschaftlichen Peripherie angesiedelt hat die disziplinäre Auseinandersetzung mit Filmmusik die Dominanz der Partitur als Analysegegenstand durch eine Fokussierung auf die Interaktion von Bild und Ton ersetzt. Damit einhergehend wird beim Verstehen von Musik im Film von vornherein der audiovisuellen, sich in der Zeit entfaltenden und vergänglichen Wahrnehmung ein deutliches Gewicht beigemessen. Inwiefern jene medial gebundene, von Eklektizismus geprägte und durch Funktionalität bestimmte Musik mit bisher erprobten semiotischen, hermeneutischen oder empirischen Methoden hinreichend erfasst werden kann, inwiefern alternative Zugänge den Erkenntnisgewinn steigern, soll mit diesem Beitrag beantwortet werden. Zuspitzung findet die Thematik, wenn Werke der post-seriellen Musik (bspw. von György Ligeti) in bearbeiteter Form auf den Tonspuren narrativer Filme erklingen.

Aporien des Hörens: »Polyphonie X« (*Volker Rülke* | Berlin)

Wenn das abgeschlossene Werk, mit Walter Benjamin zu sprechen, die Totenmaske seiner Konzeption ist, gibt es von *Polyphonie X* nur eine verwackelte Schwarzweißaufnahme dieser Totenmaske. *Polyphonie X* existiert für die meisten Rezipienten nur als Mitschnitt einer einzigen, gründlich vorbereiteten, gleichwohl einmaligen

und unwiederholbaren Aufführung und damit auf eine Art und Weise, die der einer veröffentlichten Jazzimprovisation entspricht. Komposition und diese Aufführung fallen tendenziell zusammen, von der Möglichkeit einer geschichtlichen Entfaltung ist *Polyphonie X* bisher abgeschnitten. Dem auf sich allein gestellten nachvollziehenden Hören fehlt jedes Korrektiv, indem unentscheidbar bleibt, ob eine bestimmte Stelle adäquat realisiert ist oder nicht. Es öffnet sich ein besonderer, spekulativer Hörraum, da jedes Ereignis - auch die möglicherweise richtig dargestellten - auch anders sein könnte. Trotzdem kann über Grundzüge des Stückes intersubjektive Einigung erzielt werden, eine Einigung, die allerdings als auf eben jene Grundzüge beschränkt erscheint.

Die Zerbrechlichkeit des Daseins – Zur Musik von Mark Andre und ihrer Herausforderung der musikalischen Analyse (*Tobias Schick* | Dresden)

In seiner Musik setzt sich Mark Andre oftmals mit Zwischenzuständen auseinander, die häufig existentieller Natur sind. In diesem Zusammenhang ist in vielen seiner Werke auch eine religiöse Dimension bedeutsam. Das Ensemblewerk *zu staub* verweist auf die in Genesis 3,19 zum Ausdruck gebrachte Vergänglichkeit des Menschen, *kar* für Streichorchester thematisiert das Verschwinden Jesu Christi, während die Orchestertrilogie *...auf...* auf seine Auferstehung verweist. Die in diesen Werken thematisierten Situationen sind existentielle Schwebezustände, die von Fragilität und Unverfügbarkeit gekennzeichnet sind. Andres Musik nimmt diese Eigenschaften in die Tiefenschichten ihrer eigenen Struktur auf. Viele Passagen sind von zerbrechlichen, fluktuierenden Klängen geprägt, deren Reproduzierbarkeit ungesichert ist. Dies hat jedoch Konsequenzen für die musikalische Analyse. Anstatt die Partitur als verbindliche und ausschließliche Objektivierung der strukturellen musikalischen Beziehungen zu betrachten, möchte ich daher versuchen, ein alternatives Analysekonzept zu entwerfen, das die wesenhafte und thematisch bedingte Zerbrechlichkeit und Unverfügbarkeit seiner Musik mit einbezieht.

Konzertsaal oder Museum? Über das Hören und den performativen Zusammenhang von Geste und Bild in der Musik Giuseppe Chiaris (*Christina Scuderi* | Graz)

Mit seiner ständigen Suche nach der Hybridisierung von Sprachen, stellt die Musik von Giuseppe Chiari eine Herausforderung für die aktuelle musikwissenschaftliche Kritik dar. Schon seit den frühen Werken des Komponisten zeigt sich die Schwierigkeit, Noten und grafische Darstellungen der Gesten auszuführen und sich so in Form autonomer Bilder und rein visueller Produkte durchzusetzen. Diverse Ausdrucksmittel – wie Collage, Aufschriften und Stempel auf Notenliniensysteme und Fotos – zeigen den Willen der Darsteller, eine einzigartige expressive Freiheit zu erzeugen. Dies zeigt sich in *La strada* (1965), ein offenes Werk, in dem rechteckige Kärtchen beschrieben werden mit der Funktion, in einer mehr oder weniger detaillierten Art und Weise die «musikalischen Aktionen» (oder allgemein »performative Aktionen«)

anzuführen. Der Interpret schafft das Werk mit dem freien Willen, kurze Stücke zu verschmelzen, ohne sich einer vorgegebenen Reihenfolge einfach zu überantworten, so dass komplexe musikalische pièces entstehen. Der Begriff »Partitur« verliert unter vergleichbaren Umständen seinen Sinn; es wäre angemessener, von einem »Leitfaden«, einem »Drehbuch« oder vielleicht von einem »conceptual map« zu sprechen. Musik wird nicht nur zu einem visuellen Objekt, sondern auch ein Ort der Wirklichkeit, weil in den Stücken ein eigenes Objekt, wie der »Stuhl« oder anderes zur Erscheinung gebracht wird. Die Poetik des Komponisten besteht darin, dadurch eine metalinguistische Spekulation zu erreichen, die über die Satzungen, die Mittel der Medien und der betrachteten Codes führt.

Wie erstellt nun der Musikologe vor diesem bezeichneten Hintergrund seine endgültige Analyse?

Man kann darüber diskutieren, welches heute der beste geeignete Rahmen für das Hören ist, wenn es überhaupt einen idealer locus für diese »Antimusik« gibt. Denn diese untergräbt jede wissenschaftliche Gewissheit kraft ihres physischen, theatralen, und ikonischen Ansatzes im Zeichen des Ausdrucks-Mix.

Glutkern (*Manos Tsangaris* | Dresden)

Die Frage, wo das Wesentliche eines Kunstwerks sich befinde, ähnelt dem Begehren festzustellen, was denn kompositorisches Denken nun genau sei. Denken sei vielleicht so wie ein Sprung in die Luft, bei dem man aus ihr etwas zu greifen versuche, hat der Philosoph Jean-Luc Nancy einmal geesagt. Doch wo liegt nun das Wesentliche des Werks? In der Partitur (dem teilbaren schriftlichen Objekt), in der Realisierung (welcher Wirklichkeit denn?), in der Dokumentation und Wieder-Hörbarkeit-Sichtbarkeit, in der Mitschöpfung durch den Rezipienten – oder eigentlich immer irgendwo dazwischen?

Der Glutkern des Werks, denke ich jetzt, wandert, aus dem alles sich entzünden kann. Sein Ort ist nicht auf eine bestimmte Stelle festzulegen. Ein Stein, wenn man ihn zertrümmert und aufschlägt, zeigt uns nur die Außenseiten des zuvor verborgenen Innenraums. »Der Geist«, sagt Novalis, »erscheint immer nur in femder luftiger Gestalt«.

Interpretation als Kritik: »Polyphonie X« im Spiegel zweier Aufnahmen (*Simon Tönies* | Frankfurt a. M. und Nizza)

Musikrezeption schließt neben der perceptiven Erfahrung des Hörens auch die performative der Interpretation ein. Interpretation im emphatischen Sinn sei, ähnlich dem Hören, als Rekomposition der Partitur verstanden. Indem sie die im Werk angelegten Widersprüche realisiert und konsequent austrägt, übt sie Kritik an ihm. Boulez, den erst die Sichtung des Uraufführungsbandes dazu veranlasst hat »Polyphonie X« zurückzuziehen, reflektiert in seinen späteren Vorlesungen selbst über das Spannungsfeld zwischen Partitur, Interpretation und Perzeption. Vor diesem Hintergrund sollen die beiden in Aufnahmen zugänglichen Interpretationen miteinander verglichen werden.

Zum performativem Hören serieller Musik (*Christian Utz* | Graz und Wien)

Die oft hochgradige Technizität von Strukturanalyse im Bereich neuer Musik hat dazu geführt, dass gerade hier die Analysekritik besonders produktiv wurde und immer wieder eine (Re-)Fokussierung auf die Wahrnehmungsrelevanz analytischer Befunde eingefordert hat. Diese Forderung prägte auch den poetologischen Diskurs führender Komponisten nachhaltig: Ein Topos der Kompositionsgeschichte nach 1945 liegt darin, der vorangehenden Generation vorzuwerfen, sie habe durch ihre strukturalistische Einseitigkeit die Dimension der Wahrnehmung vernachlässigt oder fehlinterpretiert. Vor diesem Hintergrund sind auch Entwicklungen in der wissenschaftlich fundierten Musikanalyse zu sehen, strukturalistische Analyse und ›klassische‹ Forschungsmethoden wie Skizzenforschung verstärkt mit wahrnehmungsbezogenen Befunden zu verbinden, u.a. durch Einbeziehung musikpsychologischer, empirischer und aufführungsanalytischer Dimensionen und Methoden.

Vor diesem Hintergrund wird in diesem Beitrag versucht eine im Rahmen mehrjähriger Forschung entwickelte Methodik performativer Analyse auf zentrale Werke serieller Musik anzuwenden. Grundlage ist dabei ein emergenter Strukturbegriff, der davon ausgeht, dass kompositorisch gesetzte und wahrgenommene Klangstrukturen in ihrem Wechselspiel ein Feld potenzieller, divergierender Hörweisen entfalten, das die Analyse nicht nur dokumentieren, sondern auch ihrerseits produktiv erweitern und vertiefen kann. Anhand zweier kurzer Passagen aus Pierre Boulez' *Structures Ia* (1951) und Luigi Nono's *Il Canto Sospeso* (1955/56) sollen solche Felder performativen Hörens aufgezeigt und dabei auch auf Fragen der Aufführungspraxis bezogen werden. Grundlage der Analyse bilden Kategorien wie *streams*, *segmentation*, *grouping*, *cues* oder *prototypes*, die aus Forschungen zur Musikwahrnehmung (Albert Bregman, Irène Deliège u.a.) bekannt sind, und hier vor allem mit Dora A. Hanninens Theorie der assoziativen Gruppen (*associative sets*) in Verbindung gebracht werden. Im Vergleich von serieller Struktur, aufführungspraktischer Umsetzung und performativem Hören bestätigt sich dabei zum einen die These Martin Zencks, dass der »performative Subtext den ›Text‹ der Partituren [...] neu figuriert«, aber auch, dass die serielle Struktur keineswegs irrelevant ist oder durch eine beliebig andere ersetzt werden könnte. In diesem Sinn werden in der Schlussfolgerung auch Kriterien für ein *close listening* des Uraufführungsmitschnitts von Boulez' *Polyphonie X* formuliert.

Intuitionen als Gegenposition zur Instruktion in der ästhetischen Perzeption – eine Annäherung (*Veronika Voithofer* | Graz)

Ausgehend von der konkreten Hörwahrnehmung postuliert Pierre Schaeffer 1957 den Primat des Ohres in der musikalischen Forschung. Mit dem phänomenologischen Terminus des »reduzierten« Hörens – als Aufgriff der Husserl'schen Methode der »Epoché« – plädiert Schaeffer für ein von Schriftzeichen losgelöstes Hören des Klangs und mindert dadurch den Stellenwert der Partitur zu einer nicht mehr notwendigen Bedingung kompositionstechnischer Analysen. Durch die Einbeziehung auch visueller Medien (Bsp.: Mauricio Kagels »Antithese für einen Darsteller mit

elektronischen und öffentlichen Klängen«, 1962) lässt sich die *Musique concrète* in einem engen Entwicklungszusammenhang zu heutigen multimedialen Kompositionen sehen.

Hier anknüpfend, wird in diesem Beitrag eine Annäherung an Analysemethoden multimedialer Kompositionen, welche nicht mehr nur auf die auditive Wahrnehmung begrenzt sind, versucht. Mit besonderem Fokus auf konzeptuelle Musik werden divergente methodische Betrachtungsweisen des wahrnehmenden Subjekts auf das ästhetische Objekt diskutiert.

Das »präparierte Ohr«, oder: Was wollen wir hören? Stockhausens *Klavierstücke I–IV* nach sechs Dezennien (Oliver Wiener | Würzburg)

Der Beitrag erwägt verschiedene Möglichkeiten des Kontextualisierens beim Hören von Stockhausens frühem Klavierwerk in den Konsequenzen für seine Analyse. Stockhausens Radio-Höranleitung zu seinem *Klavierstück I* (eine Handreichung zum Nachvollzug phänomenologisch gewandeter, bei genauerem Hinsehen aber eher autonomieästhetischer »Erlebnisqualitäten«) ist ein Muster jener Haltung eines strukturellen Hörens, das seit zwei Jahrzehnten seitens der Musikologie als verengte und hegemoniale Praxis kritisiert worden ist. Lohnt sich in einer Situation »beyond structural listening« (Dell’Antonio 2004) noch eine hörende Vertiefung in die frühen Muster struktureller Komposition, in einübender Wiederholung und sorgsam dialektischem Wechselbezug zwischen Ohr und Partitur (Mosch 2004)? Die Diskrepanz in der Differenziertheit von Hör- und Leseindruck gerade bei *Klavierstück I*, lässt fragen, ob das Ohr in ihm eher den Charakter einer »musique informelle« erkennen kann, aus deren Sicht es kritisiert worden ist (Zenck 1979), und deren Prämissen sein Notat zu negieren scheint. Verändern digitale analytische Hilfsmittel das Hören dieser Werke? Können wir aus der zeitlichen Distanz in ihnen eine »Transparenz« (im Sinne Dallapiccolas) vernehmen? Bezeichnet die vermeintliche Abstraktheit von Stockhausens frühen Klavierstücken eine semantische Leerstelle, die zu einer Reaktion herausfordert (z.B. ihre Verwendung als beliebiges Medium der »Konzeptmusik«)?