

6th European Music Analysis Conference

—

VII. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie

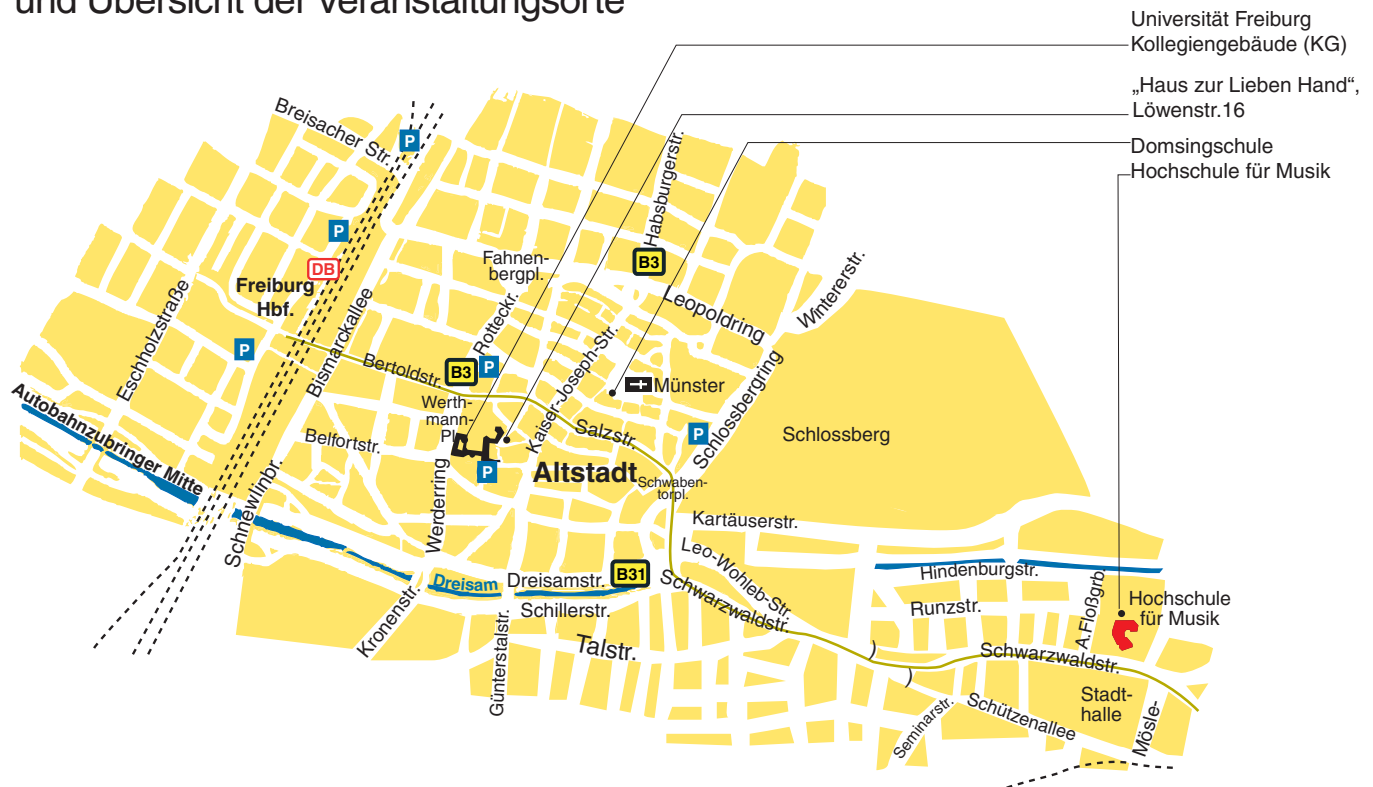
Druck: Rombach Druck- und Verlagshaus
GmbH & Co KG, Freiburg

Redaktion: Prof. Ludwig Holtmeier
Jens Awe
Torang Sinaga

Satz/Layout: Miriam Rieckmann
Torang Sinaga

Redaktionsadresse: Studium generale
Belfortstr. 20, 79085 Freiburg

Anfahrtsbeschreibung und Übersicht der Veranstaltungsorte



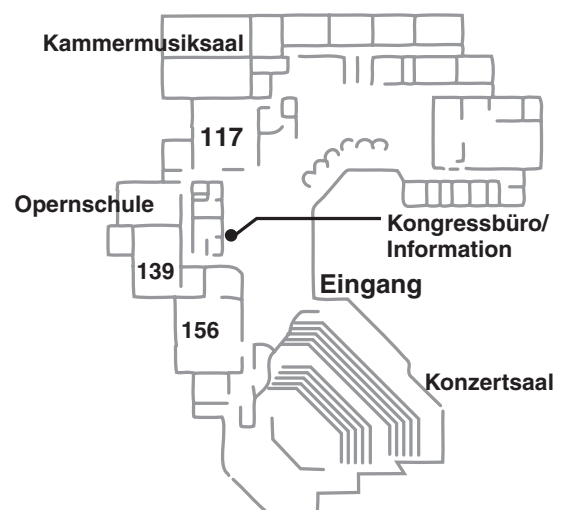
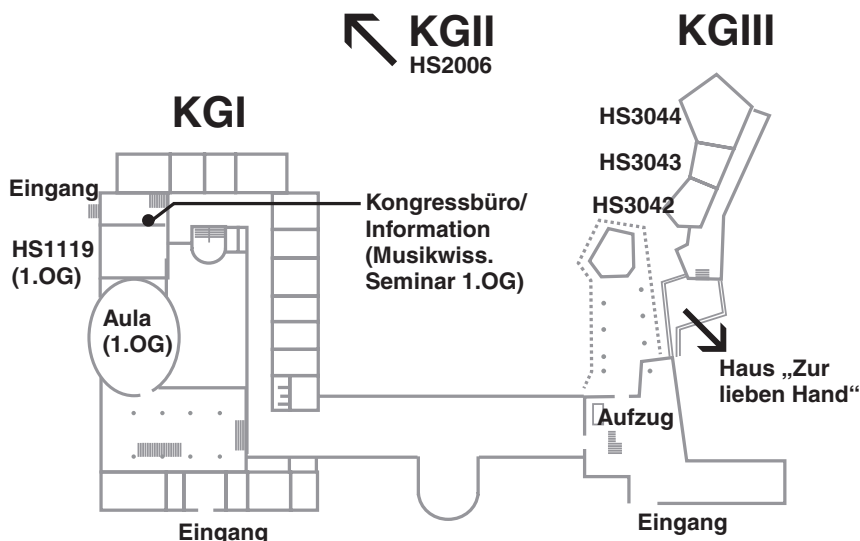
Anfahrtsbeschreibung Universität Freiburg:
mit Straßenbahn (Linie 1/3/5 Richtung Bertoldsbrunnen): Haltestelle „Stadttheater/Universitätszentrum“.
mit dem Auto:

Autobahnabfahrt Zubringer Mitte
Abfahrt „Stadtmitte“/„Universität“

Anfahrtsbeschreibung zur Musikhochschule:
Von der Stadtmitte aus mit der Straßenbahnlinie 1 Richtung Littenweiler bis Haltestelle Stadthalle.

Kollegiengebäude, Werthmannplatz 3
Kongressbüro: 0761/2033090

Musikhochschule, Schwarzwaldstr. 141
Kongressbüro: 0761/319150



Donnerstag, 11. Oktober 2007

Musikwissenschaftliches Seminar, Universität Freiburg, Werthmannplatz 3, KG I

ab 9:00 Anmeldung

Universität Freiburg, Werthmannplatz 3, KG I, Aula

10:00	Eröffnungsveranstaltung Prof. Dr. Karl-Reinhard Volz, Prorektor der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Dr. Rüdiger Nolte, Rektor der Musikhochschule Freiburg Prof. Stefan Rohringer, Präsident der GMTH, Prof. Ludwig Holtmeier, Konferenzleitung			
10:30	Eröffnungsvortrag: Eckehard Kiem (Musikhochschule Freiburg) Modell und Komposition – Analytisches zu Jacobus Vaet			
11:15	Pause			
	KG III, Anbau, HS 3044	KG III, Anbau, HS 3043	KG III, Anbau, HS 3042	KG I, HS 1119
11:30	Sektion Formenlehre I Chair: Clemens Kemme	Sektion Kunstlied Chair: Hans Niklas Kuhn	Sektion Performance Studies Chair: Mario Baroni	Sektion Methodologie I Chair: Michel Imberty
	Florian Edler (D): „Satz“, „Bar-form“, „Fortspinnungstypus“: Zur systematischen und stilgeschichtli-chen Problematik von Grundbegrif-fen der Deutschen Formenlehre	Harald Krebs (CA): Text/Music Incongruence in the Late Songs of Robert Schumann	Nicolas Donin (F): Analyse musi-cale et analyse d'activité face aux enregistrements de l'interprétation	José Oliveira Martins (P): Affinity Spaces: Medieval Conceptions in the Analysis of Twentieth-century Music
12:00	Stefan Rohringer (D): Noch einmal: „Struktur“ und „Design“: Die syntaktischen Typen „Periode“ und „Satz“ unter der Perspektive des Schenkerschen Formbegriffs	Martin Günther (D): Zwischen Hausmusik und Hochkultur: Schuberts Lieder als aufgeführ-te Kunst im 19. Jahrhundert	Miriam Quick (UK): Making sense of structure: Recordings of Webern's Variations for Piano Op. 27	Jean-Marc Chouvel (F): Application de l'analyse de fourrier différentielle à l'analyse de l'interprétation: Une première approche
12:30	Emil Platen (D): Der ‚Dreischritt‘: Ein elementares Formprinzip der tonalen Musik	Mart Humal (EE): Treatment of text and music in Schubert's <i>Heidenröslein</i>	Hans Peter Reutter (D): Strawinsky als Interpret: Der Zusammenhang von Tempo und Tonalität. Analyse des ersten Satzes der Sinfonie in C	Daniel Shanahan (IR): Melodic Ex-pectation and Static Temporality: An Investigation into the Implicative Conse-quences of Inert Structures in Music
13:00	Mittagspause			
14:30	Sektion Formenlehre I (cont.)	Sektion Kunstlied (cont.)	Sektion Performance Studies (cont.)	Sektion Methodologie I (cont.)
	Danuta Mirka (UK): Punctuation and Sense in Late-Eighteenth-Century Music	Arno Lücker (D):Wissenschaftstheoretische Probleme der Liedanalyse	Christine Esclapez (F): Histoires d'interprétation: <i>Le Sacre du print-emps</i> , Pierre Boulez (1963) et Fazil Say (2000)	Julia Kreinin (IL): Paul Klee's Forms in Motion as an instrument of 20th century music analysis
15:00	Patrick McCreless (USA): Liquidation and Rhythmic Foreshortening: Implications for performance	Melissa Hoag (USA): Multiply-Directed Moments in Brahms's <i>Schön war, das ich dir weihte</i>	Mario Vogt (D): Divergierende Kon-zepte musikalischer Zeitgestaltung in der performativen Realisierung von Beethovens letzter Klaviersonate	Robert Zierolf (USA): Futurism's Legacy
15:30	Martin Küster (USA): Gavotte, Polonaise und die musikalische Vermessungskunst	Frederik Knop (D): Das Ver-hältnis von Vokalstimme und Instrumenten in György Ligetis letzten Liedern <i>Sippal, dobbal, nadyhegedüvel</i> für Mezzosopran und vier Schlagzeuger (2000)	Fériel Kaddour (F): Analyse et interprétation: Lecture analytique et gestes de pianistes: Sur la sonate D 960 de Schubert	Michael Clarke (UK): An interactive aural approach to musical analysis
16:00	Anne Margaret Hyland (UK): The Rhetorical Telos in Schubert: An Alternative to Deformation	Robert Cook (USA): Emerson's Compensation and a Whitman Song by Crumb	Pause	Pause
16:30	Pause	Pause	Sektion Formenlehre II Chair: Stefan Rohringer	Sektion Neue Musik I Chair: Rossana Dalmonte
17:00	Sektion Wiener Schule I (Theorie) Chair: Michiel Schuijjer	Sektion Musik und Text I Chair: Markus Jans	Ulrich Kaiser (D): „...eine Sache der Auffassung und des beziehen-den Denkens“: Der Begriff der „Über-leitung“ und die Musik Mozarts	Amanda Bayley (UK): The relation-ship between notation and perfor-mance practice in Michael Finnissy's Second StringQuartet (2007)
	Christopher Wintle (UK): „Ent-wicklung“, „Abwicklung“ and „Aneinanderreihung“: Arnold Schoenberg's theory of forms	Annick Dubois (F): La musique des mots de la mort: L'œuvre de M. A. Charpentier (1645-1704): Une poétique libérée des contraintes linguistiques	Christian Raff (D): „Tempo di Menuetto“: Eine Satzüberschrift und ihre formalen Konsequenzen	Anne-Sylvie Barthel-Calvet (F): Performing Xenakis: Rhythmical purposes and difficulties
17:30	Nikolaus Urbanek (A): Zum Ver-hältnis von Analyse, Formenlehre und Interpretation in der Wiener Schule	Luigi Collarile (I): Metrische Aspekte der lateinischen Dich-tung für Musik im 17. Jahrhun-dert: der venezianische Kontext	Michel Vallières (CA): Les pas-sages pré-cadentiels chez Corelli: le cas des Sonates pour violon et continuo op.5	Janine Droese (D): Das Verhältnis der spektralen zur seriellen Musik: Analytische Überlegungen zu Gérard Griseys <i>Vortex temporum</i>
18:00	Norton Dudeque (BR): Systemati-sing Schoenberg's analytic theory: A possible approach	Toomas Siitan (EE): Von der Semantik der textlichen und musikalischen Symmetrie der Bachkantate <i>Actus tragicus</i> (BWV 106)	Markus Neuwirth (B): Recom-posed Recapitulatory Main Themes in the Keyboard Sonatas by Joseph Haydn: A Descriptive and Explana-tory Approach	Jean-Pascal Chaigne (F): Le silence comme vecteur de la dramaturgie musicale chez Brian Ferneyhough: L'exemple des <i>Kurze Schatten II</i>
18:30	Lubomir Spurny (CZ): Arnold Schönberg liest Alois Hába: Einige Bemerkungen zur Hábas <i>Neuer Harmonielehre</i>	Ana Stefanovic (YU): Berlioz and French Baroque Opera: Re-lation between Text and Music and Stylistic Reference	Marc Rigaudière (F): La For-menlehre au 19e siècle: De l'observation des modèles à la pratique compositionnelle	Paolo Dal Molin (F): <i>Codomaines</i> de Pierre Boulez: Incidences de l'itinéraire du soliste
19:00	Pause			
Musikhochschule Kammermusiksaal				
20:30	Konzert I: „Text und Musik“, Hans-Jörg Mammel, Tenor und Michael Behringer, Fortepiano			

Freitag 12. Oktober 2007

Musikwissenschaftliches Seminar, Universität Freiburg, Werthmannplatz 3, KG I

ab 8:30 Anmeldung

Universität Freiburg, Werthmannplatz 3, KG I, KGII, KG III, Anbau

	KG III, Anbau, HS 3044	KG III, Anbau, HS 3043	KG III, Anbau, HS 3042	KG I, HS 1119
9:00	Sektion Schenkerian Studies Chair: Oliver Schwab-Felisch Don Traut (USA): Same Structural Level, Different Formal Potential: Some Observations about Schenker's Deep-Middle-ground Paradigms	Sektion Wiener Schule II (Text) Chair: Christian Berger Hans-Niklas Kuhn (CH): Das Verhältnis zum Text: Schönberg und George	Sektion Musik und Text II Chair: Jan Philipp Sprick Florian Wetter (D): Musik als filmischer Subtext: Béla Bartóks 3. Satz der <i>Musik für Saiteninstrumente</i> , <i>Schlagzeug und Celesta</i> im Spiegel von Stanley Kubricks <i>The Shining</i>	Sektion 19. Jahrhundert Chair: Robert Hatten David Maw (UK): The Beethovenian „Anti-tonic“
9:30	Xavier Hascher (F): Two (beautiful) instances of long-range voice-leading in Ravel's Concerto in G	Jerry M. Cain (USA): Webern's Encounter with Kraus on the Wayward „Path to Twelve-Tone Composition“	Andrew Davis (USA): Preparing Ariadne: Implications of Structural Symmetry in Hofmannsthal's <i>Ariadne auf Naxos</i> Libretto	Martin Skamletz (CH): Originalität in der Unscheinbarkeit: Normierte Tonartenwechsel und instrumentale Grenzen in der Musik um 1800
10:00	William Marvin (USA): Complete, Continuous, Monotonal: Tonality and Form in Mozart's Operatic Finales	Kristof Boucquet (B): „Trauernde Worte, tröstende Musik“: The relationship to the text in Schönberg's tonal songs	Nicholas Baragwanath (UK): Gesture and Performance in Puccini's <i>Tosca</i>	David Kopp (USA): Schubert's Piano Sonata D850, I: Analysis for Performance
10:30	Pause			
11:00	Sektion Schenkerian Studies (cont.) Hans-Ulrich Kretschmer (CH): Schenker-Analyse als Mittel zur Kritik musikalischer Aufführungspraxis	Sektion Historische Satzlehre I Chair: Giorgio Sanguinetti Birger Petersen (D): Die Orgelchoralsätze der Neumeister-Sammlung im Tonsatzunterricht	Sektion Musik und Text II (cont.) Violaine Anger (F): La voix comme interprétation	Sektion 19. Jahrhundert (cont.) Petter Stigar (NO): Use and abuse of formalization: Some remarks on Eero Tarasti's reading of Chopin's Ballad in g-minor
11:30	Bertil Wikman (SE): Heinrich Schenker, Artur Schnabel and the relationship between analysis and interpretation	Ugo Piovano (I): <i>L'Art de Preluder</i> of Hotteterre (Paris 1719) and the improvisation practice in XVIII century music	Bruno Bossis (F): Voix et interprétation augmentée: <i>Une Saison en enfer</i> de Gilbert Amy	Kaori Noland (USA): Octatonic/Diatonic Interaction in Chopin's F-minor Ballade, Op. 52
12:00	David Mesquita (D): Schenker meets Koch: Ein Weg zum „Urtakt“	Michael Malkiewicz (A): Musik/Tanz-Analyse als Grundlage für die Aufführungspraxis: Am Beispiel von Emilio de' Cavalieris Schlussballo zu <i>La Pellegrina</i>	David Crilly (UK): Text and Intertext: Analytical reading and misreading	Nathalie Hérold (F): Timbre et analyse musicale: Les possibilités d'intégration du timbre dans l'analyse formelle des œuvres pour piano du XIXe siècle
12:30	Mittagspause			
	KG II, HS 2006			
14:00	Peter Dejans, Orpheus Instituut, Gent Doctoral studies in European Higher Music Education: a challenge?			
15:00	Sektion Schenkerian Studies (cont.) Andreas Moraitis (D): Stimmführung als Formprinzip? Zu Heinrich Schenkers späterer Analytik	Sektion Historische Satzlehre I (cont.) Angelika Moths (CH): „per meglio contemplarlo...“ Bearbeitungen als Analysemodell für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts	Sektion Berliner Schule Chair: Beate Perrey Juliane Brandes (D): Erich Schmidts <i>Drei Sätze für Orchester</i> op. 3	Sektion 19. Jahrhundert (cont.) Michael Sperr (USA): Non-Tonal Multispatial Scalar and Tonal Environmental Interactions: Aspects of Prolongation and Tension/Release in Debussy's <i>Ondine</i>
15:30	John Koslovsky (USA): Special Reportage: The Felix Salzer Papers at the New York Public Library	Luca Bruno (I): Harmonic Analysis and Text-Setting in Adrian Willaert's <i>Canzone villanesca alla napolitana</i> (1542-1545)	Eva Mantzourani (UK): Coherence, Formenlehre and sonata deformation in the dodecaphonic works of Nikos Skalkottas	Michael Oravitz (USA): Metric and Phrasing Designs as Agents of Form in Two Debussy <i>Préludes</i>
16:00	Christoph Hust (D): Neue Quellen zu Heinrich Schenkers Vortragslehre	Antonio Cascelli (I): Text, music, montage in Monteverdi's madrigals <i>Cruda Amarilli</i> and <i>O Mirtillo</i>	Costas Tsougras (GR): Nikos Skalkottas' <i>Passacaglia</i> for solo piano: Tradition and innovation in equilibrium	Hans Ulrich Fuss (D): Anhand von Reprisen: Bergs Behandlung der „altbewährten symmetrischen Dreiteiligkeit“ als Signum seines schöpferischen Formdenkens
16:30	Pause			
	KG II, HS 2006			
17:00	Formenlehre: Einführung: Pieter Bergé (B), Considering Form, Forms and „Formenlehre“ James Hepokoski (USA): Sonata Theory and Dialogic Form James Webster (USA): „Formenlehre“ in Theory and Practice William Caplin (CA): What are Formal Functions? Roundtable: Diskussionsleitung: Pieter Bergé (B) und Poundie Burstein (USA)			
19:30	Pause			
	Domsingschule, Münsterplatz 10			
20:30	Konzert II: „Zum Begriff der Improvisation im 18. Jahrhundert“ Robert Hill und Michael Behringer, Cembalo, Fortepiano; Gottfried von der Goltz, Violine			

Samstag, 13. Oktober 2007

Musikhochschule Freiburg, Schwarzwaldstr. 141, Foyer

Anmeldung									
ab 8:30	Musikhochschule Freiburg, Schwarzwaldstr. 141								
	Kammermusiksaal	Raum 117	Raum 139 (Rhythmiksaal)	Raum 156	Opernschule		„Haus zur Lieben Hand“ Löwenstr. 16		
9:00	Sektion Partimento Chair: Johannes Menke	Sektion Methodologie III Chair: Michael Spitzer	Sektion Formenlehre III Chair: Steven van de Moortele	Sektion Wiener Schule III Chair: Gareth Cox	9:00	Symposium „Stimme“ Leitung: Richard Klein	9:15	Symposium „Zahl und Struktur in Josquins Werk“ Leitung: Christian Berger	
	Giorgio Sanguinetti (I): Scales as models for composition: The Rule of the octave and its alternatives	Beate Perrey (UK): Music Analysis as Performance	Thomas Noll (D), Karst de Jong (NL): Footprints of Form in Fundamental Bass Progressions	Walter Kreyszig (CA): The Bach-Motif in the Dodecaphonic Quartets of Anton Webern: Homage or Point of Reference and Regulator of the Row Construction and Row Constellation in the Pointillistic Texture		Richard Klein (D): Das Nächste ist das Fernste: Über Schwierigkeiten des Verstehens von Stimme		Eröffnung	
9:30	Gaetano Stella (I): Partimento and counterpoint in the 19th century: Pietro Raimondi and Pietro Platania	Rossana Dalmonate, Mario Baroni, Roberto Caterina (I): Melodic contour and perception of skips	Laura Krämer (D): Form und Soziolekt in den Tänzen Franz Schuberts	Wally Yu (USA): Tonality, Atonality, and Interval Cycles in Schoenberg's <i>Ein Stelldichein</i> , Chamber Symphony No. 1, and String Quartet No. 2	9:30		9:30	Helmut Satzinger (A): Gematrie in einem koptischen Zaubertext	
10:00	Ludwig Holtmeier (D): Zum Tonalitätsbegriff der Partimento-Tradition	Ildar Khannanov (USA): To the Question of Deformation in a Sonata Allegro: Tchaikovsky's <i>Romeo and Juliet</i>	Thomas Fesefeldt (D): „Himmelsche Kürze“: Individuelle Formgestaltungen in Schubert-Tänzen	Mauro Mastropasqua (I): Set and Syntax in Schoenberg's <i>Suite</i> Op. 25	9:40	Sonja Dierks (D): „Les extrêmes se touchent“: Callas und Björk			
10:30	Bob Gjerdingen (USA): Neapolitan Solfeggi as Models for Partimento Improvisation	Gerhard Lock (EE): Formaler Spannungsverlauf und Höhepunktbildung in Dmitri Schostakowitschs Sinfonien	Ariane Jessulat (D): Bestimmbarkeit der Form bei Richard Wagner	Maria Sourtzi (GR): Symmetrieverhältnisse in Anton Weberns Symphonie Op. 21, 2.Satz	10:20	Christian Bielefeldt (D): Stimme im Jazz-Age	10:15	Hans W. Hubert (D): „numerus, misura et finito“: Zur mathematischen Struktur italienischer Baukunst zur Zeit von Josquin	
11:00	Pause					Pause	11:00	Pause	
11:30	Sektion Partimento (cont.)	Sektion Pop Chair: Siglind Bruhn	Sektion Formenlehre III (cont.)	Sektion Neue Musik II Chair: Janina Klassen			11:15	Anja Heilmann (D): Boethius' anagogische Musiktheorie und der Weg von der Theorie zur Praxis in der neuplatonischen Kunstphilosophie	
	Reinhard Bahr (D): Ornamentik und Kontrapunkt: Ein wesentlicher Aspekt im Stil des 18. Jahrhunderts	Philippe Gonin (F): Analyser et interpréter les musiques actuelles	Kerri Kotta (EE): Medial Caesura Reconsidered: Some Aspects of the Dichotomy of Shostakovich's Expositions	Paolo Zavagna (I): Salvatore Sciarrino's lyric opera <i>Perseo e Andromeda</i> : „natural, not realistic“	11:30	Johanna Dombois (D): Master Voices: Opernstimmen im Virtuellen Raum			
12:00	Robert Hill (D): „Nocheinmal, mit Gefühl!“, D. G. Türk and the Relationship between Notation and Performance	Volkmar Kramarz (D): Musikalische Analyse als Mittel der Wahrheitsfindung...!?	Dániel Péter Biró (CA): Dialogues in Transformation: Timbre, Thematic Discourse and Form in Mahler's 9th Symphony and Webern's Symphony Op. 21	Jean-François Trubert (F): <i>Anagrama</i> de Mauricio Kagel: L'interprétation de la transición			12:00	Orm Finnendahl (D): Josquins Motette <i>Alma redemptoris Mater/Ave Regina coelorum</i>	
12:30	Carl Van Eyndhoven (B): Improvisation practice by 18th century Carilloneurs in the Low Countries	Raphael D. Thöne (A): Malcolm Arnolds <i>The Three Musketeers</i> : Nicht authentisch für eine wirkliche Rekonstruktion	Pascal Decroupet (F): Élaborer une forme complexe en temps réel	Edward Venn (UK): Thomas Adès's ‚Freaky, Funky Rave‘	12:10	Petra Gehring (D): Ob die Stimme lügt			
							12:45	Mittagspause	
13:00	Mittagspause				13:00	Mittagspause			

14:30	Sektion Metapher Chair: Christian Thorau	Sektion Pop (cont.)	Sektion Formenlehre IV (19. Jh) Chair: William Caplin	Sektion Historische Satzlehre II Chair: Hartmut Fladt	14:00	Helmuth G. Walther (D): Grundlagen des Zählens in der quadrivialen Ausbildung der Universität Paris
15:00	Christian Thorau (D): Metapher: Musikanalytische Perspektiven	Dai Griffiths (UK): Methodological issues in the analysis of words in the singer-songwriter repertory: With reference to the work of Elvis Costello	Paul Wingfield (UK): Clementi, Mendelssohn and Minor-mode Sonata Strategies	Felix Diergarten (D): Anleitung zur Erfindung: Die Wiener Kompositionslehre Johann Friedrich Daubes	14:45	Guido Heidloff (D): Gedanken zum Komponieren mit Zahlen
15:30	Robert Hatten (USA): On Metaphor and Music	Heinrich W. Schwab (DK): How To Play Scott Joplins Magnetic Rag? (1914): Konsequenzen aufgrund analytischer Beobachtungen	Julian Horton (IR): Sonata Form as Reception History: Schumann's Piano Concerto and John Field's Piano Concerto no.7	Claudio Bacciagaluppi (CH): Preluding at the Piano in the 19th Century: Letting the Composer, the Performer and the Listener interact	15:00	Ingrid Allwardt (D): Paradoxie der Stimme: Hölderlins Diotima in Nonos Streichquartett
16:00	Michael Spitzer (UK): Metaphor and the concept of musical material	Daniel DiPaolo (USA): Irony in the earlier music of Brad Mehldau	Steven Vande Moortele (B): Sentential patterns, nested sentences and sentence chains. Syntactic models in Liszt's symphonic poem <i>Ce qu'on entend sur la montagne</i>	Markus Roth (D): Eine Art Traum: Die Kadenz im klassischen Instrumentalkonzert	15:30	Pause
16:30	Martin Kaltenecker (F): Metaphorisierung von Musik als „Zuschreibung“	Philippe Michel (F): Jouer un „thème“ de jazz: Interpretation ou improvisation?	Janet Schmafelfeldt (USA): „... sed non eodem modo“: Chopin and the Ascending-Thirds Progression	Folker Froebe (D): Ars combinatoria und musikalische Poetik: Zur Neuinszenierung tradit. Modelle in Robert Schumanns Klaviermusik	15:45	Rainer Bayreuther (D): Eine Wahrscheinlichkeits-theoretische Untersuchung zahlhafter Analysen
16:30	Janina Klassen (D): "Tempo!"	Enrico Bianchi (I): „Potential“ complexities in the interpretations of <i>Aguas de Março</i> by A. C. Jobim		Hubert Moßburger (D): Harmonik und Aufführungspraxis	16:20	Heinrich Detering (D): Dylans Stimme im Radio
17:00	Pause mit Umtrunk				16:30	Regina Randhofer (D): Zu Überlieferungsgeschichte und frühen Übersetzungen der hebräischen Bibel
	Musikhochschule Kammermusiksaal				17:15	Pause
18:00					17:30	Peter Walter (D): Zur Übersetzungsgeschichte der lateinischen Psalmen
19:00					18:15	Christian Berger und Gösta Neuwirth (D): Josquins <i>Miserere</i>
Konzert III: "Interpretation Neuer Musik" Teodoro Anzellotti, Akkordeon						
Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musiktheorie						

Sonntag, 14. Oktober 2007

Musikhochschule Freiburg, Schwarzwaldstr. 141, Foyer										
ab 8:30	Anmeldung									
Musikhochschule Freiburg, Schwarzwaldstr. 141										
Kammermusiksaal		Raum 117	Raum 139 (Rhythmiksaal)	Operschule		Raum 156		Kapitelsamt im Freiburger Münster		
9:00	Sektion Formenlehre V Chair: Harald Krebs	Sektion Methodologie II Chair: Eckehard Klem	Sektion Messiaen Chair: Pascal Decroupet	Sektion Ethnologie Chair: Jean Michel Bardez				9:00		
	Wolfgang Winterhager (D): Der Walzer im Variationenzyklus: Studien zu einer Sonderform der Charaktervariation	Jan-Philipp Sprick (D): „Volle künstlerische Freiheit der Darstellung“: Zum Verhältnis von Objektivität und Subjektivität in Rudolf Kollichs Aufführungstheorie	Sigind Bruhn (USA): „Sehen heißt glauben“: Bild, Text und Musik im zehnten Lied aus Olivier Messiaens <i>Herawi: chant d'amour et de mort</i>	Jean Claude Charbonnier-Chabrier (F): La marge de liberté d'interprétation dans les musiques modales mémorisées: Le maqām Panjughān d'Iraq						
9:30	Poundie Burstein (USA): The Flexibility of Cadences	Marie-Noëlle Masson (F): De la réinvention posthume de la musique par elle-même	Wai Ling Cheong (CN): Buddhist Temple, Shinto Shrine and the Invisible God: Messiaen's <i>Sept haikai</i>	Hamdi Makhlouf (F): L'interprétation de la musique du 'ud (luth arabe) de concert: Quelle analyse, quel sens?		Workshop Markus Jans und Dominique Muller (CH): „Orgasmus oder Tod“: Die Mittel der musikalischen Darstellung von <i>morire</i> und <i>dolce morire</i> , dargestellt (und praktisch vorgeführt) an Madrigalen und Monodien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts		9:30		
10:00	Stephen Downes (UK): Musical Form and Decadence	Paloma Otaola (ES): L'interprète face à l'œuvre d'après Oscar Esplá	Heather White Luckow (CA): From France to Québec: Messiaen's Transatlantic Legacy	Mohamed Ali Kammoun (F): Enjeux esthétiques du mélissage et de la globalisation dans l'art musical arabe contemporain		Josquin Desprez: <i>Missa de beata virgine</i> Freiburger Domsingknaben Ltg. Boris Böhmann		10:00		
10:30	Johannes Kreidler (D): Luhmanns Formbegriff für die Musiktheorie	Michel Imberty, Aurélie Fraboulet (F): „Interpréter, c'est raconter une histoire“	Pause	Ufuk Dogrusoz (F): Production et perception des altérations: Émergence des segments significatifs et pertinents dans l'écoute musicale						
11:00	Pause		Sektion Methodologie IV Chair: Michael Polth	Pause						
11:30	Sektion Set Theory Chair: Pieter Bergé	Sektion Neue Musik III Chair: Xavier Hascher	Thomas Kabisch (D): Der Analytiker in der Oper: August Halm über musikalische Aufführung	Sektion Ethnologie (cont.)				11:30		
	Michiel Schuijter (NL): With Help of the Family: An Ontology of Pitch-Class Set Inclusion	Balz Trümper (CH): Feldharmonik: Luciano Berios Antwort auf den Strukturalismus	Christhard Zimpel (D): Maria Leo und die Tonika Do-Methode	Annie Labussiere (F): La voix nue comme vecteur privilégié d'une interprétation de l'Ordre mélodique dans le chant traditionnel.						
12:00	Timothy Jackson (USA): Allen Forte's Unpublished Analyses of Beethoven's <i>Pastorale</i> , First Movement, and Bartók's <i>Fourteen Bagatelles</i> for Piano, No. 8: Possible Integrations of Linear and Set-Theoretic Approaches	Sophie Dardeau (F): La créativité de l'interprète de musique contemporaine: Analyse musicale de l'interprétation de la <i>Sequenza</i> /pour flûte traversière de L. Berio	Mario Rodrigues Videira Junior (BR): Musik und Subjektivität in der Deutschen klassischen Philosophie	François Picard (F): Sur les Problèmes de la notation des musiques traditionnelles				12:00		
12:30	Stephan Lewandowski (D): Die „Klassische Moderne“ und der „Schenkerian approach“: Zum Tonalitätsbegriff bei Roy Travis	Maarten Quanten (B): Stockhausen's <i>Klavierstück</i> / als Antizipation auf die Neue Morphologie der musikalischen Zeit?	Nikolaus Schneider (D): Musik wie einen Text verstehen? Kritik eines erfolgreichen Paradigmas	Eric Montbel (F): L'interprétation modale et la variation dans le jeu moderne des cornemuses à miroirs du Limousin.				12:30		
13:00	Maxime Joos (F): Set theory: méthodes et réception (entre compréhension et polémiques): Application possible de la théorie des ensembles à une analyse des premières pages du quatuor <i>Ainsi la nuit</i> d'Henri Dutilleux	Nathalie Ruget (F): L'interprétation vocale et instrumentale des dernières œuvres de Luigi Nono: Une analyse de <i>Quando stanno morendo</i>	Jakob Ullmann (CH): musik – buchstaben – musik	Hubertus Dreyer (JP): Zum Wort-Ton-Verhältnis in japanischer Jüta-Musik: Eine interkulturelle Betrachtung				13:00		
13:30	Pause								13:30	
13:45	Schlußplenum								13:45	
Münster Freiburg, Treffpunkt Hauptportal										
15:00	Führung durch das Freiburger Münster (ca. 1 Std.)									
15:00										

Impressum

Kongressleitung und Organisation:

Prof. Ludwig Holtmeier (Hochschule für Musik Freiburg, GfMüA, GfMTH)

Prof. Dr. Günter Schmitzler (Studium generale der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Prof. Dr. Janina Klassen (Hochschule für Musik Freiburg)

Prof. Dr. Christian Berger (Musikwissenschaftliches Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Dr. Johannes Menke (Hochschule für Musik Freiburg, GfMTH)

Es dürfte nicht viele Begriffe geben, die einem interdisziplinären Anliegen so sehr entsprechen wie der Begriff der Interpretation. Man könnte ihn als ein Paradigma interdisziplinärer Problemstellungen und Arbeitsweisen bezeichnen. Dieser Interdisziplinarität entspricht beim vorliegenden Kongreß (einer zentralen Veranstaltung im Rahmen der 550jährigen Jubiläums der Albert-Ludwigs-Universität) eine Interinstitutionalität, bei der vier Institutionen zusammenarbeiten: das *Studium generale* der Albert-Ludwigs-Universität, die Musikhochschule, die *Gesellschaft für Musik & Ästhetik* und das Musikwissenschaftliche Seminar der Albert-Ludwigs-Universität. Zugleich ist dieser Interpretationskongress aber auch international: nämlich der VII. Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* und die 6th EUROPEAN MUSIC ANALYSIS CONFERENCE.

Nach den Konferenzen in Colmar (F), Trento (I), Montpellier (F), Rotterdam (NL) und Bristol (GB) findet die 6th EUROPEAN MUSIC ANALYSIS CONFERENCE zum ersten Mal in Deutschland statt. In der Tradition dieser europäischen Kongresse für musikalische Analyse stehend, war es auch uns ein besonderes Anliegen, die unterschiedlichen nationalen Forschungstraditionen zusammenzuführen. Die Kongressleitung hat sich darum bemüht, daß alle Sektionen möglichst nah am gewählten Thema bleiben. Um der Tendenz eines inhaltlichen Diffundierens, die Kongressen dieser Größenordnung zwangsläufig innewohnt, entgegen zu wirken, wurden mehrere Sektionen quasi als kleine in sich geschlossene Konferenzen konzipiert und in enger Absprache mit einzelnen »Sektionsleitern« entwickelt worden: Pieter Bergé, Christian Berger, Richard Klein, Steven van de Moortele und Christian Thorau sei in diesem Zusammenhang besonders gedankt.

Auch bei diesem Kongreß haben folgende europäischen Gesellschaften eng zusammengearbeitet: *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH), *Society for Music Analysis* (SMA), *Société française d'analyse musicale* (SFAM), *Société belge d'analyse musicale* (SBAM), *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (G.A.T.M.), *Vereniging voor Muziektheorie / Dutch-Flemish Society for Music Theory* (VvM). Aus ihnen sind die Mitglieder der internationalen Jury hervorgegangen, die für die Programmauswahl verantwortlich sind und die an dieser Stelle noch einmal dankend erwähnt seien:

Jean-Michel Bardez, Mario Baroni, Pieter Bergé, Christian Berger, Suzanne Clark, Jonathan Cross, Rosanna Dalmonte, Jean-Pierre Deleuze, Ulrich Kaiser, Janina Klassen, Nicolas Meeús, Johannes Menke, Stefan Rohringer, Giorgio Sanguinetti, Michiel Schuijjer, Oliver Schwab-Felisch und Florian Vogt.

So bleibt uns nur zu hoffen, daß Universität und Musikhochschule während dieser vier Tage zu Orten der internationalen Begegnung und des wissenschaftlichen Austausches werden mögen.

Freiburg im Oktober 2007

Prof. Ludwig Holtmeier

Prof. Dr. Günter Schnitzler

INGRID ALLWARDT studierte Schulmusik und Germanistik in Hamburg. Gründung des »Alster-Art Management«, einer Agentur musikalisch-literarischer Veranstaltungskonzeptionen für die Konzert-, Theater- und Festivallandschaft. Parallel dazu Promotion im Fach »Phänomenologie der Musik« an der Universität Witten/Herdecke, eben dort wissenschaftliche Mitarbeiterin. Seit Oktober 2005 Vertretung des Lehrstuhls »Phänomenologie der Musik« in Witten/Herdecke. Daneben Tätigkeit als freie Dramaturgin und Autorin.

Paradoxie der Stimme: Hölderlins Diotima in Nonos Streichquartett

Mit der konstellativen Anordnung zwischen einem literarischen Text und einem Text der Musik soll die Paradoxie einer anwesenden Abwesenheit in der Stimme entfaltet werden.

Luigi Nono stellt der Partitur seines Streichquartetts, *Fragmente – Stille, An Diotima*, ein mysteriös anmutendes Vorwort voran. Zu lesen sind aber nicht Noten und Vortragsanweisungen, sondern poetische Worte. Sie begleiten den Einstieg in die Komposition mit der Aufforderung an die Interpreten, sie unhörbar innerlich zu »singen« – »nach dem Selbstverständnis von Klängen«. Es handelt sich um Fragmente aus Texturen Friedrich Hölderlins, die das Paradoxon anwesender Abwesenheit in der Stimme entfalten. Der Name Diotima ist mit dieser Figur eng verbunden. Doch ist Diotima nicht nur der Name einer Geliebten, sondern der Name, in dem sich Hölderlins Dichtung als die Liebesgabe eines an die Stimme geknüpften Verlustes entdeckt. Nonos Streichquartett hingegen zeigt sich als Resonanzraum eines Fehlens, das durch die Verschweigung der Stimme erscheint. Wie die Stimme der Diotima im Text Hölderlins nicht gehört werden kann, und doch hörbar ist, so wird sie bei Nono als das markiert, was im Hören nicht aufgeht. Beide, Komponist und Dichter, inszenieren die Paradoxie der Stimme, die zugleich mit allem was sie sagt und will und erinnert, auf Abwesendes, auf noch nicht und nicht mehr Aktuelles Bezug nimmt.

* * *

VIOLAINE ANGER, Ancienne élève de l'Ecole normale supérieure, Habilitée à diriger des recherches, MdC en musicologie à l'université d'Evry Val d'Essonne. Publications: *Le sens de la musique* (Paris, Presses de la rue d'Ulm, 2006); *Tchaikovsky* (Paris, Gisserot, 1998). En cours de publication: *Sonate que me veux-tu? Essai sur les conceptions de la musique instrumentale au XIXe siècle*, et *Qu'est-ce que chanter? Essai sur les approches du signe en France dans la première moitié du XXe siècle*.

Le statut de la voix et son rapport à l'interprétation à travers la comparaison de deux exemples: Le mouvement lent de *Romeo et Juliette* de Berlioz et le duo *O ew'ge Nacht* de *Tristan und Isolde* de Wagner

Berlioz figure la voix par une texture instrumentale changeante. Plus qu'un timbre, le travail orchestral cherche à suggérer un »grain«, au sens barthésien du terme, c'est-à-dire la matérialité d'une émission sonore désirante. La figuration instrumentale d'une voix sans texte est pour Berlioz une façon très originale de renouveler la notion de personnage en musique. C'est enfin une façon d'aborder l'interprétation: acte, élan, parole scénique, plus que décryptage d'un sens préalablement constitué, mélodie certes, mais aussi exclamation orchestrale et superposition d'une multiplicité d'éléments, dont les mots implicites. Berlioz nous propose donc un rapport au sens qui serait de l'ordre du »mille feuilles«, et une

conception de l'interprétation comme énergie affective, élan destiné à être partagé, incarnation d'une idée abstraite, celle de l'amour absolu.

Wagner n'envisage pas de personnage sans parole. La voix est liée à une mélodie, qui ici, pour la seule fois dans l'opéra, prend la forme d'un duo. La voix n'est pas envisageable non plus sans la présence physique du chanteur qui l'émet. La voix est alors, au même titre que le corps de ces chanteurs et que les mots qu'ils chantent, représentation de ce que l'orchestre véhicule, lui-même en lien avec »le monde«. Wagner nous propose une conception de l'interprétation comme représentation, signe, cristallisation d'un idéal plus vaste et inatteignable.

Ces deux usages de la voix sont donc liés à deux conceptions de l'interprétation, elles-mêmes liées à deux conceptions de l'incarnation scénique. Dans un cas, celui de Berlioz, la voix et l'élan subjectif qui la caractérise est la seule représentation possible de l'irreprésentable, indépendamment du corps d'un chanteur; dans l'autre, celui de Wagner, la voix, ancrée dans un corps présent sur scène et caractérisée par la mélodie, elle-même représentation du monde, est reflet, enveloppe de l'irreprésentable.

Deux approches de l'interprétation, deux conceptions de l'Idée à interpréter, deux statuts différents accordées au corps et à la subjectivité.

* * *

CLAUDIO BACCIAGALUPPI studied musicology, Italian literature and linguistics at the University of Zürich. The topic of his M.A. thesis was the Sicilian 17th-century composer Giovanni Battista Fasolo. He is currently writing a doctoral thesis on the transmission and reception of Neapolitan masses, 1710–1740, with a special focus on the work of Pergolesi at the University of Fribourg (Switzerland) with Luca Zoppelli. Besides Italian music outside Italy, he has a second field of research in performing practice of Romantic music through his work at the University of the Arts in Berne.

Preluding at the Piano in the 19th-Century: Letting the Composer, the Performer and the Listener Interact

Improvisational practices are unduly neglected, both in musicology and in modern performing practice of Western classical music. The habit, principally of pianists, of playing a more or less improvised prelude before a written piece of music in public or private concert settings is an example of this vast field.

Improvised preludes had usually a standardised form: a single, variously decorated cadence introducing the key of the following piece. They also had a characteristic performing style. This should be, according to Carl Czerny, »ohne alle Anmassung, ohne besonderen Ausdruck, nur anmuthig und leicht« (»unobtrusive, without excessive expression, just graceful and light«).

Primarily, preludes are reactions of the performer as to how he is communicating with the public. Preluding, in other words, is a means of obtaining a feeling of 'participation' between public and performer. This can be observed in many historical recordings by different pianists, ranging from Jozef Hofmann (1938) to Wilhelm Backhaus (1953, 1969).

The interactive situation of the prelude could also be mimicked in written composition, as for example in some *Nocturnes* by Chopin. Also the beginning of Beethoven's piano sonata Op. 31,2 was seen as a written-out prelude. This at least would explain why Carl Gottlieb Schering included the whole sonata in his *Praktische Präludierschule* (around 1810) as an example for an improvisational exercise »on a larger scale« (»in grösserer Ausführung«). Understanding the opening of the Sturmsonate as a prelude can have consequences for its

interpretation. A review of some published analyses and sound recordings from this point of view can yield productive insights.

Whether we wish today to reintroduce the art of preluding into the concert hall or not, identifying passages alluding to a prelude in written compositions may give helpful suggestions both to the analyst and to the performer.

* * *

REINHARD BAHR (*1951) studierte zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie und Komposition bei Christoph Hohlfeld in Hamburg und Friedrich Cerha in Wien. 1985 erhielt er einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Lübeck und wurde 1992 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Von 1996–2004 war er Dekan im Fachbereich Komposition/Theorie, Musikwissenschaft und Dirigieren an der Hamburger Hochschule. Mitarbeit an Christoph Hohlfelds 1994 erschienener Kontrapunktlehre *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*. Weitere Veröffentlichungen zur Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Ornamentik und zur populären Musik.

Ornamentik und Kontrapunkt: Ein wesentlicher Aspekt im Stil des 18. Jahrhunderts und J. S. Bachs Musik

Auch wenn ein universeller Komponist wie J. S. Bach dazu verleitet, dass jede Generation »ihren« Bach neu definiert, hat der Stil doch bestimmte zeitgebundene Voraussetzungen, welche in einer Analyse nicht fehlen sollten. Eine dieser Voraussetzungen ist die Unterscheidung in Haupt- und Verzierungsnoten, die von der Diminutionskunst des 15. und 16. Jahrhunderts bis in die Bachzeit tradiert wird. Einflüsse instrumentaler Ornamentik, seit dem 17. Jahrhundert auch von Rhetorik und Affekt sowie die Vorherrschaft des (vierstimmigen) Generalbasses als die satztechnische Norm (Niedt 1710) prägen das, was in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Kontrapunkt verstanden wird. Bach geht aber in seiner Kompositionstechnik noch einen Schritt weiter. Nicht nur werden bei ihm Freiheiten im ornamentalen, »manierlichen« Satz (Heinichen 1728) durch ein Gerüst von Grundnoten legitimiert. Auch die kleinen Noten können nun eine strukturelle Eigenständigkeit erhalten, durch welche schließlich die Hierarchie von Haupt- und Nebennoten aufgehoben wird. In der Spannung zwischen altem und neuem Denken eröffnet sich die Komplexität des Bachkontrapunkts.

* * *

NICHOLAS BARAGWANATH is Deputy Head of Postgraduate Studies and Research at the Royal Northern College of Music. His publications on late 19th-century opera have appeared in such journals as *19th-Century Music*, *Archiv für Musikwissenschaft*, *Music Analysis*, and *Music and Letters*. He was awarded the Jack Westrup Prize from Oxford University Press in 2006.

Gesture and Performance in Puccini's *Tosca*

It is a commonplace of Wagner scholarship that visual signs serve to elucidate the characteristic connection between the gestural moulding of the music and leitmotivic technique. The gestural clarity of the onstage exposition of a leitmotiv is one of the

conditions of its ability later to fulfil its dramaturgical function of recalling past events. In the musicdrama, singer's gestures are taken to form part of a complex and coherent diegetic structure. Evidence of these gestures may be gleaned from a number of sources, from Wagner's writings and staging notes, through eyewitness accounts such as those of Heinrich Porges or Julius Kniese, to performer's guides by singers such as Anna Bahr-Mildenburg.

In late 19th-century Italian opera, however, such gestural music – which became increasingly common after Verdi's *Otello* (1887) – is habitually described (and dismissed) as purely mimetic. Connections with leitmotivic technique and narrative strategies are overlooked due to an assumption that the principle of recalling something earlier or anticipating something yet to come is inimical to the spontaneous expression of emotions, which relies on what is present on the stage.

In this paper I explore the gestural and narrative strategies evident in Puccini's *Tosca* and raise questions concerning their significance to onstage action. Through brief analyses, I set out to demonstrate that Puccini's orchestral gesturing is not limited to a facile mode of mimesis but is every bit as sophisticated as Wagner's. It functions through a synthesis of semiotic codes, in addition to kinaesthetic pantomime, and may operate on various levels of discourse. In conclusion the analyses will be placed within the context of Puccinian performance traditions of onstage gesture, with specific reference to Luigi Ricci's *Puccini interprete di se stesso* (1954).

* * *

MARIO BARONI is the president of the Italian association *Group for the Analysis and Theory of Music* (GATM). The association has been present in all the previous European Conferences of Music Analysis and organized the Second of them (Trento 1991). Mario Baroni has also interests in music education and in music psychology. He was the chair of the *IX. International Conference on Music Perception and Cognition* (Bologna 2006).

ROSSANA DALMONTE is full professor at the University of Trento (I). Her research activities cover various fields: 1) Music theory and analysis. As vice-president of the GATM (*Group for the Analysis and Theory of Music*) and editor of the journal *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* she is involved in research dealing with pre-tonal music, post-tonal music and the relationship between analysis and interpretation. 2) Music philology. Together with Mario Baroni she is supervising a group of younger musicologists who are preparing the critical edition of the works of Bruno Maderna, published by Suvini-Zerboni in Milan. 3) History of music. The music of the 19th-century (and in particular that of Franz Liszt) can be studied in the Institute-Library that she founded and has directed since 1997.

ROBERTO CATERINA, Ph.D. in Psychology is Associate Professor of Psychology of Music at the University of Bologna. He is interested in musical performance and interpretation. On this topic he has done some studies on music and emotional mimic expressions that have been presented in the last ESCOM and ICMPC (International Conference on Music Perception and Cognition) meetings. He has been the co-organizer of the 9th ICMPC meeting (August 2006 in Bologna). He is also interested in musical form: some of his studies on this subject have been published by the international journals *Psychology of Music* and *Musicae Scientiae*. Finally he is interested in music therapy and he has published in Italian some papers and a book on that topic.

Melodic contour and perception of skips

Background: Studies in music perception support the difference between perceiving steps and skips in a melody. In the case of melodic contours made up by skips, some scholars assume the ear's preference for harmonic related tones (E. M. Burns 1999). It is also proved that listeners asked to reproduce a melody (by singing or playing), can easily exchange notes belonging to the same chord (Y. Oura 1991)

Aims: These studies seem to be very close to some concepts in the theory of melody presented by Baroni-Dalmonte-Jacoboni (2003). This grammar is based on the assumption that the melody of a phrase is made up by a limited number of »melodic figures« applied to a monodirectional fragment of scale, which plays the role of its deep structure. One of these figures (the chord transformation) consists of the substitution of one note of the melody with another note of the chord of the subjacent harmony. The aim of the present study is to verify experimentally the listener's preference for harmonic related tones.

Method: A four bar phrase was submitted to groups of non-musicians in the original version and in a number of varied versions (changing some notes with others of the same chord or not) in order to test the correctness of our grammatical hypothesis.

Conclusion: The theoretical assumption on the nature of the melodic figure of »chord transformation« in Baroni-Dalmonte-Jacoboni's Rules of music was proved experimentally, and the whole grammar received a steadier basis.

* * *

ANNE-SYLVE BARTHEL-CALVET is Maître de Conférences at the Université Paul Verlaine-Metz (France), in Musicology of Contemporary Music. Her main field of research is the study of Xenakis' works, in historical and esthetical aspects and also in elaboration of new analytical tools, relevant to 20th-century polyphonical writing. She wrote numerous articles on this composer and is currently preparing a book on the rhythmical aspects of his work (Société Française de Musicologie/Zurfluh). She is also involved in the study of musical life in 20th-century, with many contributions (on 20th-century opéra, on Musica Festival in Strasbourg, on concerts'organization in Metz, on Radio director Henry Barraud's diary, etc.).

Performing Xenakis' music: Rhythmical purposes and difficulties

»Is Xenakis music difficult to conduct?« asked one day a journalist to Michel Tabachnik. The latter retort: »Not at all, there is only four beats-measures!« Such an answer emphasized the fact that, in Xenakis' music, rhythmical criteria have changed. It follows that performers have to face new difficulties in playing this music. The aim of this paper is thus to give some keys to understand this new rhythmical conception.

It has first to be noticed that this latter corresponds to an additive conception of rhythm, inherited from Bartók and Messiaen. Avoiding any rhythmical figures, Xenakis surimposed ostinati lines and built very frequently polyrhythmic structures, where the *shift* between the lines appears as the main rhythmical parameter.

Called »differential duration« (in 1954, by *Metastasis*), it was first organized according to a Fibonacci series. It was then one of the first musical parameters to be integrated to the stochastic project: in *Achorripsis*, the values of this »differential duration« are submitted to an exponential distribution (which is the probability law the most used to describe successions of temporal events).

In the seventies, Xenakis used more and more irrational divisions (6:7, 5:4, etc.) in his polyrhythmic structures; they are also frequently varying. Therefore, it is no more possible

to control the shift between the different lines; instead, the polyrhythmy appears rather as a superposition of streams out of phase, and that represents a higher difficulty for performers. In fact, rather than to try to control individually these complex shifts, it seems more relevant to describe these streams by their *speed* (in number of sounds per second). Beyond specificities of Xenakis' rhythmical writing, this concept of speed appears as a new analytical tool that could be used more widely for polyrhythmic structures in contemporary music.

* * *

AMANDA BAYLEY is Reader in Performing Arts at the University of Wolverhampton and is President of the Society for Music Analysis. She completed her Ph.D at the University of Reading on Bartók Performance Studies. She is Editor of *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge University Press, 2001) and *Recorded Music: Performance, Culture, and Technology* (Cambridge University Press, forthcoming) and has also published on 20th-century string quartets. She is currently leading a collaborative research project with the Kreutzer Quartet and Michael Finnissy entitled: »From Composition to Performance: Innovations and Interactions in Contemporary String Quartets« funded by the British Academy.

The relationship between notation and performance practice in Michael Finnissy's Second String Quartet

This paper will look behind the scenes at the notational and interpretative issues arising from the compositional and rehearsal processes embodied in a new piece by Michael Finnissy, written especially for the Kreutzer Quartet.

The composer's method of transforming his source material into four parts tends to be worked out horizontally. The ›orchestration‹ of the four parts and their degree of virtuosity thus determines whether the performers play as four individuals or as one ensemble, or whether they alternate between the two. The relationship between the individual parts and corporate whole has been of central importance in all of Finnissy's quartet music to date; the absence of a full score for this latest quartet presents additional challenges for the players.

Extracts from recorded interviews and the rehearsal with the composer will demonstrate the extent to which the players need to devise new interpretative strategies in response to the specific demands of the notation. A further layer of evidence will emerge from the recorded material acting as prompts for reflective consideration by composer and performers. Cueing behaviour will be observed from notated cues and from the gestural movements between players, which are related to the musical structure, in order to unravel the relationship between notation and practice.

* * *

RAINER BAYREUTHER, Universität Göttingen (Musikwissenschaft). Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und ev. Theologie in Heidelberg. Promotion 1994. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsprojekt »Das französische Timbre/Vaudeville und seine Verbreitung in Europa« an der Musikhochschule Frankfurt a.M. 1993-1996. Wissenschaftlicher Assistent in Leipzig 2000-2001. Habilitation an der Univ. Halle-Wittenberg 2004. Vertretungsprofessuren in Würzburg, Weimar-Jena und Freiburg und Frankfurt. Seit WS 2007/08 Vertretungsprofessur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Göttingen.

Eine wahrscheinlichkeitstheoretische Untersuchung zahlhafter Analysen

Die bisher vorgelegten gemiatrischen Analysen von Werken der Vokalpolyphonie um 1500 setzen, um Evidenz zu beanspruchen, grundsätzlich voraus, dass die ermittelten Zahlenwerte, ihre Primfaktoren und die aus den Primfaktoren sich ergebenden Anzahlrelationen von Tonhöhen nicht im Bereich des mathematisch Wahrscheinlichen liegen. Nur wenn sie mathematisch unwahrscheinlich sind, können sie als durch einen bewussten kompositorischen Akt zustande gekommen angesehen werden. Der Beitrag diskutiert die mathematische Wahrscheinlichkeit gemiatrischer Konstellationen am Beispiel der von Christian Berger und Gösta Neuwirth vorgelegten Analyse des Kyrie I aus Josquins Missa *DBV*.

* * *

PIETER BERGE is Professor of Music Theory and History at the Musicology Department of the University of Leuven. He published mainly on Arnold Schoenberg, opera in the Weimar Republic and Formenlehre topics. He is the current President of the Dutch-Flemish Society for Music Theory.

* * *

ENRICO BIANCHI (*1971) graduated in Piano and Composition at Perugia Conservatory. He specialized in composition and analysis with Cifariello Ciardi. He participated in several contemporary music projects: *Opera Prima* (2001), *Nuovi Compositori* (1998, 2003, 2005), *Nuova musica in Europa* (December 2003), »Festival di musica contemporanea Luigi Nono« in Trieste (2004). He presented at IV *Analitica* Congress (GATM, Rimini 16-18/03/06) an analysis about Brazilian popular music.

»Potential« complexities in some interpretations of A. C. Jobim's *Agua de Março*

Introduction: Our analysis intends to demonstrate that the very little elements in A.C. Jobim's *Agua de Março*, continuously combined and repeated, offer a musical framework, which is only apparently poor and rudimental. The purpose of this work is to illustrate the complexities hidden behind the relative simplicity of the surface level. These complexities are already present in the original version of the song, although at their early stage: they are »potential«, as they are fully emphasized just in later interpretations.

Interpretations analysed: The original version (Jobim, 1972); the duo interpretation Elis Regina – Jobim (Carvalho Costa – Jobim, 1974) and the latest reading of the song by Rosa Passos (Passos, 2001).

Paradigmatic Method by N. Ruwet: Any melodic figure repeated and its harmonization can be positioned on the vertical (paradigmatic) axis: it is possible like this to define a system of rules, which consists of commutation of harmonic patterns on melodic ones, characterized by a frequent reiteration. This method made it possible to catch how complex elaborations of the first parameter (harmony) balance the relative simplicity of the second (melody). Afterwards it was also possible to compare the several versions of the song and to value their different degree of exploitation of their harmonic potentialities.

General Method of Melodic Segmentation (MGSM): This method has been developed by F. Cifariello Ciardi beginning from the results of Experimental Psychology [Cifariello Ciardi, 2003]: our perception of a melody is influenced by the segmentation of the acoustic surface into cognitive units, correlated with continuities and discontinuities which can be pointed out in the same musical stream. The MGSM is able to represent continuities and discontinuities on different dimensions of a sonic event (duration, frequency, melodic profile) and intends to propose the most probable hypotheses of segmentations among the ones produced in listening to a melody. By means of MGSM it was so possible to verify how a song arrangement, essentially through choices of timbre and interpretation, can amplify the continuities and discontinuities perceived by the listener.

* * *

CHRISTIAN BIELEFELDT, Studium von Musikwissenschaft, Germanistik und Schulmusik (instrumentales Hauptfach: Violoncello) in Hamburg. 1994 Gründung von TRE MODI, Ensemble für Alte und Neue Musik, Stipendiat am DFG-Graduiertenkolleg »Intermedialität«, Siegen mit Promotion 2002. 2004-2007: Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fach Musik der Universität Lüneburg. Seit Sommer 2007 Musiklehrer an der Atelierschule Zürich. Publikationen: *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsamen Werke* (2003); (Hg. u. a.), *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft* (2007).

Stimme im Jazz-Age

Die 1920er Jahre sind das erste Jahrzehnt innerhalb der Geschichte populärer Musik, über das dank erhaltener Tonaufnahmen fundierte Aussagen bezüglich der konkreten Klanggestalt und des Gebrauchs der Stimme gemacht werden können. Gleichzeitig werden die ersten Schallplatten mit afroamerikanischen Acts veröffentlicht (*Race Records*), findet Jazz den Weg in den Mainstream populärer Musik und entwickelt sich Country Music zu einem in den USA weit verbreiteten und bedeutsamen Genre.

Mit diesen Stilen etablieren sich neue populäre Vokalitäts-Muster, die signifikant von bis dato prägenden Gesangsstilen wie Operetten-Belcanto oder dem Sprechgesang des *Novelty Song* abweichen und gleichwohl weit über diesen Zeitraum hinaus stil- und kanonbildend geworden sind. Im Beitrag soll es um die Entstehung und Entwicklung spezifischer Vokaltechniken und Stimmuster gehen, schließlich um Sängerinnen und Sänger, deren Einfluß bis heute spürbar bleibt. Worin bestehen die Abweichungen von den Stimmklang-Idealen des 19. Jahrhunderts und welche Rolle spielen dabei einerseits stilistische Gestaltungsmittel (Umgang mit Sprache und mit Intonation, Geräuschhaftigkeit, Stimmtechniken) und andererseits die Körperlichkeit, die individuelle »biographische« Signatur einer Stimme, im Sinne eines Produktivmachens organischer »Fehler«?

* * *

DÁNIEL PÉTER BIRÓ is Assistant Professor of Composition and Music Theory at the University of Victoria in Victoria, Canada. A Ph.D. fellow in music and Judaic studies at Princeton University, his dissertation consisted of a comparative study of early notation systems. An analysis and accompanying CD of his composition *Mishpatim* was recently published by *Perspectives of New Music*. In 2006 he was a research fellow at the University of Victoria Centre for Studies in Religion and Society: there he investigated the interaction of musical and textual syntax in Jewish *Te'amim* and in 9th-century plainchant from St. Gallen.

The Changing »Speech Principle«: Timbre, Thematic Discourse and Form in Mahler's 9th Symphony and Webern's Symphonie Op. 21

This paper examines the dialogue that occurs between »primary« and »secondary parameters« within the discursive form of the symphony, comparing Mahler's Ninth Symphony with Webern's Symphonie Op. 21. While studies by Adorno, Bailey, and Ratz have dealt with the functionality of »secondary musical parameters«, my analysis investigates the historical lineage and changing role of timbre in these two works. I show how this transformative development helped to create a new context for thematic discourse, giving way to the eventual deconstruction of traditional symphonic form.

As Erwin Ratz has shown, the narrative of Mahler's Ninth Symphony is dependent on thematic dialogue, but the syntactical context of the »speech principle« is reinterpreted, as Mahler's themes, motives and harmonies all seem to be intimately interrelated in terms of rhythm, contour, interval content and timbre. Mahler's thematic »variants« (Adorno) became coupled with Mahler's novel exploitation of timbre.

Employing sketch material of Mahler's Ninth Symphony, I first show how Mahler charges timbre with new constructive possibilities that fall outside the conventions of the symphonic tradition. My analysis demonstrates how the initial timbral elements, introduced in an encoded, oblique manner as part of the structural background, affect the larger musical narrative and form.

Mahler's deconstructive approach to symphonic instrumentation and form represents the preliminary stage of Webern's parameter-based musical architecture. Comparing the employment of the horn »fanfare« in both works, I investigate how Webern's universe of timbral functionality clashes with semiotic associations of its past. I analyze Webern's instruments in their orchestral context, demonstrating how their historical positioning relates to his new symphonic form and musical expression. I argue that Webern's employment of timbre as a primary parameter was an attempt not only to reinvent the symphonic »speech principle« but also to create a new musical language that would transcend the discursive dialectic of symphonic form.

* * *

BRUNO BOSSIS est Maître de conférences en musicologie, analyse et électroacoustique à l'université Rennes 2. Chercheur permanent à l'Observatoire Musical Français de l'université Paris IV-Sorbonne, il est l'auteur du livre *La voix et la machine, la vocalité artificielle dans la musique contemporaine* (2005).

Voix et interprétation augmentée: *Une Saison en enfer* de Gilbert Amy

Au sein des musiques électroacoustiques, l'interprétation n'a pas tout à fait le même sens que dans d'autres musiques. En effet, l'adjonction de caractéristiques inédites aux instruments déjà existants ou à la voix ne sont pas sans conséquences pour le compositeur, l'auditeur et l'interprète. Issue directement du corps du chanteur, intimement liée à sa personnalité, la voix constitue un cas particulièrement intéressant, surtout dans certaines configurations, comme l'expression vocale dans le cadre de la musique mixte.

Dans l'œuvre de Gilbert Amy, *Une Saison en enfer* (1979-1980, pour 2 voix, 2 instrumentistes et bande avec voix), l'accent est d'abord mis sur la musicalisation très

particulière de la parole. Celle-ci n'est plus seulement le produit du corps de l'interprète; elle est mémorisée, transformée, déformée, méconnaissable parfois. La notion d'interprétation s'élargit donc et les possibilités expressives de la voix en sont considérablement augmentées.

De plus, la voix ainsi manipulée s'insère dans un réseau complexe de relations. L'interprétation est en effet à double détente. Une première étape, entièrement sous le contrôle du compositeur, consiste à concevoir la bande avec certains interprètes. La seconde étape, le concert, confronte ensuite cette interprétation-composition initiale avec l'émotion propre au temps du spectacle, d'autres interprètes s'adressant directement au public.

Enfin, la mise en valeur musicale du sens du texte acquiert une dimension remarquable grâce à la richesse de ce dispositif. Les différentes voix, sur bande et sur scène, expriment l'imaginaire complexe contenu dans le poème autobiographique. A l'image de la personnalité de Rimbaud vue par le compositeur, l'interprétation de la voix du poète est triple, entre nostalgie de la pureté enfantine, désespoir de l'homme et féminité poétique.

* * *

KRISTOF BOUCQUET studied history and musicology at the University of Leuven (Belgium) and obtained a doctoral degree in musicology (*Schönberg's tonal songs for voice and piano (1898-1908): a historical and analytical study*, 2007). Currently at work as a postdoctoral research fellow of the Research Foundation – Flanders at the Department of Musicology of the University of Leuven, he has published several articles in *The Dutch Journal of Music Theory* and in *Revue belge de musicologie*. He is a member of the Dutch-Flemish Society for Music Theory.

»Trauernde Worte, tröstende Musik«: The relationship to the text in Schönberg's tonal songs

In his 1928 essay *Situation des Liedes*, Theodor W. Adorno gave an intriguing interpretation of Arnold Schönberg's *Das Verhältnis zum Text* (1912). Music, in Adorno's view, does not have the task of describing or depicting the events of the text. On the contrary, in a genuine vocal composition there is only one point where music and text meet: »Sie berühren sich in einem Punkte bloss, wahrhaft einem Punkte, in der kleinsten einmaligen Konkretion nämlich, an die der Wahrheitsgehalt von Wort und Musik gleichermassen gebunden ist. Nach jener Berührung verläuft die Musik blind zum Text, wohl nochmals im Worte ihn kreuzend, nie aber, wo wahre Liedform existiert, ihn total reproduzierend.« Adorno interpreted Schönberg's relationship to the text as essentially dialectical: music, by its comforting capacity, is capable of transcending the dimension of sorrow represented by the words. This paper attempts to discuss Adorno's interpretation by means of an analysis of several examples of text-music relationship in Schönberg's tonal songs for voice and piano. One song, in which this dialectical tension is especially noticeable, will be treated in greater detail: *Am Wegrand*, Op. 6 No. 6 (1905) (with reference to the quotation of this song in *Erwartung*, Op. 17).

* * *

JULIANE BRANDES wurde 1980 in Frankfurt am Main geboren. Sie studierte Musiktheorie und Schulmusik an der Musikhochschule Freiburg und schließt derzeit das Studienfach Germanistik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg ab. Im Jahre 2002 erhielt sie ein Stipendium der Studienstiftung *Cusanuswerk*. Seit Herbst 2006 ist sie Lehrbeauftragte für Musiktheorie an der

Freiburger Musikhochschule. Bei der Erich Schmid Gesamtedition (*ESE, Boosey & Hawkes*) ist sie als Bandbearbeiterin der *Drei Sätze für Orchester* Op. 3 beteiligt, welche voraussichtlich Ende 2008 im Druck erscheinen werden. Eine umfangreichere Analyse dieses Werks wird in Kürze im *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* veröffentlicht.

Erich Schmid's *Drei Sätze für Orchester* Op. 3

Bei der öffentlichen Erstaufführung mit dem Sinfonieorchester Basel im Jahre 1993 unter der Leitung von Mark Andreas Schlingensiefen im Rahmen des 94. Schweizerischen Tonkünstlerfests und bei weiteren Aufführungen durch Heinz Holliger verursachten die *Drei Sätze für Orchester* Op. 3 des Schweizer Komponisten Erich Schmid (1907-2000) in der zeitgenössischen Musikszene ein reges Aufhorchen und verbuchten einen unerwartet großen Erfolg. Auch die jüngste Aufführung durch das Orchester der Zürcher Tonhalle am 10. Juli dieses Jahres (ebenfalls unter Heinz Holliger), erweckte Begeisterung und großes Aufmerksamkeit.

Es ist jedoch symptomatisch für Schmid's Œuvre, dass auch Op. 3 erst über sechzig Jahre später auf Interesse stieß und uraufgeführt wurde. Wie ein Großteil seiner Werke erfuhren auch Schmid's Orchesterstücke zu ihrer Entstehungszeit keine Erstaufführung. Zwar hatte der aufstrebende Komponist bereits 1930 für eine Aufführung des Werkes beim Frankfurter Rundfunk geworben, jedoch scheiterte die Idee an einem zu hohen Probenaufwand.

Bei diesem sehr spät gewürdigten Opus des in letzter Zeit zunehmend bekannt werdenden Komponisten ist es lohnenswert, auch einen analytischen Beitrag zu leisten – zumal von Op. 3 bisher keine aufschlussreiche analytische Rezeption stattfand. Obgleich die *Drei Sätze für Orchester* nicht nur für sich gesehen, sondern auch für Erich Schmid's Œuvre in mehrfacher Hinsicht von herausragender Bedeutung sind: zum einen sind sie in Schmid's sonst eher kammermusikalischem Schaffen das einzige Werk für großes Orchester. Zum anderen fällt ihre Entstehung in einen für den Komponisten sehr prägenden Zeitraum, denn eine erste Fassung entstand im Sommer des Jahres 1930, kurz vor seinem Studienjahr bei Arnold Schönberg (1874-1951) in Berlin.

Das Kompositionsprinzip von Op. 3 besteht vornehmlich in einer scheinbar konsequenten Verarbeitung von Grundgestalten, ähnlich der sogenannten 'klassischen' Zwölftontechnik der Zweiten Wiener Schule. Jedoch zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass der Komponist keine schulmäßig dodekaphone Setzweise anstrebte. Dies äußert sich nicht nur in einer eigentümlich freien Behandlung der Reihen (welche nicht unbedingt rein zwölftönig sein müssen), sondern wird besonders an solchen Stellen offensichtlich, bei denen sich der Komponist - unabhängig von den Reihen - autonomer, frei atonaler Formstrategien bedient, um Zusammenhang zu gewährleisten.

In meinem analytischen Beitrag wird, um einen ersten Eindruck von Op. 3 zu vermitteln, die Kompositionstechnik der Stücke genauer beleuchtet und klassifiziert.

* * *

SIGLIND BRUHN, seit 1993 Research Associate am Institute for the Humanities der Universität von Michigan (USA), arbeitet schwerpunktmäßig zu Aspekten der Hermeneutik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zahlreiche Buchpublikationen, zuletzt u.a. zwei Bände einer 2008 abzuschließenden Trilogie zu Messiaen (2006, 2007), *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith* (2005), *Saints in the Limelight* (2003), *Musical Ekphrasis* (2000).

»Sehen heißt glauben«: Bild, Text und Musik im zehnten Lied aus
Olivier Messiaens *Harawi: chant d'amour et de mort*

Eines der Lieder in Messiaens Klavierliederzyklus *Harawi: chant d'amour et de mort* stellt eine besondere Herausforderung für die Interpretation dar, insofern es drei künstlerische Medien und ästhetische Dimensionen verbindet.

Im Jahr 1937 vollendete der englische Maler, Historiker und Dichter Roland Penrose (1900-1984), der lange im Kreis der Pariser Surrealisten gearbeitet und den Surrealismus in Großbritannien eingeführt hatte, ein Gemälde, dem er zwei verschiedene Titel gab: *Voir c'est croire* und *L'Île invisible*. Olivier Messiaen (1908-1992) lernte das Werk durch eine Abbildung im Schweizer Kunstmagazin *Forme et Couleur* kennen und fühlte sich zutiefst berührt. Unter dem Titel *Amour oiseau d'étoile* schrieb er einen ekphrastischen Text auf Penroses Bild, den er dem zehnten Lied seines 1945 entstandenen Zyklus *Harawi* für Sopran und Klavier zugrunde legte.

Ich möchte zeigen, wie der Text des Liedes Beschreibungen und Interpretationen von Penroses bildlicher Darstellung mit Worten aus Messiaens jahrzehntelang beibehaltener, eigenwilliger Symbolsprache verbindet, während die Musik dieser bereits komplex synthetischen Aussage mittels harmonischer, rhythmischer und modalen Eigenzitate aus dem ein Jahr vor *Harawi* komponierten Klavierzyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* eine Dimension hinzufügt, die das zunächst ästhetisch gemeinte »Sehen heißt glauben« religiös überhöht.

* * *

LUCA BRUNO was born in Cosenza (Italy) in 1977. Studying in Italy and the USA, he earned five degrees in Piano Performance and Musicology, the latest being his Ph.D. at the University of Trento and, in December, the M.M. in Theory from Southern Methodist University, Dallas, TX. His main fields of research are Early Music, Schenkerian Analysis, and Opera Analysis. He has published entries in Music Dictionaries, musicological abstracts, and program notes. He is currently a faculty member in both the music theory and opera programs at SMU.

Harmonic Analysis and Text-Setting in Adrian Willaert's
Canzone villanesche alla napolitana (1542-1545)

This paper proposes a new methodology for the analysis of harmonic procedures in particular genres of secular Renaissance polyphony. Willaert's *Canzone villanesche* represent an ideal model for studying the interactions between chordal composition and other dimensions of the polyphonic fabric, in particular text setting. My analytical method provides answers to the following questions: »Does harmony organize only local events?« and »Could harmony connect larger spans of music?« These questions are not secondary, since theorists up to Zarlino did not contextualize in technical terms the large-scale harmonic perspective, focusing instead on local connections between simultaneities through dissonance (Dahlhaus 1968, Rivera 1979, Blackburn 1987, Roig-Francolí 1990, Wilde 1994). The generation of theorists active in Italy during the 1550s displays a new coherence in the treatment of harmony, both from a conceptual and a terminological point of view. My hypothesis is that theorists such as Zarlino and Vicentino were influenced by the »new« harmonic practice devised by Willaert and applied *in nuce* in his »lighter« production. Composers such as Lasso, Cipriano, Nasco, and Azzaiolo welcomed the new way of composing, which featured local as well as large-scale implications of harmony.

I propose seven stages of analysis to determine how harmony — intended here in its modern sense as the study of chord construction and linkage — interacts with other dimensions of the polyphonic fabric to enhance text setting (Bruno 2005-2006). Matters of text setting, particularly prosodic qualities of the »Neapolitan« language, become determinant factors in detecting at deeper levels of structure the harmonic functionality of chords — functionality that exists not only at cadence points, but throughout the entire musical phrase. The analytical method, focusing on the tonal structures of F-per-*bemolle*, G-per-*bemolle*, and D-per-*bequadro*, will be exemplified through three pieces from Willaert's collection: *Madonn'io non lo so*, *Vecchie letrose*, and *O bene mio*.

* * *

L. POUNDIE BURSTEIN, Associate Professor at the Hunter College and the Graduate Center, CUNY. Instructor of Music Analysis at Mannes College of Music. Published widely on Schenkerian Theory and Form Studies.

The Flexibility of Cadences

Many theories of form rely heavily on the identification of cadences. Yet in practice, deciding the status of a cadence can be tricky. Even the seemingly simple task of determining whether a phrase ends with a half cadence or with an elided authentic cadence often meets with complications.

Various harmonic, textural, conventional, and formal factors distinguish half cadences from elided authentic cadences, and in a passage where these features support one another, labeling the cadence is rather easy. However, in certain other passages, conflicts arise that make this determination difficult. In some of these cases, the status of the cadence is best understood not as an either/or situation, but rather as something that lies in between a half cadence and an elided authentic cadence. Recognition of this flexibility of cadential status in turn has strong implications regarding the understanding of form in general.

* * *

JERRY CAIN, Ph.D., Assistant Professor of Musicology, University of Iowa, Primary area of current research is the study of Anton Webern's Middle Period (1914-1924) manuscripts, most particularly those that contain settings of poems by Karl Kraus. The most recent publications include a forthcoming critical edition of two previously unpublished orchestral songs by Webern, *Vallorbe* (1918) and *Visions des Erblindeten* (1919) – both settings of poems by Karl Kraus – which are forthcoming from Universal Edition Vienna.

Webern's Encounter with Kraus on the Wayward »Path to Twelve-Tone Composition«

Among the numerous abandoned projects and fragmentary sketches that constitute the majority of Anton Webern's extant *Nachlaß*, his settings of Karl Kraus's poetry continue to be largely unknown to scholarship. In addition to the orchestral song *Wiese im Park*, Op. 13 No. 1, between 1916 and 1924 the composer also attempted piano and orchestral song settings of five other Kraus poems. The unpublished Kraus manuscripts reveal these years

to have been a period of exploration, during which Webern experimented with a variety of strategies for shaping the free-atonal pitch material. The composer's working method involved multiple layers of sketching and incessant erasure, a convoluted process that often obscured or obliterated evidence of the composer's earliest compositional experiments. For this reason, the most fragmentary of sketches best preserve the nascent stages of an enigmatic and capricious process.

This study examines four sets of unpublished manuscripts: an early version of *Wiese im Park*, as well as settings of the Kraus poems *Vallorbe*, *Widmung des Wortes*, and *Flieder*, all of which exist in multiple versions. The most common feature of these sketches is the use of aggregate phrases, in which freely ordered chromatic collections were used to associate musical phrases with the poem's formal structure. Webern expanded this technique by fashioning layered arrays of multiple aggregates that share internal organizational schemes, often favoring symmetrical partitions of the aggregates, including the octatonic collection. In the most fragmentary of the Kraus settings, telltale extramusical markings, apparently drawn as memory aids, evince the intentional distribution of pitch-class sets between voices of the musical texture, corroborating these analyses. Although both Webern and Schoenberg would later describe their free-atonal works as teleologically oriented on the »Path to Twelve-Tone Composition«, the sketch evidence suggests that for Webern, at least, the path to the new method was a wayward one.

* * *

WILLIAM CAPLIN is James McGill Professor of Music Theory in the Schulich School of Music, McGill University and is currently President of the Society for Music Theory. His research interests include the theory of musical form and the history of harmonic and rhythmic theories. His book *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* won the 1999 SMT Wallace Berry Award.

What are Formal Functions?

My presentation addresses the key concept underlying my theory of classical form – *formal function*. I argue that formal functionality is the primary means by which musical form engages our experience of musical time. I first demonstrate that the analysis of a work's grouping structure already embodies an incipient analysis of multiple layers of temporal organization. I then assert that formal functions are the more specific manifestations of the general temporal functions of »beginning«, »being-in-the-middle«, and »ending« (along with the supplementary functions of »before-the-beginning« and »after-the-end«). I distinguish formal *functions* from formal *types* and discuss the advantages that obtain when a theory of classical form focuses on the former rather than the latter. I conclude by reviewing the criteria used to differentiate formal functions at various hierarchical levels, emphasizing that a criterion of »thematic content« has little role to play in that respect.

* * *

JEAN-CLAUDE C. CHABRIER, dit Charbonnier. Docteur en médecine, Diplômé des Langues orientales, Docteur en Musicologie (études islamiques), Docteur en Musicologie – Histoire de la Musique. Enseigne à l'Université de Paris IV Sorbonne.

La marge de liberté d'interprétation dans les musiques modales mémorisées: Le *maqâm Panjugâh* d'Iraq

Dans les musiques modales du Proche-Orient, l'improvisation instrumentale, sur une structure modale donnée, consiste en fait à enfilez des phrases musicales préconçues compatibles avec le mode dans une évolution mélodique vers la finalis du mode. La structure modale s'élabore en sélectionnant sept degrés empruntés à une échelle théorique des sons qui en propose vingt quatre à l'octave. S'il s'agit d'une improvisation vocale sur un texte donné, la marge de liberté s'élargit et on peut aboutir à une partition écrite (musiques byzantines et classiques ottomanes).

Dans les musiques du Moyen-Orient (Iraq, Iran, Azerbaïdjan), le mode musical induit à la fois une structure et une forme. Cette forme mémorisée peut être interprétée sur un instrument. Mais elle est plus volontiers liée à un ou à plusieurs textes poétiques interchangeables entrecoupés d'intermèdes vocaux ou instrumentaux mélismatiques. Eventuellement, les phrases vocales sont précédées ou reprises par des phrases identiques jouées par le ou les instruments d'accompagnement.

Nous illustrerons le mode ottomano-irano-iraqien *Panjugâh* dans sa forme mémorisée bagdadienne courante. Au plan de la structure, le mode comporte, à partir de la finalis, une seconde majeure, une tierce neutre variable, une quarte juste, une quinte juste. La modulation se fera en introduisant une seconde augmentée entre la sixte devenant mineure et la septième. La sensible est à un apotomé au grave de la finalis et introduit un tétracorde grave.

La première interprétation sera jouée au luth-*ûd* solo par Munîr Bashîr. La partition en a été faite par moi a posteriori et déposée à lma SACEM. La deuxième interprétation sera chantée par Salâh Abdel-Ghaffûr accompagné par un ensemble bagdadien traditionnel (*tchalghî* avec *santûr*-tympanon, *joza*-vièle-à-pique, *tabla*-tambour-calice, *daff*-tambour de basque). La troisième interprétation sera jouée au *santûr* solo par Muhammad Hâshim Rijab. Les enregistrements ont été faits à Bagdad entre 1972 et 1975. L'interprétation vocale de Salâh Abdel-Ghaffûr relève du mécénat de Saddam Husayn.

* * *

ANTONIO CASCELLI, Lecturer in Music, Department of Music and Drama, The University of Hull (UK); Ph.D in Musicology: *A study of Schenker's unpublished analyses of Chopin in the Oster Collection* (2004, Southampton); Master of Arts in Musicology; Dissertation title: *Claudio Monteverdi's interpretation of musical narration* (1999, Southampton); Laurea in Lettere e Filosofia: *La produzione sacra di Goffredo Petrassi* (Rome, «La Sapienza»); Fields of interest: Monteverdi, Chopin, Schenker, Music Analysis and Metaphor.

Text, music, montage in Monteverdi's madrigals *Cruda Amarilli* and *O Mirtillo*

In his article *Monteverdi esegeta: rilettura di »Cruda Amarilli/O Mirtillo«*, Stefano La Via argues that Monteverdi conceived of the two madrigals »if not as a unitary organism, at least as two intimately connected »parts«, not only from the textual but also from the musical point of view«. In my paper, following la Via's interpretation, I will look at the two madrigals as manifestation of the modern notion of narration through music, as an articulated and dynamic concatenation of events.

Considering the 16th/17th-century revitalisation of the platonic definition of *melodia*, as a combination of *oratione*, *harmonia* and *ritmo*, one may extract from the music a process in which words, cadences, pitches and accents are assembled together to create a new temporal and performative model, a rhetorical scheme of unexpectedness, by means of which the music and the text define different tonal spaces and emotions. The audience is thus invited, almost through a camera, to focus the attention on different objects. This assemblage is a sequence that puts into play elements that appeal to both senses and intellect in order to gain an expressive synthesis through their differences. It generates a series of shifts from one expressive register to another, through an interchange of functions between words, cadences, pitches, rhythm. In *Cruda Amarilli* and *O Mirtillo* these shifts create a dynamic and temporal model through which Monteverdi unravels a narrative, or in other words, the performance of pathos, which runs seamlessly through the two madrigals.

* * *

JEAN-PASCAL CHAIGNE, Après des études musicales à l'Université de Tours et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il prépare à l'Université de Nice (laboratoire du RITM), sous la direction de Jean-Louis Leleu, une thèse sur les techniques compositionnelles et leurs enjeux esthétiques chez Brian Ferneyhough. Boursier de la Fondation Paul Sacher (Bâle, Suisse), ses recherches s'appuient principalement sur les esquisses du compositeur. Depuis peu, son champ de recherche s'est élargi à la musique d'Emmanuel Nunes. Parallèlement à ses activités de chercheur, il a enseigné dans les universités de Nice et Saint-Étienne, et mène une importante activité de compositeur.

Le silence comme vecteur de la dramaturgie musicale chez Brian Ferneyhough: L'exemple des *Kurze Schatten II*

Le troisième mouvement des *Kurze Schatten II* (1983-1989) pour guitare de Ferneyhough est caractérisé par une utilisation remarquable des silences. Ceux-ci, tout d'abord brefs, abandonnent progressivement leur rôle de ponctuation pour envahir le discours jusqu'à en occuper le premier plan.

Du point de vue de l'interprète, ces silences ne constituent pas, pour autant, de véritables respirations. En effet, la durée des résonances qui souvent les précèdent, est déterminée par Ferneyhough avec une précision extrême, le compositeur faisant parfois pour cela usage de proportions d'une grande complexité (« 15 : 11 », « 14 : 13 »). Face à une telle complexité, l'instrumentiste ne peut profiter de ces moments pour se préparer à jouer la suite de l'œuvre mais doit, bien au contraire, s'astreindre ici à la plus grande vigilance.

Dans ce 3^{ème} mouvement des *Kurze Schatten II*, les silences s'émancipent donc de leur traditionnel rôle de respiration: par leur considérable expansion au fil de l'œuvre et par l'impact psychologique de leur définition rythmique sur l'interprète, ces silences influent profondément sur le caractère de la pièce et deviennent ainsi le vecteur d'une véritable dramaturgie musicale.

* * *

JEAN-MARC CHOUVEL est membre de la SFAM, Chercheur à l'Institut d'Esthétique des Arts Contemporains (Paris I) et au Centre de Recherche Langages Musicaux (Paris IV). Il enseigne à l'Université de Reims. Il vient de publier aux éditions l'Harmattan un ouvrage intitulé: *Analyse*

musicale, sémiologie et cognition des formes temporelles. Il a participé à la création de l'ensemble »l'instant donné«, et à celle des revues *Filigrane* et *Musimediane*.

Application de l'analyse de fourrier différentielle à l'analyse de l'interprétation: Une première approche

Cette présentation se propose de montrer l'intérêt de l'analyse de fourrier différentielle dans l'analyse du comportement acoustique retranscrit dans diverses interprétations d'une même œuvre. L'analyse de fourrier différentielle (AFD) permet de rendre compte des variations d'énergie (là où l'analyse de fourrier ne donne à voir que la présence de l'énergie). Après une présentation des enjeux théoriques de cette évolution de l'analyse de fourrier, on tentera de donner, à travers quelques exemples, une idée de l'intérêt de cette méthode de représentation du signal dans le contexte de l'analyse de l'interprétation.

* * *

MICHAEL CLARKE is Professor of Music at the University of Huddersfield, England, where he is Director of the Electroacoustic Music Studio and Head of Research for the School of Music, Humanities and Media. He is a composer and developer of software for sound synthesis and for music pedagogy and three times a winner of European Academic Software Awards. He also writes on aspects of computer music.

An interactive aural approach to musical analysis

This presentation will discuss the analytical strategy taken by the author in his study of Jonathan Harvey's *Mortuos Plango, Vivos Voco* (published in Mary Simoni [ed.], *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, Routledge, 2006). Like many electroacoustic works, this piece exists not as a score but only as a sound recording. This poses particular challenges for the analyst. In many cases analysts of such music make visual transcriptions as the basis of their analysis. This analysis took a novel 'interactive aural' approach, combining interactive software with written text, diagrams and musical transcriptions. Software was developed to enable the 'reader' to interact with the work as *sound*. The software both acts as a sophisticated CD player (no copyright is infringed) and also simulates the synthesis and processing techniques used by the composer in creating the work.

An aural paradigmatic analysis is provided to enable readers to orient themselves to the shape and structure of the work. Interactive aural exercises enable readers to engage with the processes used in the work and become familiar with the compositional choices faced by the composer and their musical significance. These use software to recreate the techniques employed by the composer. Reductive sketches, outlining the harmonic structure, are also provided in aural form and these can be directly compared (aurally) with passages in the original work. The interactive aural approach affects not only the presentation but also the substance of the analysis, actively involving the reader in the analytical process. The approach is now being developed further in the investigation of other works.

The presentation will demonstrate the interactive aural approach and discuss the significance of such an approach and its possible wider implication for other analyses of both electroacoustic and acoustic music.

* * *

LUIGI COLLARILE, born in Udine (Italy). Luigi Collarile studied musicology and classical philology at the University of Padua. In 1997 he moved to Switzerland. After four years at the *Schola Cantorum Basiliensis* (Basel) he achieved in 2001 the Master in Early Music. Since 2002 he works on his musicological dissertation at the University of Basel and now at the University of Fribourg (Switzerland), directed by Luca Zoppelli, about the motet in 17th-century in Venice.

Metrische Aspekte der lateinischen Dichtung für Musik im 17. Jahrhundert: Der venezianische Kontext

In diesem Beitrag wird eine repräsentative Auswahl von Texten betrachtet, die aus der venezianischen geistlichen Musikproduktion vom 17. Jahrhundert stammen. Das erste Ziel ist, die Etappen der Entstehung einer »neuen lateinischen Dichtung für Musik« zu zeigen, die dem Erfolg der musikalischen Gattung folgt, welche unter der sehr problematischen Überschrift von »Motette« steht. Neben Kompositionen, die Texten aus den Heiligen Schriften oder aus der Liturgie vertonen, ist die Präsenz von Partituren immer markanter, die neu verfasste lateinische Gedichte in Musik setzen. In dieser literarischen Produktion werden die alten Versformen der klassischen Dichtung nicht mehr gebraucht, zu Gunsten neuer metrischen Strukturen, welche die italienische Lyrik jener Zeit nachahmen. Der Erfolg dieser neuen lateinischen Dichtung stellt ein Ergebnis des heiklen Renovationsprozesses der geistlichen Musik dar, welche die Diffusion modernerer musikalischer Formen, wie z.B. der solistischen Motette (die so genannten »concertini alla moderna«, nach einer Definition Angelo Berardis vom 1689), erlauben. In dieser Konstellation zeigen Text und Musik eine komplexe Symbiose. Die Auswahl der Versformen ist nämlich nicht zufällig, wie auch der Versuch zeigt, sich von den Vorbildern, die sie sich gegeben hat, zu differenzieren. Auf welche Weise kann der venezianische Kontext – der ohne Zweifel ein privilegiertes Beobachtungsfeld ist, in dem die Dynamik der mühseligen und zweideutigen Beziehung zwischen geistlicher und weltlicher (vor allem theatralischer) Musik im 17. Jahrhundert betrachtet wird – paradigmatisch sein, um manche generellere Tendenzen in der Entwicklung einer neuen lateinischen Dichtung für Musik zu erklären, ist die Frage, die im dritten und letzten Teil dieses Beitrags gestellt wird.

* * *

ROBERT COOK is Assistant Professor of Music Theory at the University of Iowa, School of Music. His research interests are transformational theory and chromaticism in late 19th-century music. An article forthcoming in the *Journal of Music Theory* reflects on the epistemological underpinnings of recent neo-Riemannian analysis. He received his Ph.D at the University of Chicago.

Emerson's Compensation and a Whitman Song by Crumb

This paper interprets *Come Lovely and Soothing Death*, the fifth song of George Crumb's *Apparition* (1979), through Ralph Waldo Emerson's *compensation*, a broad and plural principle embracing cyclicity, periodicity, binary opposition, and convergence toward the divine. The paper traces Emersonian themes in the song's text (a portion of Walt Whitman's *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*) and in Crumb's setting of the text, identifying interactions among the pitchclass collections in Crumb's diverse palette as

expressions of various, sometimes irreconcilable, categories of compensation. His approach thus avoids choosing between labeling Crumb's music as novelty or asserting hidden structure.

Instead of finding one-to-one transpositions or inversions between individual gestures, the paper uses Klumpenhower networks to model contexts in which to understand progressions among octatonic, diatonic, whole-tone, and chromatic gestures. His methodology avoids segmenting the song into static layers of referential collections that relate only by common subsets. Furthermore, the approach is consistent with the plural character of compensation: It models not *the path* of transformation, but the orientation of *possible paths* of transformation through the song's »compensatory« space.

The proposed approach addresses a dilemma in the understanding of Crumb's music to this point. Studies that emphasize the idiosyncrasy of Crumb's music have focused a collage of effects with little order. Studies that emphasize Crumb's participation in the post-common-practice tradition of the 20th-century have focused on discerning structure and traditional unity behind the effects. By contrast, the compensatory approach acknowledges Crumb's eclecticism and at the same time finds coherence, but in engagement with his music rather than in the music itself: the listener finds a perspective from which multiple paths through the work lead to a satisfying interpretation.

* * *

DAVID CRILLY studied at Magdalen College, Oxford and at the Universities of Southampton and London (RHBNC). He is Director of Research and also Senior Lecturer in Music at Anglia Ruskin University in Cambridge (UK). He has published in the areas of music aesthetics and analysis, semiotic theory, and on the music of Benjamin Britten, Debussy and Charlie Parker.

Text and intertext: Analytical reading and misreading

In *The Anxiety of Influence* and *A Map of Misreading*, Harold Bloom outlines an analytical technique that attempts to account for the nature of influence in poetry. In these texts, Bloom notes that, whilst influence in any artistic endeavour is inevitable, rather than merely imitating the work of a master, »strong poets« achieve a kind of antithetical completion of a precursor. In so doing, an author retains the terms of a parent poem, but »means« them in another sense. By mistaking Britten's use of intertextuality in the *War Requiem* for mere imitation of past styles, critics miss a rhetoric that distorts and exaggerates the conventions of requiem settings. A distinct compositional strategy emerges in Britten's music concerned with isolation and subversion. In the *War Requiem*, Britten sets nine of Wilfred Owen's anti-war poems in interpolation with the requiem text, and in doing so creates a dialogue between the requiem text and the poems and between the requiem genre and other genres, in particular the medieval *planctus* and Bach's *Saint Matthew Passion*. Musically, too, Britten manages to retain the terms of expression of a variety of styles, but to »mean« them in another sense, and although the influence of many composers is in evidence, it seems that Britten presents us with these family resemblances with the express aim of negating them.

* * *

PAOLO DAL MOLIN, Études de musique au Conservatoire de Venise (Prix d'Orgue, Histoire et Esthétique musicales) et de musicologie aux Universités de Pavia (*laurea*) et de Nice Sophia Antipolis (DEA, doctorat). Thèse sur la famille d'œuvres ...*explosante-fixe*... de Pierre Boulez.

Naguère boursier de la Paul Sacher Stiftung, ex allocataire-moniteur, actuellement ATER à l'Université de Rouen. Publications dans: *Rivista Internazionale di musica sacra*, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, *Acta Musicologica*, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques* (Genève: Contrechamps, 2006). Recherche: Pierre Boulez (production à partir de 1965); Claude Debussy (dernière production); Luigi Nono (production de jeunesse).

Codomaines de Pierre Boulez: Incidences de l'itinéraire du soliste

Le clarinettiste qui joue les six «cahiers» (Original / Miroir) de *Domaines* doit établir leur ordre de présentation ainsi que celui des six fragments mélodiques dont chacun est constitué. Le choix opéré dans l'un et l'autre de ces domaines est responsable, d'une part, de la forme de l'œuvre, et, d'autre part de celle de la réalisation de chaque «cahier». Mon intervention portera sur la réalisation du premier cahier (Original), lequel est suivi – dans la version pour clarinette et orchestre – d'une séquence pour quatuor de trombones. Comme pour chaque cahier, le soliste est confronté à deux options de «parcours», prédéfinies par le compositeur, pour agencer les six fragments mélodiques constitutifs. Quel est l'impact de l'un ou l'autre de ces choix sur l'enchaînement entre le solo de clarinette et la séquence pour trombones? Quelles constantes et quelles différences observe-t-on par ailleurs dans le résultat sonore des deux agencements internes du «cahier»?

Les six fragments mélodiques notés dans le «cahier» ne sont autres que le déploiement de six «blocs sonores» que Boulez a obtenus par la «technique de multiplication» et enregistrés d'une façon particulière. Un matériau musical produit selon cette méthode et sa répartition préalable dans l'espace sonore impriment sur la partie du soliste une marque stylistique que le hasard ne peut guère effacer. Les deux parcours comportent à grande échelle un montage différent des mêmes structures d'intervalles. Il s'agit donc pour le soliste de prendre conscience de ces données, que peuvent lui révéler l'étude des esquisses et l'analyse: une fois évaluées les répercussions de son choix sur le contour mélodique qu'il réalise, il pourra décider comment en dévoiler les propriétés sous-jacentes.

* * *

SOPHIE DARDEAU, Concertiste et Soliste de «l'Ensemble Itinéraire» (Paris), Sophie Dardeau a obtenu le 1er Prix d'Interprétation de flûte traversière «Kranichsteiner Musikpreis» de Darmstadt (Allemagne, 1994) ainsi que le 1er Prix dans la catégorie «Soliste» au Concours d'Anvers Belgique, (2002). Professeur de flûte traversière au C.N.R. de Nancy ainsi qu'au Conservatoire de Paris (6e arrondissement), elle intervient également en tant que Conseillère Pédagogique en C.E.F.E.D.E.M. (Lorraine, Bourgogne), en tant que spécialiste du répertoire 20e siècle (à l'Université de Paris VIII dans la classe de J.-M. Lopez-Lopez, dans des Master Class en France, Allemagne et en Suisse). Titulaire d'un Master (Maîtrise de Musique et D.E.A. «Musiques du 20e siècle») réalisé à l'Université de Paris IV - La Sorbonne, Sophie Dardeau réalise actuellement une thèse auprès de Jean-Marc Chouvel.

La créativité chez l'interprète de musique contemporaine et l'analyse musicale de l'interprétation de la *Sequenza* / pour flûte traversière de L. Berio

Cette proposition fait suite à mon précédent article paru dans la revue en ligne *Musimédiane*. Relatant les dernières recherches menées dans le domaine de la créativité chez l'interprète de musique contemporaine, cet article aborde l'analyse musicale de l'interprétation de la

Sequenza I (version 1958 et 1992) de Berio dans le contexte de trois nouvelles études de cas réalisées auprès de flûtistes.

En guise de prélude, une petite mise à jour des différentes recherches menées dans le domaine de la créativité musicale sera présentée.

Une approche psychanalytique et psychologique de la créativité permettra ensuite d'envisager les éléments déclencheurs de la créativité tels que la pensée divergente, le système affectivo-motivationnel, mais aussi l'impact d'une empreinte mémorielle propice ou non à une phase de *décollage*. Cette étude se situe dans le contexte du «moment présent», concept initié par D. Stern.

Afin de cerner ces divers éléments, une brève présentation des interprètes ayant réalisé ces nouvelles expérimentations sera suivie d'une analyse comparée des versions 1958 et 1992 de la *Sequenza I* pour flûte traversière de L. Berio. L'analyse de l'interprétation, au coeur de ce sujet, permettra d'envisager les apports de chacune des versions originales de Berio selon le point de vue des interprètes et l'attitude de chacune des interprètes. Enfin, à partir des éléments résultant de cette analyse, il s'agit alors d'aborder le phénomène des émergences créatives au «moment présent».

* * *

ANDREW DAVIS is Assistant Professor of Music Theory at the University of Houston, where he teaches courses in opera history and analysis. His article on *Rotational Form in the Opening Scene of Gershwin's Porgy and Bess* was recently published in the *Journal of the American Musicological Society*, and he is writing a book on modernism in the late operas of Puccini.

Structural Symmetry In Hofmannsthal's *Ariadne Auf Naxos* Libretto

This paper departs from the premise that for opera singers, role preparation involves much more than learning texts, translations, pitches, rhythms, expressive gestures, and so forth, and that a deeper understanding of characters may be informed by detailed analysis of such parameters as formal organization in music and text. In the Strauss-Hofmannsthal *Ariadne auf Naxos*, preparing the central characters – most especially, perhaps, Ariadne and Zerbinetta – is notoriously difficult, a task complicated by the layers of complexity that obscure the work's underlying meaning. I am proposing here that these characters become clearer once a key feature of form in Hofmannsthal's text is understood: a carefully calculated, mirror-image dramatic symmetry between the two halves of the work, the *Vorspiel* and the Opera. That is to say, the Opera traverses the same dramatic trajectory as the *Vorspiel*, in the reverse chronological order. This symmetry suggests that a character study of the Opera's Ariadne must begin with a study of the *Vorspiel*'s Composer – not the Primadonna, the more obvious correlation; and it helps clarify aspects of Zerbinetta's character and of Strauss's musical setting in the famous coloratura scene, both of which are framed by a complex semiotic structure that cues meaning on at least three levels: Zerbinetta's number is at once a serious musical performance, a humorous comedy routine, and a parody of historic operatic conventions.

The analysis ultimately provides a framework for interpreting meaning and motivation in the work's central characters and, more broadly, shows that technical, music- and textual-analytical issues are not beyond the purview of the singer. Structure, in particular, can inform interpretation for performers, audiences, and scholars alike; and it can provide a context in which to understand meaning, make interpretive decisions, and aid the performer in conveying a deeper understanding of texts, subtexts, characters, and music.

* * *

PASCAL DECROUPET (*1965), Etudes au Conservatoire et à l'Université de Liège (B). Doctorat à l'Université de Tours (F) sur la musique sérielle chez Boulez, Pousseur et Stockhausen. Aujourd'hui professeur à l'Université de Nice Sophia Antipolis. Ecrits surtout sur la musique de la seconde moitié du 20e siècle (notamment différents chapitres dans *Im Zenit der Moderne*, éd. par G. Borio et H. Danuser, 1997); éditeur d'un recueil d'écrits de Pousseur (2004) et des esquisses et manuscrits du *Marteau sans maître* de Boulez (2005).

Élaborer une forme complexe en temps réel

Dans leurs discours relatifs à la forme ouverte, les compositeurs des années 1950 et 1960 ont accentué tantôt la notion de discontinuité (l'idée d'une forme purement statistique dans le *Klavierstück XI* de Stockhausen), tantôt celle de continuité (le passage imperceptible entre les séquences lors d'une réalisation de *Scambi* de Pousseur). Or, cette dialectique entre discontinuité et continuité est fondamentale pour toutes les réflexions sur la forme vers 1960. Et ce même dans le concept de »Momentform« que Stockhausen suggère en 1960-61, et dont la réception canalise l'acception à la seule idée de forme fragmentée ou d'association de fragments épars au sein d'une forme qui ne mériterait pas cette qualification au sens fort du terme (voir l'intervention de Carl Dahlhaus à Darmstadt en 1965).

Ma contribution clarifiera la mutation de l'acception du terme de »Momentform« entre la conférence du »Musikalisches Nachtprogramm« (reprise sous forme élargie à Darmstadt à l'été 1961) et les compositions de Stockhausen à partir de *Momente* (à partir de 1962), pour fonder une réflexion plus générale sur les stratégies d'enchaînement, dans les œuvres de cette époque, de sections musicales aux caractérisations fortes. Cette réflexion s'appuiera sur les contributions théoriques et pratiques de plusieurs auteurs (Brown, Deliège, Koenig, Pousseur, etc.) et interrogera autant le versant des compositeurs et des interprètes (comment traduire quelles intentions dans le résultat sonore?) que celui de l'auditeur (comment saisir et structurer cette information sonore). Les analyses d'interprétations plus spécifiques porteront sur des réalisations des deux *Available Forms* (I pour orchestre de chambre, II pour grand orchestre) d'Earle Brown signées par Bruno Maderna.

* * *

HEINRICH DETERING, nach Lehrtätigkeiten in München und Kiel seit 2005 Professor für Neuere Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft in Göttingen. Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin 2001/02. Mitglied mehrerer Akademien. Gastprofessuren in Skandinavien und den USA. Bücher zur allgemeinen Literaturwissenschaft sowie über Thomas Mann, H.C. Andersen, Bob Dylan u.a.

Dylans Stimme im Radio

»Radio is the shortened name for radiotelegraphy«, erläutert der Sprecher, denn das Medium scheint noch nicht allgemein bekannt. »We're speaking through an all-metal-type tube, a highly efficient resonating device.« Mit jeder Stunde von Bob Dylans *Theme Time Radio Hour* beginnt eine Zeitreise in ein mythisches Amerika, in dem die Radiotelegraphie gerade erfunden und das Mikrophon noch ein metallener Trichter ist. 52 *Radio Hours* hat Dylan vom Mai 2006 bis zum April 2007 absolviert; jede von ihnen bildet eine thematische

Anthologie und zugleich die Parodie einer Anthologie – und des Mediums selbst. Zentrales Instrument dieses selbstreflexiven Konzeptkunstwerks (das nicht zufällig an Verfahren romantischer Ironie erinnert) ist Dylans Stimme selbst: stets überartikuliert bis an den Rand der Manier und changierend zwischen den Sprach-Rollen des Moderators aus der Zeit der Radio Days, des Geschichtenerzählers und Historiographen, des Rezitators von Schlagertexten und Gedichten und zuletzt auch des Sängers. Die Beziehungen zwischen dieser stimmlichen Inszenierung und dem romantisch-ironischen Programm der Sendung werden im Vortrag erörtert.

* * *

FELIX DIERGARTEN, geboren 1980 in Düsseldorf, studierte in Dresden Orchesterdirigieren und Musiktheorie (bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn). Zurzeit Promotion bei Clemens Kühn über die Sinfonik Haydns und Ergänzungsstudium »Theorie der Alten Musik« bei Markus Jans an der *Schola Cantorum Basiliensis*.

Anleitung zur Erfindung: Die Wiener Kompositionslehre Johann Friedrich Daubes

Während Johann Friedrich Daubes Generalbass-Traktat von 1756 aufgrund seiner Rezeption durch Hugo Riemann Eingang in die Geschichte der Musiktheorie gefunden hat, sind sowohl Daubes Kompositionslehre von 1773 als auch seine Melodielehre von 1797 so gut wie unbekannt. Dabei handelt es sich bei diesen Schriften nicht nur um den einzigen größeren Entwurf Wiener Musiktheorie zwischen Fux und Albrechtsberger, sondern um den ehrgeizigsten und anspruchsvollsten Versuch des 18. Jahrhunderts, eine Lehre im freien Satz zu schreiben. Ausgehend von der Generalbass-Improvisation erstreckt sich Daubes Lehrgang über den zwei- und dreistimmigen Satz bis hin zur Komposition von Streichquartetten und Kammersinfonien. Weitaus mehr als in den Schriften Kochs und Riepels lässt sich dabei in Daubes Schriften eine stilistische Nähe zum Wiener Instrumentalstil des späten 18. Jahrhunderts erkennen. An Daubes Rezeption von Fux' *Gradus* zeigt sich dabei anschaulich die für Daubes Schriften typische Transformation alter didaktischer und kompositionstechnischer Traditionen in einen modernen Stil: So entwirft Daube etwa eine zeitgenössische Theorie »thematischer Arbeit«, wenn er die Integration kontrapunktischer Techniken in den »galanten Styl« beschreibt und ein Verfahren entwickelt, mit dem sich aus wenigen Motiven durch »Zertheilung, Wiederholung, Versetzung und Vermischung« ein ganzes Stück schreiben lässt. Aus den Schriften Daubes erwachsen Möglichkeiten, die Lücken zu schliessen, die in der Historiographie zwischen Wiener Musiktheorie und Wiener Kompositionspraxis des 18. Jahrhunderts klaffen: So lässt sich etwa die von Daube beschriebene Integration des »Gelehrten« und des »Galanten« an den zeitgleich entstandenen Quartetten Op. 20 von Joseph Haydn illustrieren.

* * *

SONJA DIERKS, geb. 1970, Leitung der Internationalen Sprachkurse und Lehrtätigkeit an der Universität Freiburg. Publikationen: *Es gibt Gespenster, Betrachtungen zu Kafkas Erzählung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003; *Musikalische Schrift, Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hrsg. v. W. Ette, G. Figal, R. Klein, Freiburg 2004; *Mikrotheorie der Stimme?*, Rezension in *Musik & Ästhetik* (35) 2005.

»Les extrêmes se touchent«: Callas und Björk

Zentral für den Vergleich der beiden Stimmen Callas und Björk ist deren Fähigkeit, die signifikante personale Stimme mit einer jeweils variierenden Maske zu versehen.

Das technische In-die-Maske-Singen, wie es vom klassischen Gesang her bekannt ist, hat wenig mit der Fähigkeit des Maskensingens zu tun, wie es hier skizziert werden soll. Während das erste schlicht die Hervorbringung von Tönen meint, ist mit dem zweiten angezeigt, daß der Klang der Stimme eine Fähigkeit exponiert, die dem des Maskenspiels der Schauspielerei ähnelt; nur hören wir die eine, während wir die andere sehen.

Abgesehen von der Vielfalt der sängerischen Masken, die Björk beherrscht (dem kindlich-unschuldigen Ton, der gesprochen-geschrien-geheulten Sprachgeste bis hin zur divenhaften Exklamation), gehört zur Eigenart ihrer Stimme extreme Brüchigkeit sowie das Verschleifen und Auflösen bestimmter Tonhöhen. Während ersteres unter dem Spektrum Stimmbearbeitung und Maske aufgefaßt werden kann, ist der zweite Punkt, die Verletzlichkeit der Stimme, bei Maria Callas genauso auffällig wie bei Björk.

Beide Stimmen sind in einem hohen Maß signifikant. Beide strapazieren ihre »natürliche« Stimme, indem sie den Klang zugunsten der Interpretation manipulieren. Beide akzentuieren, indem sie auch ihren Körper als hörbaren Klangerzeuger einsetzen: durch lautes Atmen, Seufzen, Schluchzen, Weinen, Schreien etc.

Während Björk an dem Material Stimme technisch (vermittelt und perfektioniert) arbeitet, indem sie, was auf dem Album *Medulla* besonders zum Ausdruck kommt, ihre Stimme als authentisches Material einsetzt, es also im ursprünglichen Sinn zum Instrument für die Musik, macht, es aber auch sängerisch so virtuos bearbeitet, daß dieses Bearbeitungsmoment die Stimme in ihrer natürlichen Künstlichkeit ausstellt, hören wir in der Stimme der Callas tatsächlich den Körper, als wäre ihre Stimme mit Haut bedeckt oder aus Blut; die Pointe aber besteht darin, dass diese körperhafte Stimme jenes Ausatmen und Ersterben des klassischen Bühnen-Gesangs symbolisiert.

* * *

DANIEL DIPAOLO, MMus in historical musicology, King's College London; Ph.D., candidate in music theory, Columbia University; Interests: tonal analysis, jazz, Zappa, Schumann, history of theory; Publication: *The Negative Dialectics of Arf-lightenment*; in *Naked Punch* (03) 2004, 87-99. Republished in *Academy Zappa: Proceedings of the First International Conference of Esemplastic Zappology*, Ben Watson and Esther Leslie (ed.), London: SAF Publishing, 2005.

Irony in the earlier music of Brad Mehldau

As the white leader of a piano trio, contemporary jazz pianist Brad Mehldau has courted the assumption that Bill Evans served as a primary influence. While this is a logical assertion on the surface – in addition to their race and characteristic introspection, they both battled heroin addiction – it nevertheless remains highly problematic, a point Mehldau does not hesitate to take up, writing in 1999 that, »The constant comparison of this trio with the Bill Evans trio by critics has been a thorn in my side.« Although recent articles in the jazz press and at least one academic essay do seek to redress this situation, the specious claims that Bill Evans was a strong influence or, worse still, that Mehldau is nothing more than an Evans epigone, still linger.

My essay begins by contrasting the work of these two pianists as a means of painting a fuller portrait of Mehldau's music. The principal aesthetic difference is irony. Specifically, I portray Evans's music as emotionally sincere, as his appropriation of standard tunes

essentially leaves their »found« emotional content unaltered. Mehlau, on the other hand, probes these found objects for further hidden potential, offering us performances of *Christmas Time is Here* fraught with desolation and *Young and Foolish* as *Sturm und Drang*.

I construct a hermeneutic following Daniel Chua's notion of the Classical Style as an ironic, chemical style, chemistry construed as preoccupied with internal life forces (*Lebenskraft*) as opposed to Enlightenment external form. The anti-Rousseauian position is not unlike Mehlau's approach to music. Thus I argue that, unlike, Evans, Mehlau (Hoffmann to Evans's Rousseau) will posit a beautiful (»organic«) aesthetic and self-consciously distance himself from it, giving his music a darker, even sardonic edge utterly alien to Evans.

* * *

UFUK DOGRUSOZ, chercheur indépendant en architecture, sémiotique, linguistique, philosophie esthétique et musicologie; Docteur en Sciences Humaines appliquée à l'architecture (1997). *Modélisation des processus de conception, épistémologies, théories et modèles*; écrit une dizaine d'articles sur la didactique, la pédagogie et la linguistique (1984/1994), suivi de plusieurs articles sur l'architecture et la musicologie (1990- 2002); a donné une série de conférences sur la musique traditionnelle turque à l'Université Marc Bloch à Strasbourg (1995- 1997); a participé à plusieurs colloques sur la recherche architecturale (Tunis 2002, Paris 2005, Liège 2007)) et congrès de sémiotique (IASS Lyon 2004, ACFAS Montréal 2006, IASS Helsinki 2007); travaille actuellement sur l'épistémologie et la méthodologie comparées de l'analyse musicale et de l'analyse architecturale.

Production et perception des altérations: Émergence des segments significatifs et pertinents dans l'écoute musicale

Dans cette étude je propose d'exposer une méthodologie d'analyse musicale sémiotique à travers un double angle d'attaque; théorique et empirique (ces deux angles devant contribuer à un enrichissement mutuel) et dans ce cadre, soutenir l'idée que parmi les éléments qui participent au processus d'émergence de significations musicales, l'altération des tons et des rythmes constitue un paramètre »significatif«. Le concept altération correspond dans le cadre de cette approche, à une identification de variation dans le champ perceptif d'un mouvement musical. Ainsi nous l'utilisons différemment au regard de la terminologie habituelle des musicologues où l'altération est »le changement de hauteur d'une note par rapport à son état (dit) naturel ou le signe qui indique ce changement«. Or selon cette approche, l'altération n'est qu'un élément graphique dont l'usage et la fonction sont liés aux conventions de la notation et des indications présentes dans l'armature du texte.

L'utilisation que nous en faisons se situe dans le champ acoustique et la place en corrélation avec un système tonal ou modal établie au préalable: Elle est la variation d'un système qui comporte des invariants de principes, elle est relative au norme et conventions, elle en constitue le volet de transgression permise, car elle génère des plus-values émotives et significatives. L'altération est ainsi articulée à une homogénéité constituée et constatée dans le suivi du mouvement, elle est relative à cette homogénéité et à des variations qui en sont constitutives ou structurelles. Elle est perçue comme un »variant« dans ce système de relative homogénéités d'invariants – tons, intervalles, mouvements et trajectoires – perçues et anticipées. Elle peut se concevoir comme dérogatoire aux règles et normes qui régissent les mouvements musicaux qui forment une pièce (ou ensemble de pièces).

Lors de l'écoute musicale, le sujet – social et historiquement situé – identifie à travers ses pôles constitutifs – neurologiques et socio-culturels –, les mouvements et trajectoires

sonores, prélève des fragments et segments pertinents, attribue des intentions aux mouvements et trajectoires sonores, prélève des fragments et segments pertinents, attribue des intentions à l'objet musical, à son compositeur, aux interprètes. Si l'ensemble des segments signifiants qu'un système modal-tonal permet la constitution et donc la composition et par conséquent rend possible l'écoute et les significations d'essence non verbales et non conceptuelles attribuées, l'apparition des segments altérés modifie ces perceptions, les attentes.

Si certaines altérations sont prévues et limitées par les conventions modales, d'autres sont introduites par la liberté des artistes. La résistance de ces nouveautés à l'épreuve des mémoires et de la durée les introduira dans les normes des modalités.

Les variables « altérés », s'invitent dans le concert des invariants et de leurs relations hiérarchisées. Ils s'opposent ou contribuent à la cohésion des invariances de structure. L'hypothèse que nous poursuivons de remplir par des contenus empiriques dans cette communication concerne l'apport original de l'utilisation des altérations mélodiques ou harmoniques ou rythmiques dans la composition et l'écoute musicales. Comme par principe tout le système des musiques atonales est dérogatoire et par conséquent où l'altération est la règle de base sans référence à des canons de beauté tonals ou modaux, ils ne seront pas concernés par notre programme de recherche.

Ainsi sera ciblé seul des systèmes des musiques tonales et/ou modales. Dans le cadre de la communication j'utiliserai à titre d'enquête empirique le cas des musiques modales en prenant comme objet particulier le fonctionnement de la musique traditionnelle ottomane. Après avoir exposé mon approche théorique du système modale des »makams«, j'exposerai les diverses dynamiques d'altération utilisées. A titre d'illustration j'utiliserai un ensemble de morceaux constitué en »bouquet« appelé »fasik« (wasla en arabe) composé dans le mode HICAZKAR, et plus particulièrement les pièces composées par Tanburî Djemil Bey au début du 20^e siècle. La contribution s'appuiera sur les apports des théoriciens d'analyse musicale comme M. Imberty, J.A. Sloboda, R. Hatten, R. Monelle, E. Tarasti.

* * *

JOHANNA DOMBOIS, Musiktheater-Regisseurin und Autorin, 2001-05 Künstlerische Leiterin der Bühne für Musikvisualisierung des Beethoven-Hauses Bonn, Promotion bei Peter Wapnewski über Richard Wagners Musikästhetik. Wichtige Inszenierungen/Publikationen: *Fidelio*, 21. Jahrhundert (Bonn 2004), *Ring-Studie I – Das Rheingold* (Zürich/Lausanne 2008/09). *Scheinschwangerschaften. Neue Technologien im klassischen Musiktheater* (2006). *Musikstrom – Inszenieren mit Neuen Medien am Beispiel Fidelio* (2007). *Das Lied der unreinen Gattung. Zum Regietheater in der Oper* (zs. mit Richard Klein, 2007).

Master Voices: Opernstimmen im Virtuellen Raum. Fidelio, 21. Jahrhundert

In den performativen Künsten ist eine Konzentration auf stimmliche Phänomene zu bemerken: im Repertoirebetrieb auf die Kulinarik der perfekten Wiedergabe, im experimentellen Bereich auf Technologien, mittels derer Stimmen ästhetisch bearbeitet werden können. Anhand der Inszenierung *Fidelio*, 21. Jahrhundert (UA 2004, Bonn), einer Produktion, kraft derer ein Standardwerk der Opernliteratur im virtuellen Raum inszeniert wurde, wird gezeigt, daß gerade die Neuen Medien eine differenzierte klangästhetische Melierung von Stimmen begünstigen. Die Arbeit im virtuell-interaktiven Bereich setzt zwar den Gebrauch einer Musikkonserven voraus. Will man jedoch den dreidimensionalen Bildraum auch akustisch verifizieren, muß die Einspielung tonmeisterlich neu in Szene gesetzt werden. Was auf der herkömmlichen Opernbühne der Normalfall und mithin

konstitutiv ist – die Bewegung der Sänger als Schallquellen im Raum –, wurde für den Dataspace in Echtzeit simuliert. Es ging um einen Mixdown aus Nach- und Neuschöpfung; akustische Parameter konnten erstmals als bewußter Teil einer Opernhandlung ausinszeniert werden. Die Auseinandersetzung mit Kunststimmen im virtuellen Raum lief insofern auf die Re-Animation und räumliche Auffächerung der originalen Master-Bänder hinaus. In bezug auf Fluß und Schnitt der Stimmen ließen sich schließlich so viele szenographische und klangkombinatorische Gestaltungsmöglichkeiten umsetzen, daß man die Neuen Technologien und den Datenstrom strukturell per se musikalisch nennen könnte.

* * *

NICOLAS DONIN is a musicologist at IRCAM (head of the Analysis of Musical Practices research group: www.ircam.fr/apm.html). His research centres on the analysis of contemporary musical practices, particularly composition and performance, and on the history and practices of music analysis and attentive listening from the end of the 19th-century. His more recent publication is: Rémy Campos et Nicolas Donin (eds.), *Pratiquer l'analyse musicale: Une discipline musicologique et son histoire*, Geneva (in press).

Analyse musicale et analyse d'activité face aux enregistrements de l'interprétation

Si *l'analyse musicale d'interprétation* est apparue depuis une quinzaine d'années comme un lieu potentiel d'innovation méthodologique, c'est en particulier parce qu'elle se place, selon l'expression de Nicholas Cook, «entre processus et produit». Plus directement que l'analyse des *compositions*, elle s'appuie en effet, afin de construire ses raisonnements, sur des hypothèses quant à l'*activité* des musiciens dont elle commente les enregistrements. Ces hypothèses peuvent être fondées sur des savoirs d'expérience (notamment lorsque l'analyste est lui-même instrumentiste), sur des connaissances ou des problématiques issues de la psychologie de la musique, ou encore sur des ressources documentaires afférentes à l'enregistrement considéré (par exemple des témoignages de l'interprète, ou son exemplaire annoté de la partition utilisée). L'analyse d'interprétation en appelle donc à une hybridation entre analyse musicale et sciences humaines & sociales.

Plusieurs études effectuées par l'équipe *Analyse des pratiques musicales* à l'Ircam depuis 2004 ont tenté d'aborder l'interprétation par les deux pôles qui viennent d'être mentionnés («processus» et «produit»), en articulant «analyse musicale» (et plus largement musicologie) et «analyse d'activité» (et plus largement ethnologie et ergonomie) autour de différentes pratiques musicales savantes contemporaines – en particulier: préparation d'un concert par un chef d'orchestre, assimilation d'une nouvelle partition par une chanteuse au fur et à mesure de la conception collaborative d'un spectacle danse/musique, participation d'un quatuor à cordes à l'expérimentation d'un dispositif de traitement du son utilisant le geste instrumental comme paramètre de contrôle. Ces études s'appuient non seulement sur des enregistrements sonores des interprétations (dans leurs étapes successives) mais aussi sur d'autres formes d'enregistrements: les traces de l'activité (comme l'annotation de partition) et leur commentaire (explicitation de son activité par le musicien, sur la base d'une vidéo).

Nous présenterons les hypothèses sous-jacentes à l'ensemble des ces études et donnerons des exemples de leur apport spécifique à l'analyse musicale des œuvres qui y sont mises en jeu – tout en pointant les redéfinitions de l'objet de l'analyse qu'elles impliquent.

* * *

STEPHEN DOWNES is Reader in Musicology at the University of Surrey (UK). He is the author of two monographs on Szymanowski and of *The Muse as Eros: Music, Erotic Fantasy and Male Creativity in the Romantic and Modern Imagination* (Ashgate, 2006). He is currently working on a book *Decadence in Central and Eastern European Music, 1870-1920*.

Musical Form and Decadence

The aesthetics and topics of decadence are often identified with formal strategies evoking fragmentation, dissolution (*Auflösung*), negation, deformation, disintegration and ornamentation, in a pessimistic critique of the bourgeois illusion of subjective unity. As yet, however, the formal procedures of musical decadence have received relatively little analytical investigation or cultural contextualization. As Joseph Straus has recently highlighted, the mid-19th-century rise of *Formenlehre* was contemporaneous with the invention of a modern language for the discussion and definition of norm and abnorm, of physical disability and psychological deviance. The reified musical formal 'norms' were characteristically described in terms of containment, balance, development and proportion. Decadence, with its delight in degeneration, decay, derangement, excess, atrophy and abandon, offered a potent challenge to these formal traditions. Decadence similarly subverted the emphasis on dynamic, evolutionary and vital energetics in the discourses of the post-Darwinian modern age, in which artistic form was constructed as a parallel or expressive metaphor for life's struggles to higher, stronger forms.

Decadent strategies were also part of the compositional response of the modern generation born in the second half of the 19th-century to the ›recently reified or crystallized‹ Wagnerian musical idiom, a response which, as James Hepokoski has notably demonstrated, involved the exploration of ›deformations‹ of traditional formal structures and narrative processes.

This paper will illustrate decadent formal strategies through analysis and hermeneutic interpretation of examples from the music of Richard Strauss (*Salomé*) and Alban Berg (the Piano Sonata Op.1).

* * *

HUBERTUS DREYER (*1963), Kompositionsstudium bei György Ligeti an der HfMT Hamburg. 1994 nach Tokyo. 1995 Diplom Komposition/Theorie in Hamburg. 1997 MA Musikwissenschaft an der Tokyo University of Fine Arts. 2004 Promotion. Veröffentlichungen über Japanische Musik und über Fragen Zeitgenössischer Musik, Lehrtätigkeit an verschiedenen Tokyoter Universitäten.

Zum Wort-Ton-Verhältnis in japanischer Jiuta-Musik: Eine interkulturelle Betrachtung

In der Auseinandersetzung mit japanischer Jiuta-musik (von Shamisen, manchmal auch Koto begleitete Vokalmusik der Tokugawazeit, 1600/1603–1867/1868) überwiegt bisher historische und philologische Forschung die musikalische Analyse bei weitem; namentlich die Beziehung zwischen Text und Musik in diesem stark wortgebundenem Genre wurde nie systematisch erforscht. Dabei bietet wohl kaum ein Genre der japanischen Musik komplexere und mannigfaltigere Strukturen, sowohl in rein musikalischer Hinsicht als auch die Wortausdeutung betreffend.

Eigenartigerweise bietet die ja heftig umstrittene Semiotik Eero Tarastis einige Methoden an, die eine logisch konsistente und plausible Analyse des Wort-Tonverhältnisses in Jiutastücken erlauben. Dies soll anhand des oft aufgeführten Jiuta-Stückes *Mama no Kawa* (etwa: »Fluß des So-seins«) von Kikuoka Kengyo (1792–1847) exemplifiziert werden.

In Analogie zu der Technik, die Tarasti in seiner Analyse von Chopins *Polonaise-Fantaisie* schildert, läßt sich ein »zweieinhalbdimensionales« System zur musikalischen Semantik von *Mama no Kawa* entwickeln, wobei eine Dimensionen auf die verwendeten Modi, eine auf die Placierung der Töne innerhalb der Modi Bezug nimmt; eine dritte, jedoch nur an wenigen Stellen wirksame Dimension arbeitet mit intertextuellen Verweisen auf Genres aus dem Umfeld von Jiuta. Diese letztere Dimension findet in Jiutastücken von Matsuura Kengyo (?–1822) oder Mitsuzaki Kengyo (?–1853), ferner vor allem in der Kotomusik der Yamada-Schule (gegründet von Yamada Kengyo, 1757–1817) reichere Entfaltung.

* * *

JANINE DROESE, Studium der Musikwissenschaft an der Musikhochschule Weimar und der Universität Jena. Magisterarbeit 2006 über Griseys *Vortex temporum*. Bis Dezember 2006 wissenschaftliche Hilfskraft in der Nachwuchsgruppe *Die Musik des frühen Trecento* an der Universität Jena, danach bis März 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg. Dort seit April Promotionsstipendium für eine Dissertation zur Musikanschauung im Mittelalter.

Das Verhältnis der spektralen zur seriellen Musik: Analytische Überlegungen zu Gérard Griseys *Vortex temporum*

Nur in einem sehr kleinen Teil der Sekundärliteratur zur spektralen Musik wird die serielle Musik genannt. Wo sie genannt wird, wird in der Regel darauf hingewiesen, dass die Komponisten spektraler Musik die serielle Musik abgelehnt hätten. Diese Sicht auf das Verhältnis der spektralen zur seriellen Musik wird durch Selbstzeugnisse der Komponisten spektraler Musik gestützt. So liest sich beispielsweise das von Hugues Dufourt 1978 auch im Namen der anderen Gruppenmitglieder verfasste *Manifeste du Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore* als Kampfansage gegen die als übermächtig empfundene serielle Musik. Auch in den Texten Griseys findet sich Kritik an der seriellen Musik. Ein anderes Bild bieten die Skizzen zu Griseys Komposition *Vortex temporum* (1994-1996). An ihnen zeigt sich, dass Griseys Komponieren in nicht unerheblichem Maß auf der Verwendung serieller Techniken basiert. Im Rahmen des Vortrags soll vor allem anhand von Ausschnitten aus Skizzen zu *Vortex temporum* gezeigt werden, in welcher Weise Grisey mit seriellen Techniken arbeitet, auf welche Art von Techniken er zurückgreift und welche Parameter von der seriellen Determination ausgenommen werden.

* * *

NORTON DUDEQUE lectures music theory and analysis at the Federal University of Parana, Brazil. He develops research in music analysis, 19th-century Brazilian music. He has published in South-American journals and is the author of *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* (1874-1951), Ashgate, 2006.

Systematising Schoenberg's analytic theory: A possible approach

This paper proposes one possible approach to the systematisation of Schoenberg's music analytic theory in order to provide tools for Schoenbergian music analysis. These tools intend to be suitable for analysis of the general repertoire of tonal music as well as Schoenberg's own music. Schoenberg advocated the continuation of the German tradition of music. He also believed that his inheritance of this tradition granted him the authority to evaluate music critically. Music theory played an important role in this argumentation, and his inheritance of past music theory also endorsed his alleged link to that tradition. In Schoenberg's own refutation of past and contemporary approaches to music theory rests his main claim towards the need of a new systematic presentation of music theory in which aesthetic and stylistic issues should be avoided. The systematisation of Schoenberg's tonal-harmonic theory and thematic-development theory may be viewed as one possibility towards this intended systematic presentation of music theory. Accordingly, Schoenberg's tonal-harmonic theory may comprise notions of: root function, substitution, transformation of chords, interchangeability of major and minor, multiple meaning and vagrant chords, enriched cadence progression and succession, regions and intermediary regions, monotonicity, and expanded tonality. All these topics play an important role in traditional tonality as well as in expanded tonality. In thematic-development theory, two basic notions are considered: *Grundgestalt* and developing variation. The first expresses the idea of unity in music, and the second, how this unity may be developed. Additionally, notions of motive, Gestalt and phrase, sentence and period contribute for the presentation of the Musical Idea. Processes of formal delimitation are addressed as formal procedures that contribute for continuation in music besides of defining the boundaries of formal elements. As an illustration of how these systematised analytic tools may work, it will be presented an analysis of the first movement of Mozart's String Quartet K. 465-Dissonance Quartet.

* * *

FLORIAN EDLER studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Bremen, Berlin und Weimar, seit 2006 in Berlin (UdK) als Gastdozent. Veröffentlichungen und Vorträge zur Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie im 17. und 19. Jahrhundert.

»Satz«, »Barform«, »Fortspinnungstypus«: Zur systematischen und stilgeschichtlichen Problematik von Grundbegriffen der deutschen Formenlehre

Die gleichberechtigte Gegenüberstellung der Grundbegriffe »Satz« und »Periode« fehlt in kaum einer nach 1950 erschienenen deutschsprachigen Darstellung der Formen klassisch-romantischer Musik. Verwirrenderweise fällt die nähere Bestimmung dieser Kategorien und ihres wechselseitigen Verhältnisses in den verschiedenen Lehrwerken keineswegs einheitlich aus. Das Referat geht anhand des »Satz«-Begriffs der Herausbildung unterschiedlicher Lehrmeinungen und ihren Problematiken nach. Ausgangspunkt hierfür ist die Abgrenzung des »Satzes« von zwei alternativen Formbegriffen.

1. Entwickelnde Thementypen und thematische Prozesse in klassischer Instrumentalmusik, die die Schönberg-Schule als »Satz« bestimmt, ordnen manche Autoren der »Barform« zu. Die Gemeinsamkeit zwischen diesem Formtypus und satzartigen Strukturen im Sinne Schönbergs und Ratz' besteht in dem Aufbau »a-a-b«. Die Übertragung des mittelalterlichen Liedbegriffs auf modernere Instrumentalformen erscheint aus gattungs-

und stilgeschichtlicher Sicht abwegig und repräsentiert eine zu einseitig architektonischem Formdenken tendierende Fachrichtung.

2. Der von Wilhelm Fischer (1915) geprägte Terminus »Fortspinnungstypus« wird häufig als eine dritte, speziell auf die Epoche des Hoch- und Spätbarock zurückgehende Form der Themenbildung den beiden Kategorien »Satz« und »Periode« im Sinne Arnold Schönbergs (1967) und Erwin Ratz' (1951) an die Seite gestellt. Dabei hielt gerade Ratz die als »Fortspinnungstypus« bezeichneten Phänomene für identisch mit dem eigenen Verständnis des Terminus »Satz« und daher für entbehrlich. Die Gründe, die dafür sprechen, an der eklektizistischen Verwendung dreier Termini auch gegen die Intentionen der Urheber dieser Kategorien festzuhalten, werden im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit den Thesen Fischers überprüft.

* * *

CHRISTINE ESCLAPEZ est Maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille I et actuellement Directrice du Département de Musique. Elle est également membre du LESA (Laboratoire d'Etudes en Sciences de l'Art). Ses recherches et publications concernent principalement les questions relatives à la temporalité musicale, à l'esthétique et à l'interprétation ainsi qu'aux relations entre la musique et le langage, et plus généralement à l'exploration de la relation entre la théorie et la pratique de la musique. Elle publie dans le courant de l'automne 2007, un ouvrage: *La Musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev* chez L'Harmattan avec une préface de Daniel Charles.

Histoires d'interprétation:

Le Sacre du printemps, Pierre Boulez (1963) et Fazil Say (2000)

Les deux versions du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky par Pierre Boulez (1963) et Fazil Say (2000) témoignent d'une histoire de l'interprétation telle que nous souhaitons la mettre en lumière. A travers leur regard d'interprètes, de médiateurs, et à 40 ans d'intervalle, Pierre Boulez et Fazil Say réactivent, chacun à sa manière, cette œuvre emblématique de l'histoire de la musique occidentale. L'interprétation de Pierre Boulez est célèbre à plus d'un titre: jouée en 1963 au Théâtre des Champs-Élysées pour le cinquantenaire de la création de l'œuvre, elle emportera, suprême consécration l'adhésion, de Stravinsky. Fazil Say nous convie, quant à lui, à un jeu musicien explorant le *Sacre* jusqu'à la virtualité: il réalise une version à quatre mains où il dialogue avec lui-même grâce au procédé du *ré-enregistrement*.

Il s'agira dans cette communication d'explorer à la fois la singularité de chacune de ces interprétations, en relation notamment avec l'évolution esthétique du statut de l'interprète mais également de tenter leur rapprochement, à deux niveaux au moins:

1. Leurs interprétations questionnent la modernité que posait le *Sacre* dès sa création en 1913, et ce à partir de leurs propres modernités: celles des années 60 du tournant structuraliste et des secondes avant-gardes; celles des années 90, de la postmodernité (ou de la fin de la postmodernité?) et de la circularité équidistante entre passé-présent-avenir, celles aussi de la virtualité et de la dissolution de la réalité.

2. Leurs interprétations questionnent les limites même de l'interprétation et de sa légitimité. Pierre Boulez et Fazil Say sont tous deux des compositeurs habitués à traverser les frontières esthétiques. En cherchant à donner à entendre la parole d'un autre, ils se permettent de dialoguer avec lui et de faire de l'œuvre une *structure d'appel*. Partant du *Sacre* et de ce qu'il représente, ils choisissent de le *réenraciner autrement et ailleurs*: Une sorte d'enracinement nomade: un enracinement si profondément plongé – nourri – dans

l'épaisseur du monde et de ses multiples cultures passées, présentes et futures que tout serait toujours possible, à faire et à refaire, à imaginer encore et toujours.

* * *

CARL VAN EYNDHOVEN (*1959) graduated in organ and pedagogics of music at the Lemmensinstitute in Leuven (Belgium). He is now a lecturer in analysis and carillon playing. In cooperation with the musicology department of the K.U.Louvain, he is leading a research project on 18th-century carillon music and related keyboard music from the Southern Netherlands in the 18th-century. He created several works of contemporary composers including the *Concerto for Carillon and Orchestra* by Jan van Dijk and the carillon version of Mauricio Kagel's *La trahison orale*. He composes for carillon, choir, big band and brass. He is president of the »Vlaamse Beiaardvereniging« (Flemish Carillon Society) and of the Béla Bartók Archives/Denys Dille Collection – Royal Library of Belgium.

Improvisation practice by 18th-Century Carillonneurs in the Low Countries

Although the carillon culture blossomed as never before in the seventeenth and eighteenth centuries in the Low Countries, carillon music from this period is scarce. This is not surprising, as carillon music was never published in those days. Carillonneurs *improvised* on existing melodies or made transcriptions. Only several *carillon books* for either manual or automatic play, are known today, e.g. Joannes de Gruyters (Antwerp 1746), Frans De Prins (Louvain 1781).

As these 18th-century carillon books are *song books* used for *improvisation*, the question for carillonneurs is how to deal with this music. Research of historical improvisation techniques is mainly based on the study of theoretical sources. But we also have *historical recordings* of carillon music from the 18th-century which learn us a lot about improvisation. The so called *verstecken* were arrangements made for the barrels of the automatic playing systems. As an example, the carillon book of Antwerp city carillonneur Joannes De Gruyters and his *versteek*-collection have a number of pieces in common, such as Fiocco's *L'Angloise Rondeau*. Since De Gruyters wrote out his music for automatic carillon extensively, including ornamentation, preludes etc., this source gives necessary information for the execution (based on *improvisation*) of these and related pieces.

It is also interesting to study the different arrangements of e.g. François Couperin's *Les Vendangeuses*, which appear in the carillon books of De Gruyters (1746), De Prins (1781) and Dupont (1785), and to compare them with the original version by Couperin. The evolution of the bass line, the harmonical structure, ornaments etc. in these arrangements can reflect changing style features over time. It becomes clear that a comparative study of the *verstecken* and the carillon books will offer us guidelines for performing this music, a performance which is based on improvisation.

* * *

THOMAS FESEFELDT (*1975) studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie und ist zur Zeit Lehrbeauftragter an den Musikhochschulen Hannover und Bremen. Ferner leitet er die SVA-Abteilung der Calenberger Musikschule und unterrichtet an der Landeskirche Hannover.

»Himmlische Kürze«: Individuelle Formgestaltungen in Schubert-Tänzen

Fällt das Schlagwort »Sonatenhauptsatzform«, wird wahrscheinlich in Fachkreisen einer der ersten Gedanken jener Allgemeinplatz sein, dass man zwischen »Form« und »Formschema« sorgfältig zu differenzieren habe, da jedes Stück »in Sonatenhauptsatzform« sich jeweils durch seine ganz individuelle Form auszeichne. In vielen Untersuchungen zu Schubert-Tänzen hingegen wird der Formbegriff kaum problematisiert. Das, was dort über Form gesagt wird, lässt sich oft wie folgt zusammenfassen: Auf der Basis von Achttaktern, die überwiegend als Perioden gestaltet sind, bilden die Tänze eine zwei- oder dreiteilige Form mit einer Gesamtlänge von meistens 16 oder 24 Takten aus. Diese Beschreibung deutet auf einen äußerst begrenzten Spielraum für formale Entwicklungen hin, was vermuten lässt, dass eine Unterscheidung zwischen allgemeingültigem Formschema und individueller Formgestaltung hier weniger notwendig ist als im eingangs erwähnten Fall. So konzentrieren sich eine Reihe von Analysen auf Details im Harmonischen, Melodischen oder im Bereich der »Klangfarbe« – auf Besonderheiten, an denen sich analytisch zeigen lässt, wie aus »bodenständigen« Tanzstücken kleine Kunstwerke von »himmlischer Kürze« werden können. Unter formalen Gesichtspunkten hingegen scheint die Kürze der Stücke oft weniger als »himmlisch« denn vielmehr als lähmend empfunden worden zu sein: »Die formale Beschränkung auf acht Takte erscheint ... oft wie ein begrenzter Rahmen, den Schubert zwar respektiert, der ihn aber zu verkürzten Abschlüssen zwingt, wobei der natürliche Fortgang der immanenten Gestaltungsmöglichkeiten nicht berücksichtigt werden kann ... [Erst] sobald Schubert die Achttaktigkeit verlässt, eröffnen sich ihm alle Möglichkeiten zur Entwicklung des melodischen Einfalls.« (W. Litschauer/W. Deutsch) Welcher Reichtum an subtilen Formprozessen sich aber auch im äußeren Gewand der Achttaktigkeit offenbaren kann und wie in diversen Schubert-Tänzen »Einfachheit und Komplexität kalkuliert in Schwebe gehalten sind« (Clemens Kühn über den Anfang von Schuberts C-Dur-Symphonie), möchte ich in meinem Vortrag verdeutlichen.

* * *

ANNICK FIASCHI- DUBOIS soutient sa thèse à l'Université de Strasbourg II sur les *Histoires sacrées* de M. A. Charpentier sous la direction de Marc Honegger, thèse pour laquelle elle obtient le Prix Européen ADRERUS. Elle passe ensuite une année à l'Université d'Oxford dans le cadre d'une Bourse Lavoisier, qu'elle quitte pour séjourner comme Pensionnaire musicologue à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis). Depuis son retour, elle est Maître de Conférences à l'Université Paul Valéry Montpellier III (1993 – 2001), puis à Nice Sophia Antipolis (depuis 2001) où elle rejoint le groupe de recherche RITM. Elle a dirigé la section Musique Musicologie du Département des Arts (2002–2006). Passionnée par la pédagogie, elle est également responsable de la préparation au Capes d'Education Musicale et de Chant choral ainsi que de l'Agrégation de Musique. Elle publie et travaille sur la Musique du 17^e siècle français, M. A. Charpentier, G. Carissimi, l'oratorio et tout ce qui touche aux musiques de la Contre Réforme. La vocalité, la rhétorique, l'étude des silences, de la mise en scène de la parole mais aussi des images et de la représentation de la mort dans les musiques de l'âge Baroque sont ses autres champs de recherche. Elle est animatrice depuis 16 ans des *Rencontres Musicales de Saint Guilhem le Désert* et co-organise depuis trois ans le *Festival de La Voix* (Nice).

La musique des mots de la mort: L'œuvre de M. A. Charpentier (s. 1645–1704): Une poétique libérée des contraintes linguistiques

»Qu'oy-je en ce tombeau résonnera – Une lyre./ Si bien qu'après sa mort son luth mesmes enclos/Dedans sa tombe encor sonne contre ses os« (J. A. de Baïf). La mort est chose familière dans un 17^e siècle qui éprouve une fascination pour tout ce qui touche au macabre. Considérée désormais comme »une transgression qui arrache l'homme à sa vie pour le soumettre au paroxysme et le jeter dans un monde irrationnel, violent, cruel« (Ph. Aries 1975, 47), elle préoccupe les compositeurs qui en représentent, avec une langue créée pour cela, les aspects les plus évocateurs, aidés par des textes qui se décomposent comme les chairs pour que la musique puisse enfler la signification de chaque mot. Comment la musique, peint-elle ces instants paroxystiques? Quelle langue invente-t-elle pour donner vie à des textes évocateurs, allégoriques et métaphoriques? C'est la musique des mots de la mort, dans un siècle qui fut l'âge d'or de l'éloquence, qui nous intéresse ici. Pour en montrer un des aspects les plus significatif, nous mettrons en exergue quelques œuvres de M. A. Charpentier (Histoires sacrées, Cantates, Tragédies de collège, messes, Musique de funérailles) qui su chanter la mort comme peu avant lui. C'est en maître de la rhétorique, de l'éthos des voix, des instruments, des tons et des figures d'hypotypose que M. A. Charpentier dit la mort avec une poétique musicale libérée des contraintes linguistiques et ce sont des rapports inédits du musicien au texte qui se dessinent ici.

* * *

ORM FINNENDAHL studierte Komposition und Musikwissenschaft in Berlin bei Frank-Michael Beyer, Gösta Neuwirth und Carl Dahlhaus. Weiterführende Kompositionsstudien in Los Angeles und bei Helmut Lachenmann in Stuttgart. Er leitete sechs Jahre das Institut für Neue Musik der HdK in Berlin. Er war Kurator der Kreuzberger Klangwerkstatt und der Veranstaltungsreihe Ortstermin an der Staatsoper unter den Linden in Berlin. Seit 2000 lehrte er Musikinformatik und Analyse am Institut für Computermusik und Elektronische Medien (ICEM) der Folkwang Hochschule Essen und am Elektronischen Studio der TU Berlin. Seit Sommersemester 2004 ist er Professor für Elektronische Komposition und Leitung des Elektronischen Studios an der Musikhochschule Freiburg.

Josquins Motette *Alma redemptoris mater/Ave Regina coelorum*

The lecture on Josquins Motet *Alma Redemptoris Mater/Ave Regina Coelorum* gives an overview of Josquin's numerological conception of the piece in relation to the given numerological properties of the standard text and personal as well as in his time common gematrical meanings. It emphasizes on the overall conception and technique of splitting larger numbers building the sum of all musical symbols into smaller meaningful entities in an attempt to reveal an important aspect of Josquin's compositional method. In addition this lecture serves as introduction into numerological methods and draws examples from its application in medieval times in other arts like architecture.

* * *

FOLKER FROEBE, geb. 1970 studierte Musiktheorie, Musikwissenschaft, Kirchenmusik und Theologie in Hamburg. Er ist Lehrbeauftragter für Musiktheorie in Mannheim (seit 2000) und

Hannover (seit 2002). Sein Promotionsvorhaben befasst sich mit Systemzusammenhängen in der Musiktheorie des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Ars combinatoria und musikalische Poetik: Zur Neuinszenierung traditioneller Modelle in Robert Schumanns Klaviermusik

Die Wiederentdeckung ›modellbasierter‹ Kompositions- und Improvisationsdidaktiken des 16. bis 19. Jahrhunderts eröffnet der gegenwärtigen Lehre neue Wege für die Vernetzung von Improvisation, historischer Satzlehre und Analyse. Freilich steht die Annahme, musikalische Sprache beruhe in hohem Maße auf Konvention, in einer Spannung zum Anspruch der Analyse, die Einzigartigkeit des jeweils betrachteten Werks aufzuweisen.

Gerade die Musik Robert Schumanns scheint sich in eigentümlicher Weise analytischen Zugängen zu entziehen, die auf den Gebrauch von Modellen abheben: Eine Analyse, die dabei stehen bliebe, Schumanns Musik strukturell auf konventionelle Folien zurückführen, verfehlte in letzter Konsequenz die ästhetische Intention Schumanns, das »Spezielle«, »Seltene« und »Geheime« zu sagen. Anhand exemplarischer Analysen von Sätzen bzw. Satzabschnitten aus Schumanns Klaviermusik soll gezeigt werden, inwiefern es dennoch zum Verständnis der Schumannschen Musik beizutragen vermag, nach der Individualisierung, Kontextualisierung und ästhetischen Inszenierung von Satzmodellen zu fragen: Wer Schumanns Opposition gegen »Formelwesen« und »Formwesen« analytisch nachvollziehen möchte, muss zunächst jene Formeln und Formen (er-)kennen, deren Schematismus sich Schumann kunstvoll verweigert. Ein Ansatzpunkt der Analyse kann darin bestehen, Schumanns Sätze gewissermaßen ›nachzukomponieren‹, so dass sich die Individualität der Originalkompositionen von der Folie der kompositionslogischen ›Alternativfassungen‹ umso deutlicher abhebt: Der Mehrwert ›musikalischer Poetik‹ offenbart sich in der Differenz zu der im Werk ›aufgehobenen‹ Konvention.

Manche Strategien der ›Modelltransformation‹, die Schumann verfolgt, werden bereits bei Joseph Riepel diskutiert: Es griffe zu kurz, die ›rhetorischen‹ Traditionen entstammende ›ars combinatoria‹ des späten 18. Jahrhunderts und die musikalische Poetik des 19. Jahrhunderts in eine bloße Opposition zu setzen.

* * *

WOLFGANG FUHRMANN, studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Wien und wurde dort mit einer Arbeit zur mittelalterlichen Musikanschauung: *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* (erschienen 2004) promoviert. Sein Habilitationsprojekt trägt den Arbeitstitel »Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750 bis ca. 1815«. Er lebt als freischaffender Musikwissenschaftler und Musikpublizist in Berlin.

Zum Wandel der Stimmästhetik zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit

Bis ins späte Mittelalter vertraten Theologen eine Stimmästhetik, die sich gegen die »gebrochenen Stimmen«, das »weibische Singen«, das Falsettieren wandte. Zweierlei ist aus diesem Befund ablesbar: Eine bereits mittelalterliche Faszination an der hohen, kunstvoll geführten Stimme und die darauf reagierenden religiös-moralischen Vorbehalte, die zumindest für den geistlichen Gesang den »Brustton der Überzeugung« fordern. Eben die schillernde ästhetische Verführungskraft hoher Stimmen aber kommt nun bekanntlich im 16. Jahrhundert mit dem Aufstieg der Kastraten und der Sängerinnen (wie etwa des *Concerto*

delle donne in Ferrara) zu neuen Ehren, und das nicht nur an weltlichen Höfen, sondern auch und gerade im Zentrum der Gegenreformation, in der Cappella Sistina. Der Vortrag versucht diese stimmästhetische Verschiebung im Kontext der oft diskutierten Überwältigungs- und Entgrenzungsstrategien der bildenden Künste im 16. und 17. Jahrhundert zu verstehen.

* * *

HANS-ULRICH FUSS studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Schulmusik in Hamburg und promovierte 1990 mit einer Arbeit über *Dramatisch-musikalische Prozesse in den Opern Alban Bergs*. 1991–2001 Lehrtätigkeit an den Pädagogischen Hochschule Flensburg und Freiburg sowie an den Universitäten Siegen und Köln. Seitdem freier wissenschaftlicher Autor. Arbeitsgebiete: Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts (Strauss, Berg, Zemlinsky), Musikästhetik und Musiktheorie um 1900, Amerikanische Musiktheorie, Toposforschung (»Satzmodelle«).

Anhand von Reprisen: Zu Bergs schöpferischem Umgang mit der »altbewährten symmetrischen Dreiteiligkeit«

Seit Bergs eigenem Wozzeck-Vortrag aus dem Jahre 1929 und Rudolf Schäfkens frühen Wozzeck-Analysen von 1926 sind formale Symmetrieverhältnisse immer wieder Anknüpfungspunkt für analytische Studien zu Berg gewesen, ganz besonders in der neueren angelsächsischen Berg-Analytik. Dabei richtete sich das Interesse sowohl auf die »Bogenform«, die durch umgekehrte Anordnung der Formabschnitte im Wiederholungsteil der Form gebildet wird, als auch auf die strikte Umkehrung des musikalischen Ablaufs (Krebs) in der zweiten Hälfte eines Abschnitts und auf »A-B-A-Formen«, in denen der Anfang gegen Schluß wie immer auch modifiziert wiederkehrt. Hier tritt eine zentrale Problematik von Formenlehre zutage: Die Divergenz zwischen dem dynamisch-prozeßhaften Geschehen und den äußeren Umrissen der Musik, die sich in Buchstaben-Schemata ausdrücken lassen. Bei Berg erscheint diese Problematik zugespitzt, da er tatsächlich mit größter Zähigkeit an den symmetrischen Schemata festhielt und sie im Zuge der konkreten kompositorischen Ausführung zugleich mit größter Freiheit behandelte. Aufgezeigt wird dies anhand von Reprisen einzelner Formabschnitte aus Opern und Instrumentalmusik. (Der Begriff der Reprise wird dabei von seiner Bindung an die Wiederkehr des Hauptthemas in der Sonatenhauptsatzform gelöst.) Dabei werden folgende Aspekte berührt: Schichtende und akkumulierende Überlagerung der Reprise, »Umkippen« der Sukzession in die Simultane; Überdehnung, Reduktion und Zerbrechen, Einbrechen von Momenten jähер Unmittelbarkeit in die Form.

* * *

PETRA GEHRING, Studium der Philosophie, Politikwissenschaften und Rechtswissenschaft in Gießen, Marburg und Bochum. Seit 2002 Professorin für Theoretische Philosophie am Institut für Philosophie der TU Darmstadt. Arbeitsgebiete: Metaphysik und Metaphysikkritik im 19. und 20. Jahrhundert, Klassische und nachklassische Phänomenologie, Strukturalismus und poststrukturalistische Theorien, Politische Theorie und Geschichtsphilosophie, Philosophie des Rechts, Biomacht, Zeichen – Text – Medien, Philosophische Begriffsgeschichte, Metaphorologie.

Ob die Stimme lügt

Ist die Stimme eines Menschen eine Stelle, an der das Wahre sich vom Falschen scheidet, an der sich das Lügen zeigt? Nicht nur Psychologen bejahen diese Frage. Es scheint zur eigentümlichen Aura der menschlichen Stimme zu gehören, dass »an« ihr etwas jenseits der Willkür, etwas nicht nur Singuläres, sondern auch Authentisches zu finden ist. Entlarvt also in der gesprochenen Lüge die Stimme das Gelogensein?

Phänomenologisch betrachtet wirft die Annahme, man könne eine Lüge an ihrer phonetischen Beschaffenheit erkennen, ebenso viele Fragen auf wie die Vermutung, es läge eine »Wahrheit« in der Stimme.

Sollen wir uns die Lüge jenseits des Bildes von der gespaltenen Zunge als ein Sprechen mit »gespaltener Stimme« denken? Wird das Gesagte in der Stimme durch die Leibhaftigkeit des Sagens widerlegt? Ist der Körper irgendwie ehrlicher als der Vorsatz dessen, der lügt? Bietet er eigene Wahrhaftigkeitskriterien, die man intersubjektiv kennen und erkennen kann? Oder führt die Beschaffenheit der Stimme in ein Reich außerhalb von Wahrheit und Lüge und kennt deshalb die Lüge nicht? Und wäre das so, was folgte daraus für das Lügenproblem?

Der Beitrag geht den angerissenen Fragen nach und läuft auf die zuletzt angedeutete Perspektive zu. Diese führt freilich in neue Probleme. Wenn die Wahrheit sich an der Stimme zwar nicht klärt, so bleibt dennoch das Verhältnis von Stimme und Lüge keineswegs notwendig arbiträr. Es bedarf wohl einer eigenen Theorie der lügenden Stimme.

* * *

ROBERT GJERDINGEN, Professor of Music at The School of Music, Northwestern University. Gjerdingen was trained at the University of Pennsylvania (Ph.D, 1984) under Leonard B. Meyer, Eugene Narmour, and Eugene K. Wolf. He is the author of *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courty Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web* (New York: Oxford University Press, 2007), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), and translator of *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (an English translation of Carl Dahlhaus's *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*) (Princeton: Princeton University Press, 1990). His current research focuses on the methods for training composers in the conservatories of Naples, Italy, during the eighteenth century.

Neapolitan Solfeggi as Models for Partimento Improvisation

The most famous 18th-century improvisors were not musicians but comedians, actors in the *commedia dell'arte*. The great comedic improvisors agreed that memory was central to improvisation. Pietro Maria Cecchini (1563–ca. 1630) emphasized that »the actor must see to it that his mind controls his memory (which dispenses the treasure of memorized phrases over the vast field of opportunities constantly offered by comedy).« Niccol'ò Barbieri noted (1634) that improvising actors »study and fortify their memory with a wide variety of things such as sayings, phrases, love-speeches, reprimands, cries of despair, and ravings, in order to have them ready for the proper occasion.« For an apprentice comedian, the source of the items to be memorized was her or her troupe's manuscript *zibaldone* [»commonplace book«]. 18th-century Italian musicians also used the word *zibaldone* to refer to a student's

book of lessons. In the great Italian conservatories that usually meant *partimenti* and *solfeggi*. Because a *solfege* today usually means a dry exercise for solo voice, it may be surprising to learn that an 18th-century solfeggio was written for voice *and* partimento accompaniment. Indeed, the solfeggi from the heyday of the Neapolitan conservatories contained elegant, ornamented melodies from the top composers of that era (Durante, Leo, Pergolesi, Hasse, etc.). Young students at the conservatories are known to have studied solfeggi. We can thus surmise that many of them were able to »fortify their memories« with melodic gestures linked to particular bass patterns. When later confronted by the musical »opportunities« afforded by a partimento bass, the students could draw upon their »treasure of memorized phrases« to realize the partimento. This notion of improvisation as an *ars combinatoria* of preexisting patterns is well supported by eighteenth-century writings on the art of composition.

* * *

PHILIPPE GONIN, Université de Bourgogne, Dijon, France. Guitariste, compositeur et arrangeur, et professeur d'analyse, son champ d'étude est aujourd'hui celui des musiques actuelles et amplifiées qu'il analyse et joue régulièrement avec son ensemble THE AMAZING PUDDING. Il a publié des articles sur Messiaen, Varèse et sur Jimi Hendrix (éditions Symétrie). Il prépare pour 2008 deux ouvrages, l'un consacré au Pink Floyd, l'autre au théâtre lyrique d'Antoine Duhamel.

Analyse et interprétation des musiques actuelles

Les musiques dites »actuelles« sont une partie intégrante du paysage musical de ces 50 dernières années. S'il faut convenir que, d'un point de vue strictement musical, une certaine proportion de ces musiques ne mérite pas que l'on s'y attarde trop longtemps, il faut cependant admettre qu'elles s'imposent au chercheur qui doit tenter de construire, mettre en place, les outils nécessaires à leur analyse tant, le cas échéant, sur le plan purement musical que sur le plan sociologique.

Dès lors, quels sont les pistes qui permettront d'éclairer un répertoire avant tout lié au »geste« créateur, à la personnalité même de celui qui, sans le recours à l'écriture, crée un univers sonore qui lui est propre et dont il faut tenter de dégager les lignes de force.

Quel rôle l'environnement (économique, social) joue sur la création ?

Musique le plus souvent non écrite, quel est alors l'intérêt d'une transcription puisque – à la différence de nombre de musiques de traditions orales – l'objet fini qu'est le disque, l'enregistrement, *est* l'œuvre.

Par la suite, la (ré)interprétation de ces œuvres par d'autres que leur géniteur doit-elle se fixer comme objectif la reproduction exacte du modèle ou bien doit-on privilégier le principe d'une relecture?

Autant de questions auxquelles cette communication tentera sinon de répondre du moins d'ouvrir des pistes de réflexions voire de débats. Premier pas nécessaire à la reconnaissance d'une musique que la recherche universitaire ne peut définitivement plus se permettre d'ignorer.

* * *

DAI GRIFFITHS is Principal Lecturer in Music at Oxford Brookes University. His monograph on Radiohead's album *OK Computer* was published in 2005, *Elvis Costello* in 2007. In addition, he has

published chapters on topics such as the history of popular music, cover versions, and on words in songs.

Methodological issues in the analysis of words in the singer-songwriter repertory: With reference to the work of Elvis Costello

An earlier paper (Dai Griffiths, *From lyric to anti-lyric: analyzing the words in popular songs*, in Allan F. Moore [ed.], *Analyzing Popular Music* [Cambridge 2003], 39-59) has set out what I believe to be some of the main issues involved in this area, and my conference paper will aim further to clarify points of comparison between the theories of poetry and of music.

The repertory referred to might be called the ›singer-songwriter‹ – the phrase ›post-Bob Dylan‹ might provide a useful if inaccurate historical pointer – and is characterised by at least two distinctions from the tradition of songwriting consisting of the setting of an already-existing text (often a poem): the musician controls the invention of words as well as music and, by so doing, forms an association between those words and the musician, usually through his or her voice, fixed usually by recording. (Note that we can avoid the term ›popular music‹.) In discussing this repertory, interpretative questions dominate to a large extent, associations between the words and the musician's biography or historical position. However, there are many important ›technical‹ aspects in the musician's invention of words some of which, but not all, pass over from poetic theory. Chief among these are the speed of enunciation of words in musical time, projected through musical form; the rhyme, a point of immediate transaction as the sounding of words; and verbal space, the way in which words occupy the spaces of tonal music, converging on the line as a further correspondence.

A brief review of examples from the work of the British singer-songwriter Elvis Costello (a large repertory of songs issued commercially from 1976 to the present) will show an interesting development, especially in the occupation of verbal space. My conclusion will be to echo T.V.F. Brogan's call for work (*The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics* [1993], 1060-1): in this repertory, we continue to interpret the words in songs while lacking a clear theoretical background.

* * *

MARTIN GÜNTHER, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Liedgestaltung und Schulmusik an der Universität Hamburg, der Folkwanghochschule Essen und der Musikhochschule Freiburg. Rege Konzerttätigkeit als Liedbegleiter, seit 2005 Promovend an der Musikhochschule Freiburg mit einer Arbeit zur Aufführungsgeschichte von Schuberts Liedern im 19. Jahrhundert.

Zwischen Hausmusik und Interpretationskultur: Schuberts Lieder als aufgeführte Kunst im 19. Jahrhundert

Die Geschichte der musikalischen Werke auch als eine Geschichte ihrer Interpreten und Aufführungen zu perspektivieren gehört zu den Unternehmungen, denen sich einige neuere Ansätze musikwissenschaftlicher Interpretationsforschung widmen. ›Interpretation‹ wird hier in einem vornehmlich performativen Sinne aufgefasst, wobei weniger die konkrete Rekonstruktion von Klangbildern endgültig verklungener Musik, als die Erforschung von Funktionen und kulturhistorischer Bestimmtheit musikalischer Aufführungen und deren Wechselwirkungen mit Werk- und Rezeptionsgeschichte im Vordergrund steht. Soll die

Aufführungsgeschichte der Lieder Franz Schuberts vor einem solchen Hintergrund betrachtet werden, erscheint zunächst dringend eine Reformulierung des historischen Ausgangspunktes ihres Erklingens geboten.

Schuberts Liedkompositionen – auch mit Blick auf ihre angemessene Aufführung – als »genuine Hausmusik« zu bezeichnen, ist ein mehr als geläufiges Statement, das sich indes als wenig zufriedenstellend erweist wenn man Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Lieder ernst nimmt. Vielmehr tritt hinter aller scheinbaren Vertrautheit ein paradoxes Phänomen zutage, das Roland Barthes von einer »extremen Kunst« sprechen lässt. Das romantische Kunst-Lied, als dessen Prototyp Schuberts Lieder wohl uneingeschränkt gelten, wird so zur anachronistischen Gattung, die dadurch bestimmt ist, beständig zwischen konträren Kontexten wie Privatheit und Öffentlichkeit, Volkstümlichkeit und Exklusivität, Tradition und Innovation zu oszillieren.

Die Lieder verlangten durch Schuberts avantgardistische Ansprüche zu großem Teil professionelle Fähigkeiten, blieben aber trotzdem im weiteren Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte gleichsam ideologisch behaftet mit dem sozialen Klima der häuslichen Sphäre und ihr Darbieten im Konzertsaal rief dementsprechend Irritationen hervor – bis schließlich zum Ende des 19. Jahrhunderts die Institutionalisierung des »Liederabends« als ein dem Lied angemessenes Darbietungsforum erfolgte. Diese mit Schuberts Liedern eindeutig zu verbindende Tendenz zur Professionalisierung des Vortrages steht insofern offenbar in einem gewissen Widerspruch zu den Bedingungen die der liedästhetische Diskurs des 18. Jahrhunderts installierte.

* * *

XAVIER HASCHER teaches music theory and analysis at Strasbourg Université Marc-Bloch. He has recently edited *Le style instrumental de Schubert: sources, analyse, évolution* (Paris: Publications de la Sorbonne, 2007).

Two (beautiful) instances of long-range voice-leading in Ravel's Concerto in G

Often, in characterizing French music of the first part of the 20th-century, much emphasis is put on the lavishness of the harmonies to the detriment of the tautness of the compositional process, and to that of the linear aspects of the music. Form is usually reduced to a preordained, conventional scheme statically defined in terms of motivic distribution, while the discussion of voice-leading essentially stresses parallelisms. Thus, the French composer is reputed to charm the ear with the lush sonorities of individual chords which are only loosely related to one another, and to be content with the mere sensuous excitement they produce.

To apply a Schenkerian approach based on strict hierarchy of levels, contrapuntal structure, and principles of linear prolongation to music which seemingly ignores background, and probably also middleground in order to freely revel in the foreground alone, would at first glance seem a pointless challenge. Yet, beyond the ideological extolment of Germanic earnestness and musical organicity in contrast with the alleged hedonism and inconsequence of the French, Ravel's music proposes an interesting case where long-range linear motions can be said to organize musical structure and justify surface events, including such rich chordal sonorities.

The two instances referred to in the title relate to the second theme of the first movement of the Concerto in G for piano and orchestra, and the beginning of its second movement. In the first example, I will try to show that analysis of underlying contrapuntal progressions allows a more complex interpretation of the major-minor harmony of the

theme than the sole imitation of jazz effects. In the second example, the overlong initial phrase defies both segmentation and functional coherence, though appropriate middleground reading may invalidate that view.

* * *

ROBERT HATTEN is Professor of Music Theory at Indiana University. He is author of two books, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, Interpretation* (1994) and *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004), and editor of the book series, *Musical Meaning and Interpretation*, all with Indiana University Press.

»On Metaphor and Music«

Of the many illuminating approaches to metaphor and music (e.g., Marion Guck 1991; Robert Hatten 1994, 1995 [1988]; Nicholas Cook 1998; Lawrence Zbikowski 2002; Christian Thorau 2003; Raymond Monelle 2003; Michael Spitzer 2004), I will focus on two: my own concept of troping, and Larry Zbikowski's synthesis of Gilles Fauconnier's (1997) conceptual blending and Lakoff's (1987) conceptual metaphor. Both Zbikowski's and my approaches to metaphor in music propose an interaction that leads to the emergence of creatively new meaning, as first suggested by I. A. Richards (1938) and theorized by Max Black (1954–55, 1962). As improvements on earlier, verbally-based theories of metaphor, both approaches allow for the interaction of larger conceptual units (fields of meaning, such as topics or styles), and neither presumes a single direction of influence or hierarchy among components (although Zbikowski distinguishes source from target, as found in both Fauconnier and Lakoff). Both approaches envision a culturally grounded process, although in significantly different ways. And both provide for growth, either as elaboration of the blend (Fauconnier, Zbikowski) or interpretive development of the trope (Hatten).

I will argue, however, that my theory of troping has certain key advantages. Perhaps the most important is the distinction it maintains between correlation and trope (or more »literal« vs. more »metaphorical« musical meaning). I explore some of the consequences of this distinction, with respect to the style-historical reconstruction of degrees of creativity, the ways in which tropological interpretation is compositionally cued and constrained, and the semiotic motivations that guide tropological interpretation. My examples will range from the troping of topics to the troping of tonal syntax in late Beethoven.

* * *

GUIDO HEIDLOFF studierte ab 1992 an der Musikhochschule Köln zunächst Schulmusik und Germanistik, um sich später auf die Fächer Tonsatz und Gesang zu spezialisieren. Nach dem Studium hatte er ab dem Jahr 2000 Lehraufträge für Musiktheorie inne, zunächst an der Musikhochschule Hannover, dann auch in Köln und in Weimar. In dieser Zeit arbeitete er auch als Konzertsänger zusammen mit namhaften Dirigenten (Rilling, Bernius, Müller-Brühl u. a.) und war insbesondere als professioneller Ensemblesänger viel unterwegs. Seit dem Sommersemester 2006 ist Guido Heidloff Professor für Musiktheorie an der HMT Hannover.

Gedanken zum Komponieren mit Zahlen

Der Vortrag befasst am Beispiel der Missa *La Sol Fa Re Mi* von Josquin sich mit der Frage, in wie weit das Komponieren mit Zahlen den Arbeitsvorgang des Komponierens beeinflusst haben mag. Was uns heute ungeheuer komplex erscheint, gut klingende Musik noch zusätzlich mit einem numerischen Korsett zu unterlegen, mag aus damaliger Sicht und vor allem aus Sicht des Komponisten unter anderem auch praktische Auswirkungen gehabt haben, die den Kompositionsprozess nicht allein verkompliziert, sondern in gewisser Hinsicht sogar vereinfacht haben mögen.

* * *

ANJA HEILMANN wurde mit der Arbeit *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium* 2005 an der Universität Rostock im Fach Gräzistik promoviert und ist zur Zeit Wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Gräzistik in Jena mit dem Habilitationsprojekt: »Euripides' Götter und ihre theologische Bewertung (mit Schwerpunkt auf den Fragmenten)«.

Boethius' anagogische Musiktheorie und der Weg von der Theorie zur Praxis in der neuplatonischen Kunstphilosophie

Boethius' *De institutione musica* ist ein musiktheoretisches Lehrbuch, das auf der Basis der von Platon zugrundegelegten Konzeption eines Curriculums für angehende Philosophen das Ziel verfolgt, zusammen mit den anderen drei mathematischen Fächern (Arithmetik, Geometrie, Astronomie) seinen Leser zu philosophischen Studien hinzuführen. Neben dieser theoretischen Ausrichtung besitzen Boethius' Ausführungen auch eine Relevanz für die Lebenspraxis. Zwar können dem Traktat kaum Regeln für das Komponieren o. ä. entnommen werden; ein Blick auf den philosophischen Hintergrund von Boethius' Mathematikverständnis ermöglicht aber eine grundsätzliche Beantwortung der Frage, wie die Umsetzung philosophischer Erkenntnisse – und dabei handelt es sich zentral um ein Wissen über das Wesen der »Zahl an sich« – in der durch Zahlhaftigkeit bestimmten Kunst von neuplatonischen Philosophen gedacht wurde.

* * *

JAMES HEPOKOSKI received his M.A. (1974) and Ph.D. (1979) in music history from Harvard University. He has taught at Oberlin College Conservatory (1978–1988), at the University of Minnesota, Twin Cities (1988–1999), and at the Yale Department of Music since 1999. He was the co-editor of the musicological journal *19-Century Music* from 1992 to 2005. In collaboration with Warren Darcy (Oberlin College Conservatory), Hepokoski has developed a new mode of sonata-form analysis – *Sonata Theory* – that merges historical research, current music theory, and recent styles of textual questioning and interpretation.

Sonata Theory and Dialogic Form

The analytical procedure that we call *Sonata Theory* rethinks several postulates of traditional music analysis. While our Sonata Theory work readily adopts the precision-language of current systems of English-language music theory, our reprocessing of core analytical issues

has also been informed by broader work in literary criticism and philosophy: genre theory, phenomenological and reader-response theory, hermeneutics, and others. The result blends the benefits of close and precise analytical description with the larger, more trenchantly challenging perspectives of continental criticism. The most basic question at stake when we deal with our own concretizations of musical structure – or when we seek to build systems of formal classification – is: what is *form* itself? How one constructs an answer to this question determines how one approaches formally any piece of music or section thereof. It is at this fundamental level that Sonata Theory proposes a new orientation.

This talk examines two of Sonata Theory's grounding principles. The first is that understandings of »form« are as much a collaborative enterprise of the listener or analyst as they are of the composer. The second is that grasping an implicit musical »form« is most essentially a task of reconstructing a processual dialogue between any individual work (or section thereof) and the charged network of generic norms, guidelines, possibilities, expectations, and limits provided by the implied genre at hand. We call this *dialogic form*: form in dialogue with historically conditioned expectations of possibilities. (This sets it apart from both »conformational« and »generative« understandings of form.) From today's standpoint these are earlier periods' horizons of expectations – then taken for granted – that we are now obliged to recover through sensitive and patient reconstruction. My paper discusses and illustrates the concept of dialogic form through a brief look at three sonata-deformational overtures: Beethoven's *Egmont* and *The Ruins of Athens*; and Mozart's *Idomeneo*.

* * *

NATHALIE HÉROLD, diplômée de l'ENMDT de Mulhouse en piano, formation musicale, musique de chambre, culture musicale, écriture et orchestration, direction d'orchestre et direction de chœur. Licence de mathématiques; DEA de musicologie. Activités musicales diverses: enseignement du piano, accompagnement, musique de chambre, direction d'ensembles. Trophée de la culture de la Ville de Mulhouse (2004). Enseignement en licence à l'université Marc-Bloch. Nathalie Hérold poursuit actuellement ses études au CNR de Strasbourg ainsi qu'à l'université Marc-Bloch, où elle prépare une thèse intitulée »Timbre et forme: l'utilisation formelle du timbre dans la musique pour piano du XIX^e siècle«, sous la direction de Xavier Hascher.

Timbre et analyse musicale:

Les possibilités d'intégration du timbre dans l'analyse formelle des œuvres pour piano du 19^e siècle

Partant du constat que l'analyse des œuvres du 19^e siècle, et des époques précédentes, se fonde essentiellement sur leur partition et ne tient guère compte du résultat sonore obtenu par l'intermédiaire de l'interprétation instrumentale, la présente communication se propose de montrer qu'il est possible d'y inclure des considérations d'ordre sonore relevant du timbre instrumental. M'appuyant sur mes propres travaux de recherches, j'aborderai principalement le cas des œuvres pianistiques de la première moitié du 19^e siècle, en particulier celles de Chopin et Schumann.

Le timbre sera ici considéré non seulement comme une métadimension reflétant l'évolution sonore globale d'une œuvre musicale, mais aussi comme le concept-clé permettant de relier le matériau à la structure musicale, autrement dit comme porteur de forme. Au piano, les ressources timbriques sont vastes et consistent en une palette de timbres permanents liés à l'instrument lui-même, pouvant être modulés par l'action de l'interprète. Prenant en considération divers paramètres du timbre tels que l'intensité

sonore, la densité horizontale et verticale ou encore le registre, ainsi que des phénomènes d'ordre perceptif tels que groupement et ségrégation, ma communication montrera comment il est possible, à partir de l'étude à la fois des partitions et des supports sonores, d'envisager l'analyse des œuvres sous cet aspect.

Les résultats analytiques se présentent sous forme de représentations graphiques – arborescences, lignes brisées à l'allure de côte – et apportent des résultats nouveaux concernant l'organisation formelle des œuvres étudiées par rapport aux analyses »standards«, en particulier le déplacement du point culminant de la forme et l'existence d'une structure réursive mise en évidence par l'existence d'un geste sonore de base pouvant être considéré comme un motif générateur de la forme globale. Ils permettent de mieux cerner l'importance de la réalisation instrumentale dans le renouvellement des formes musicales, ou plutôt des »formes pianistiques«, au 19^e siècle.

* * *

ROBERT HILL is Professor for historical keyboards and performance practice at the Musikhochschule Freiburg since 1990. Following his harpsichord studies with Gustav Leonhardt at the Sweelink Conservatory in Amsterdam, he received his Ph.D. in Musicology from Harvard University in 1987. His recordings are frequently singled out for awards from the international press. Forthcoming is a CD of keyboard works by Wilhelm Friedemann Bach, to appear in November 2007 on the Naxos label.

»Noch einmal, mit Gefühl!«:

D. G. Türk and the Relationship between Notation and Performance

A certain tension exists in some genres of 17th and 18th-century music between passages to be performed »nach Gefühl« (Türk, 310, § 13) and those requiring »taktmässige« performance. The scribe of the newly recovered Sing-Akademie MS of toccatas of Froberger, for example, consistently designated the »free« portions to be performed »à discretion«. Towards the end of the 18th-century, we find a common practice of notating »free« passages such as cadenzas or *Eingänge* in the form of reduced size noteheads. Beyond such clearcut examples, however, are innumerable instances of passages which can and probably should be construed as participating in this tension between »gefühlsmässige« and »taktmässige« performance.

Another side of this picture is the connection between passages to be performed »nach Gefühl« and the practice of improvisation. Improvisation in 18th-century music takes various forms: ornamentation, cadenzas and *Eingänge*, as well as longer passages up to and including entire movements, for example the 3-part Ricercar from J. S. Bach's *Musical Offering*. While improvisations in stricter forms may have been performed »im Takt«, it seems safe to say that, on the whole, improvisation in the 18th-century was closely connected with freedom from a strict beat, continuing traditions such as the *Stylus phantasticus* coming out of the 17th-century.

But what about situations in which neither the notation, nor the form, point specifically to a »free« performance in the style of an improvisation? Taking D. G. Türk as a guide, the performer has to be equipped, and willing, to apply an »improvisatory« performance style to passages which may emerge as requiring such only after careful analysis of the context. When Türk exhorts the performer to judge the appropriateness of a »freer« delivery style according to the context of the passage, rather than its notational style (p. 372), he places a clearcut example of an *Eingang* alongside examples which only by virtue of harmonic or structural context can be easily understood as requiring the beat to be compromised. When

we begin to include a wider set of criteria as permitting – or demanding – freedoms of the beat, the player discovers a new expressive space hidden in much metered 18th-century music, but at the same time it becomes more difficult to separate meaningfully »taktmässige« from »gefühlsmässige« performance.

* * *

MELISSA HOAG is a Ph.D. candidate at Indiana University and an assistant professor at Oakland University in Rochester, Michigan, where she teaches upper-level undergraduate and graduate music theory classes. Her interests include voice leading and the music of Brahms. She has previously presented at numerous regional music theory conferences as well as the national College Music Society annual conference, the Florida State University Music Theory Symposium, and the Indiana University Music Theory Colloquium Series. Melissa has also recently completed a term on the Executive Board of Music Theory Midwest.

Multiply-Directed Moments in Brahms's *Schön war, das ich dir weihte...* (Op. 95, No. 7)

Brahms's song *Schön war, das ich dir weihte*, Op. 95, No. 7, sets a brief text by Georg Friederich Daumer. A single melodic disjunction figures prominently in Brahms's setting; in treating this disjunction, normative voice-leading expectations are thwarted. Around these violations crystallize the central expressive issues of each song, involving not just melody, but harmony, phrase structure, and form. Other issues include the discursive phrase structure in the B section, as well as Brahms's musical treatment of the subjunctive mood.

Schenkerian analysis will be used to explicate the unique melodic processes at work in Brahms's setting and the relationship of these melodic processes to Daumer's text. The tangled phrase structure of the middle section will also be examined using a more phenomenological model, which will yield yet another layer of implication for Daumer's poem. Nearly every parameter and time point in the song can be identified as multiply-directed, a spectrum of possible continuations or meanings presented at every turn; Brahms seems to make a marked effort to avoid some of the most likely continuations. Brahms's setting thus focuses our attention on the multiply-directed moments in the song by meeting expectations with various levels of denial or surprise. This analysis also highlights moments of melodic anomaly not usually highlighted in voice-leading analysis, but which are essential to the expressive value of a song.

* * *

LUDWIG HOLTMEIER, Klavierstudium in Detmold, Genf und Neuchâtel. 1992 Konzertexamen. Studium der Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin. Lehrbeauftragter in an der Hochschule für Musik Freiburg, Wiss. Mitarbeiter an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Von 2000-2003 Professor für Musiktheorie an der Hochschule »Carl Maria von Weber« Dresden., seit 2003 an der Hochschule für Musik Freiburg. Veröffentlichungen: Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (2002), Richard Wagner und seine Zeit (2003 mit Eckehard Kiem), Musiktheorie zwischen Historie und Systematik (2004 mit Michael Polth und Felix Diergarten).

Zum Tonalitätsbegriff der Partimento-Tradition

Man könnte es als gemeinsamen Nenner der modernen »Harmonielehren« des frühen 19. Jahrhunderts bezeichnen, sich deutlich vom »Generalbaß« abzusetzen und ihn dabei als reine »Praxis« zu diffamieren, eine Tendenz, die sich dann ungebrochen bis ins 20. Jahrhundert fortsetzte: Für Riemann war der Generalbaß »weniger ein Fundament der Kompositionstechnik als ein bloßes Werkzeug der Aufführungspraxis« und noch für Dahlhaus war es nicht mehr als eine »rudimentäre Akkordschrift«: Der Generalbaß sei eine »Kürzelschrift, aber keine Theorie«.

Dabei unterschied die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts deutlich zwischen einer »Praxis« und einer »Theorie des General-Basses« (Daube). Sulzer spricht gar von einer »Wissenschaft des Generalbasses«. Der Theoriebegriff, der sich dahinter verbirgt, ist von einer neo-ramistischen Musiktheorie vollständig verdrängt worden, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa ausbreitete und bereits zur Jahrhundertmitte die monopolartige Stellung errungen hatte, die sie noch heute innehat.

Aber die italienische, französische und deutsche Partimento-Tradition des 18. Jahrhunderts hatte durchaus eine klare Konzeption von »Akkord«, »musikalischem Raum« und »harmonischer Prozessualität«; eine Konzeption, die sich zwar fundamental von der ramistischen unterschied, aber nicht weniger »theoretischen« Anspruch erheben kann. In meinem Vortrag möchte ich diesen vergessenen theoretischen Konzepten nachgehen.

* * *

JULIAN HORTON is Senior Lecturer in Music at University College Dublin. He has held a Research Fellowship at Trinity College, Cambridge, and has also taught at King's College, London. His research focuses on the symphonies of Anton Bruckner, the analysis of 19th-century sonata forms, the theory of 19th-century tonality and the relationship between analysis and critical theory. Julian is editor of the forthcoming *Cambridge Companion to the Symphony* and Critical Forum editor of *Music Analysis*. He is also engaged in an ongoing study of early 19th-century sonata forms with Paul Wingfield.

Sonata Form as Reception History: Field's Piano Concerto No. 7 and Schumann's Piano Concerto Op. 54

In 1836, Schumann published a review of John Field's Piano Concerto No. 7 of 1832. Schumann described Field's Concerto ecstatically, professing that he could 'think of hardly anything sensible to say except unending praise', and singling out for special attention the nocturne episode at the start of the first movement's development section. Field's influence evidently remained when Schumann composed his own Concerto Op. 54 between 1841 and 1845, which also deploys a nocturne separating exposition and development, betraying numerous structural and material similarities with Field's example.

This paper offers a comparative analysis of the first movements of these works, seeking to understand Schumann's response to concerto first-movement form as, in part, bound up with his reception of Field. Building on this analysis, it addresses the perception that Op. 54 represents the culmination of an historical process, in which the admixture of sonata and ritornello prevalent in the classical concerto finally cedes to a unitary sonata form. Rather than interpreting Schumann's first movement as more-or-less deformational of a heuristic model, however, I view it as multiply inter-textual, absorbing and synthesising precedents in an attempt to construct an integrated, symphonic conception of concerted sonata form.

* * *

HANS W. HUBERT, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Philosophie und Bibliothekswissenschaft an der Freien Universität Berlin und an der Technischen Universität Berlin, Promotion 1990, Habilitation 2000, Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz, Gastwissenschaftler am Zentrum für Mittelalter- und Frühneuzeitforschung der Georg-August-Universität in Göttingen, Lehrstuhlvertretung in Münster und Freiburg i. Br. Seit 2005 Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.

»numerus, misura et finitio«:

Zur mathematischen Struktur italienischer Baukunst zur Zeit von Josquin

Der italienische Humanist, Kunsttheoretiker und Architekt Leon Battista Alberti (1404–1472) leitet mit seinen Bauten von der (zum Teil noch der gotischen Baukunst verpflichteten) Gliederbauweise Filippo Brunelleschis zu einer an der römischen Antike orientierten Massenbauweise über. Seine Werke sind durch eine neuartige Übernahme, Verarbeitung und Weiterentwicklung antiker Motive und Einzelformen gekennzeichnet, die sich dem Betrachter unmittelbar visuell mitteilen. Davon abgesehen beruhen Albertis Architekturen aber auch auf komplexen mathematisch-geometrischen Gestaltungsprinzipien, die nicht direkt anschaulich wahrnehmbar sind. Der Beitrag wird einige seiner Bauten exemplarisch unter diesem strukturellen Gesichtspunkt analysieren und ihr Verhältnis zu der in Albertis Traktat begründeten Architekturtheorie bestimmen.

* * *

MART HUMAL, born 1947 in Tallinn. Professor of music theory in the Estonian Academy of Music and Theatre. Research area: Estonian music and general problems of music theory. Main publications: *All-interval Twelve-Tone Rows and their Transformations* (Tallinn, 2005); *Studies on Tonal Structures. Introduction and Fourteen Analytical Studies* (Tallinn, 2007).

Treatment of text and music in Schubert's *Heidenröslein*

In this paper, Franz Schubert's well-known song *Heidenröslein* (D. 257) will be discussed, especially in terms of the form (both of text and music), harmony, counterpoint and motives.

The difficulties in analysis of the song begin with an elementary question: What is its form? The text of each of the three stanzas may be grouped in several ways:

1. Ternary form a_1ba_2 (4 + 6 + 4 bars);
2. Stanza (4 + 6) and refrain (4);
3. Expanded period 4 (2 + 2) + 10 (6 + 4), both of its phrases consisting of a »basic idea« and a »contrasting idea«, corresponding to a narrative and a commentary, respectively.

The thematic structure of the song corresponds to the grouping of the text based on the expanded period. On the other hand, the harmony corresponds to the grouping of the text into stanza and refrain by means of two cadences – full closes in bars 10 and 14, the first in the dominant key (D major), the second in the main key (G major).

The voice-leading structure of the song contains two large-scale voice-exchanges (between $\hat{1}$ and $\hat{3}$) – in bars 1–4 and 5–12. In the first case, the bass descends from the tonic directly to $\hat{3}$. In the second, the bass stops halfway at $\hat{5}$ (bar 10), giving rise to the

aforementioned dominant cadence. As a passing event within the second large-scale voice-exchange, it produces a weaker caesura than that in bars 5–6. Therefore, the contrapuntal, like the thematic, structure of the song corresponds to the grouping of the text based on the expanded period.

Such a special relationships of harmony and counterpoint to the form in this song is connected with the intricate and ambiguous structure of its text.

* * *

CHRISTOPH HUST, Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Mainz, studierte Schulmusik, Musiktheorie und Musikwissenschaft; Dissertation über August Bungert, Habilitationsschrift zur norddeutschen Sinfonie um 1800. Aktuelle Forschungsinteressen: Geschichte der Musiktheorie, insbesondere Analysemethodik; Athanasius Kircher; Filmmusik.

Neue Quellen zu Heinrich Schenkers Vortragslehre

In *Das Meisterwerk in der Musik* äußerte sich Heinrich Schenker kurz zum Vortrag der Musik von Wolfgang Amadé Mozart; Bemerkungen über das Spiel von Carl Reinecke und Artur Schnabel fügen weitere Aspekte hinzu. In diesem Zusammenhang soll aus dem kürzlich erschlossenen Nachlass von Friederike Karger Schenkers Anleitung zum Vortrag der c-Moll-Fantasie KV 475 untersucht werden. Wie sieht im Einzelnen seine Methode aus, wenn es darum geht, Struktur hörbar zu machen? Welche pianistischen Mittel setzt er ein? Wie geht Schenker in diesen individuellen Fallstudien mit den Hinweisen aus den nicht vollendeten Skizzen zur *Kunst des Vortrags* um? Lässt sich nicht nur aus Analysen eine Aufführungsweise generieren, sondern lässt sich gegenteilig auch aus Vortragsanweisungen ihre analytische Fundierung rekonstruieren? Zur Diskussion solcher Fragen wird die Quelle auf dem Hintergrund der Skizzen zur Vortragslehre sowie anderer Publikationen von Schenker gelesen. Ihr Charakter als Unterrichtsmitschrift und die Betonung des Gestischen fügen den bisher bekannten Erkenntnissen einige neue Facetten hinzu.

* * *

ANNE HYLAND is beginning her second year of doctoral research at King's College, Cambridge working with Nicholas Marston. Her Ph.D. work is centred on the concepts of musical space and time, with particular interest in teleology and its relevance to instrumental music of the early 19th-century. She is currently working on the perception of motion in Schubert's sonata forms. Anne was co-editor of *The Musicology Review*, the graduate-student journal of University College Dublin, in 2006 and remains advisory editor for the journal. She is also the current student representative for the *Society for Musicology in Ireland*.

The Rhetorical Telos in Schubert: An Alternative to Deformation

The concept of teleology in its most general sense as an activity tending towards the achievement of a specific goal is central to the tenets of Sonata Theory, which is »grounded on its registering of the details of a piece's drive to complete an ordered set of cadential goals« (Hepokoski/Darcy, 250). Individual musical spaces in the music are demarcated by the fulfillment of these cadential points, within which the temporal trajectory of the sonata

is understood to unfold. This definition, however, which confines the ›goal‹ of a sonata-form movement to a series of cadences, proves problematic when dealing with works in which traditional tonal closure is of little structural consequence. Such is the case in Schubert's Quartet in C major, D. 46.

In this paper, I propose to draw a distinction, stemming from Kofi Agawu and Zohar Eitan's work on musical highpoints, between grammatical and rhetorical goals. This differentiation is instructive in understanding the fundamental difference between the ESC (a grammatical goal) and telos (a rhetorical goal). I intend to demonstrate that the attainment of a rhetorical goal is not governed by the grammar of Sonata Theory, but rather by the dialogical relationship between spatial and temporal aspects of a work's rhetorical structure. It is therefore the culmination of this structure, and not the attainment of a theorised ideal, that the teleological trajectory of a work fulfills in its rhetorical telos.

As illustration, I shall offer a tonal and thematic analysis of the first movement of D. 46 from the perspective of Sonata Theory, which regards it as a ›deformational‹ work. This analysis aims to illustrate the contrasting functions afforded these two categories of ›goal‹ and offer an alternative reading of the movement's generative structure from a predominantly rhetorical perspective. Ultimately, I aim to demonstrate the efficacy of moving beyond Sonata Theory to a more fluid definition of the ›telos‹.

* * *

MICHEL IMBERTY, philosophe, musicologue et psychologue, Président Honoraire de l'Université de Paris X – Nanterre, est Professeur de Psychologie dans cet établissement, dont il est aussi le Directeur du Centre de Recherche en Psychologie et Musicologie Systématique (Psychomuse). Auteur de plusieurs ouvrages et de très nombreux articles en français, italien et anglais, il est aussi membre du comité de lecture de plusieurs revues internationales de Psychologie et de Musicologie.

AURÉLIE FRABOULET, psychologue, musicothérapeute et doctorante au Centre de Recherche en Psychologie et Musicologie Systématique (Psychomuse) de l'Université de Paris X – Nanterre, en même temps qu'elle poursuit des études de piano au Conservatoire International de Paris.

»Interpréter, c'est raconter une histoire«

Dans cette communication, on voudrait montrer que ce qu'on appelle *interprétation en musique* (interprétation d'une œuvre lors d'un concert ou d'un enregistrement) n'est pas fondamentalement différent de ce qu'on appelle interprétation en matière d'exégèse des textes littéraires, poétiques ou religieux, ou encore de la méthode d'interprétation que Freud a lui-même utilisée pour décrypter le rêve et ses symboles inconscients. Trois idées seront retenues: tout d'abord, la démarche interprétative ne traite jamais de faits, mais de *sens* et de *valeurs*. La psychanalyse en particulier ne traite pas des comportements, mais elle cherche à en décrypter les »intentions« cachées ou latentes qui n'apparaissent pas immédiatement à l'observation. De son côté, l'interprétation musicale (l'exécution) n'est jamais une restitution fidèle ou une reconstitution musicologique, elle est la mise en exergue d'un sens qui doit être recherché au-delà du *scriptum*.

Ensuite, la démarche interprétative met en jeu l'altérité: elle repose avant tout sur le fait que celui ou ceux qui interprètent, s'adressent à d'autres qu'ils font témoins de leur interprétation. L'interprétation doit donc porter la marque de l'interprète dans une relation d'*intercommunication subjective* qui lui est essentielle.

Enfin, à la différence de l'interprétation psychanalytique triplement médiatisée par la langue, la parole reprise dans la langue, et la relation duelle d'échange (possible...) entre

l'analyste et le patient, l'interprétation musicale est la construction d'un sens dans une *intrigue* possible parmi d'autres, une histoire à raconter et à partager au coeur de la dynamique temporelle imposée par l'œuvre et son style.

On illustrera ces propos par l'analyse de la gestuelle interprétative lors de l'exécution de pièces au piano (comment cette gestuelle se construit-elle et pourquoi?) et par une réflexion sur »l'interprétation de l'auteur«, à partir d'enregistrements d'œuvres de Debussy par lui-même.

* * *

TIMOTHY L. JACKSON, Ph.D., Professor of Music Theory, the College of Music at the University of North Texas. His primary interests center on the music of the nineteenth and twentieth centuries, and Schenkerian theory. His studies in music were initiated with piano lessons at age 7. At ages 10 and 13, he spent two years in the Preparatory Division of the Juilliard School of Music (on scholarship), where he studied piano and theory. He is well-known for his work on the music of Richard Strauss, on which he wrote his doctoral dissertation (Ph.D. in Music Theory, 1988, the Graduate Center of the City University of New York). Since completing his doctorate under Carl Schachter, Jackson's interests have branched out from German music to encompass the Russian, Estonian, and Finnish traditions. Since 2000, Jackson has been actively directing the »Lost Composers« Project, which seeks to revive the music of composers whose work was eclipsed or lost as a result of the Nazi-era cultural policies and the Holocaust.

Allen Forte's Unpublished Analyses of Beethoven's *Pastorale*, First Movement, and Bartók's *Fourteen Bagatelles* for Piano, No. 8: Possible Integrations of Linear and Set-Theoretic Approaches

With my colleague Stephen Slottow at the Center for Schenkerian Studies at the University of North Texas, I am currently co-editing a volume entitled *Allen Forte as Music Theorist and Teacher* for Yale University Press, which will contain interviews with Allen Forte about his research and teaching as well as a collection of his writings. In conjunction with the book, I am constructing a website to present streaming videos of Forte's lectures, classes, and performances, and – perhaps most significantly – his unpublished analyses. All of this material will be available at: <http://forte.music.unt.edu/>. While Forte has published over ten books and eighty articles, these must be read as signposts along the way in an exploration of pieces and analytical methodologies that continues to evolve throughout his unpublished work. Since Forte returns to pieces long after he has published about them, an examination of his unpublished work will facilitate insight both into his publications and his on-going thought processes about specific works and analytical methodologies. Forte is fundamentally a Schenkerian in his orientation, not only in his analysis of tonal music but also – as I shall attempt to show – also in some of his unpublished set-theoretic work on post-tonal music. Profoundly influenced by Ernst Oster with whom he corresponded extensively and also spoke by phone, Forte consulted Oster about a wide repertoire of tonal pieces and analytical issues. An unpublished letter from Oster to Forte about the analysis of Beethoven's *Pastorale*, first movement, provides the starting point for my remarks concerning Forte's work on tonal music. In the course of this discussion, I shall compare readings by Schenker and one of his students (unnamed in the sources), Oster, Forte, and a distinguished student of Oster's, Edward Laufer (my own teacher). Not one of these analyses fully agrees with any other although each exhibits important points of congruence with the others. I shall suggest that the contradictions between these different readings originate in a paradox that Beethoven deliberately weaves into the fabric of the piece: there

is a snake in paradise after all. As I shall show in an analysis of Forte's unpublished graph of Bartók's Bagatelle No. 8, his set-theoretical work in practice does not entirely dispense with voice-leading considerations, as many of his students have believed. Rather, his graph shows that he has attempted to integrate set-analytic observations with perceptions of structural levels created by voice leading: in analytical practice, not all pitches are assigned equal structural weight, nor are all sets simply composed of adjacent or vertically aligned pitches. In my remarks concerning the Bartók, I shall compare my own more strictly voice-leading analysis with Forte's ›mixed‹ approach and suggest ways in which our approaches might be mutually enriching.

* * *

MARKUS JANS, born in 1946, studied piano and clarinet at the Lucerne Conservatory, music theory and composition at the Musikhochschule in Basle, and musicology at the University of Basle. Since 1972 he has been teaching Historische Satzlehre at the Schola Cantorum Basiliensis and since 1979 History of Music Theory at the Musikhochschule in Basle. Since 1972 he has been active as a choral conductor. Publications in various different periodicals such as the Jahrbuch für historische Musikpraxis, Musiktheorie and Musik & Ästhetik on topics of setting technique, aesthetics and analysis in the context of the historic approach in music theory.

DOMINIQUE MULLER, 1948 in Lausanne geboren, daselbst Geigen- und Theoriestudium. Ab 1970 Studium der Musikwissenschaft und der Romanistik an der Universität Basel (H. Oesch, W. Arlt, C. Th. Gossen und R. Kopp), und der Komposition an der Musikhochschule Basel (H. U. Lehmann). 1984 Promotion mit einer Arbeit über J. J. Rousseau. Seit 1976 Dozent für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis (Hochschule für Alte Musik). Ab 1980 Assistentur, später (und bis heute) Lehrauftrag an der Universität Basel. 1993–2001 Professur für ältere Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Bern, Lektorate an den Universitäten Neuchâtel, Bern und Fribourg.

Orgasmus oder Tod

»Morte«, »morire« sowie ihre französischen und englischen Äquivalente spielen in der Liebeslyrik des 16. Und frühen 17. Jahrhunderts eine ebenso bedeutsame wie mehrdeutige Rolle. »Tod« und »Sterben« können in ihrer primären Bedeutung vorkommen, sie können tatsächlich das Lebensende, oder als Übertragung davon, das Ende einer Beziehung meinen. Ganz anders verhält es sich, wenn mit »Tod« und »Sterben« die radikale und ultimative Veränderung angesprochen wird, die eintritt, wenn jemand vom Pfeil Amors mitten ins Herz getroffen wird. Der Getroffene erlebt sich als neu, das Sterben ist gleichzeitig ein Neu-Geborenwerden. Schliesslich schwingt in sehr vielen Gedichten auch noch eine dritte Bedeutungsmöglichkeit für »Tod« und »Sterben« mit: der Orgasmus.

Die musikalische Darstellung oder Umsetzung von »Tod« und »Sterben« unterscheidet in der Regel nicht zwischen den genannten Bedeutungsmöglichkeiten. Die kompositorischen Mittel sind dieselben. Es ist deshalb Sache der Interpreten, die Unterschiede zu verdeutlichen.

Im Workshop sollen Beispiele (Madrigale und Monodien) zunächst analytisch besprochen, danach soll mit ausführenden Musikern und in Zusammenarbeit mit dem Publikum nach geeigneten Möglichkeiten der Verdeutlichung gesucht werden.

* * *

ARIANE JEBULAT studierte an der Berliner Hochschule der Künste Schulmusik und Hauptfach Musiktheorie. Sie promovierte 1999 bei Elmar Budde. Seit 1996 ist sie als Dozentin für Musiktheorie tätig, zunächst als Lehrbeauftragte an der HdK (jetzt UdK) Berlin, dann von 2000–2004 am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört die analytische Auseinandersetzung mit dem Sprachcharakter von Musik im 19. Jahrhundert.

Bestimmbarkeit der Form bei Richard Wagner

Es ist ein Charakteristikum der Wagnerforschung, dass die analytische Perspektive zwischen den beiden Polen einer miniaturhaft-akribischen Auseinandersetzung mit einzelnen Motiven und der Rekonstruktion einer Architektur von Abschnitten unüberhörbarer Länge schwankt, dass es zwischen diesen beiden Polen jedoch kaum vermittelnde Werkzeuge gibt. Ansätze wie derjenige Alfred Lorenz' um 1920 sind nur wenig in konkreten Analysen weiterverfolgt worden, schließlich räumt schon Lorenz analytische Willkür ein, wenn versucht wird, Detail wie Großform in einem wissenschaftlich objektivierbaren Ansatz miteinander zu verbinden.

Dabei scheinen komplexe Szenen wie das Finale der *Walküre* (III, 3) zunächst eine Architektur zu entwickeln, die als sogenannte »potenzierte Form« die nächstgrößere formale Einheit aus der zu Beginn der Szene exponierten Kleinform hervorbringt.

In der Anlage größerer Szenen in Wagners Musikdramen ist dieser Ansatz allein aber nicht ausreichend, selbst wenn man eine zunehmende Verunklarung der numerischen Verhältnisse bei ständig wachsenden Formabschnitten als Aspekt des künstlerischen Gestaltungsspielraums einräumt.

Der Beitrag versucht am Finale der *Walküre* zu zeigen, dass es analytische Ansätze gibt, die sowohl einzelne Motive als auch die Großform in ihrer Abhängigkeit voneinander betrachten. Dabei steht die numerischen Messbarkeit von musikalischen Dimensionen auf dem Prüfstand, da Wagner ab einer bestimmten Länge der Szene bewusst andere formale Signale setzt, die dem Zuhörer scheinbar präzise Auskunft darüber geben, an welchem Punkt der Form er sich befindet. Diese formalen Signale lassen sich grob folgendermaßen kategorisieren:

- a) ein verabsolutiertes Denken in klassischen Schemata, in dem formal-harmonische Klischés auf kritische Punkte einer illusionär langen sinfonischen Form verweisen.
- b) Reminiszenzen innerhalb des Musikdramas, in denen motivische Verkürzungen, die ähnlich wie in tatsächlichen Erinnerungsprozessen längere Passagen zu Momenten gerinnen lassen, Verbindungen zur Erzählhandlung schaffen.
- c) metaphorische Leitvorstellungen, die durch traditionell etablierte musikalische Motive und nicht zuletzt durch im Text enthaltene mythologische Situationen Vergleiche mit älteren Kompositionen ermöglichen.

* * *

KARST DE JONG studied Piano and Music Theory at the Royal Conservatory of The Hague with Else Krijgsman, Geoffrey Madge, Diderik Wagenaar and others. Currently he is professor of Music Theory and Improvisation at the Royal Conservatoire of Den Haag, and at the Escola Superior de Musica de Catalunya (ESMUC) in Barcelona. Being a co-founder and former board member of the Dutch-Flemish Society for Music Theory, he is also active as a pianist, composer and improviser.

THOMAS NOLL studied mathematics at the Friedrich Schiller University in Jena and works mainly in the field of mathematical music theory. His dissertation *Morphologische Grundlagen der abendländischen Harmonik* investigates mathematical approaches to music theory from a semiotical point of view. From 1998–2003 he worked as the leader of the interdisciplinary research group »KIT-MaMuTh« at the Technical University of Berlin. Since then he taught theoretical informatics at the TU Berlin and music theory at the ESMUC Barcelona. In 2005 he was an invited lecturer at the DAAD-intensive course »Music and Mathematics« in Niz (Serbia). He is co-editor of the Journal of Mathematics and Music and reviewer for several conferences (ICMC, SMC, MCM) and journals (*Grazer Mathematische Berichte*, *Journal of New Music Research*, *Perspectives of New Music*, *Science, Zentralblatt*).

Footprints of Form in Fundamental Bass Progressions

In this presentation we interpret new results from scale theory (see Noll, Clampitt, Dominguez 2007) in the context of fundamental bass analysis. This new theory uncovers a striking duality between modality and tonality, where, on the diatonic level, the role of the octave in modality is dual to the role of the chromatic semitone in tonality. To generalize this situation we depart from a characteristic property of the ionian mode, namely the incidence of the octave divider (i.e. G, authentically dividing the seven diatonic scale steps between C and C') with the divider of the chromatic semitone (G dividing the fourth down / fifth up zig zag between F and F#). This double-portrait of the diatonic scale is one transformational level in a generative scale hierarchy. The diatonic has three simpler predecessors in that hierarchy which have a similar »quasi-Ionian« characteristic and which seem to be important in the context of the fundamental bass progressions.

Our primary focus is the investigation of the second level, which we call the »Footprint« level. It consists modally of a four-note scale C-F-G-C' (divided by G) and tonally of a dual four note zig zag $F \setminus C / G \setminus D$ (also divided by G). We hypothesize that – on this second transformational level – the substitutive role of the minor third in fundament progressions is dual to the role of octave substitution in modality (and that this role of the minor third is again in analogy to the role of the chromatic semitone on the diatonic level).

For the analysis of form in common practice music it is illuminating to trace the different modes and »keys« of the four-note footprint. We provide short analytical examples from different tonal styles (Bach *Preludes*, Chopin *Preludes*, Ravel *Forlane*).

On a second analytical level we envisage the possibility, that in a musical piece the fundamental bass progression may switch from one transformational level to another. We propose to associate these different »energy levels« to different formal functions, as investigated by William Caplin.

Finally, we hope to provide arguments that a thorough understanding of the algebraic duality between modality and tonality provides suitable means for the integration of Schenkerian and Ramist principles. In fact, it seems that several productive Schenkerian ideas about the constitution and function of melodic lines have dual analogues in the constitution and function of the fundamental bass.

* * *

MAXIME JOOS, Professeur d'Analyse, d'Histoire de la musique et de Culture musicale au Conservatoire de Lille. Docteur en musicologie (auteur d'une thèse de doctorat sur l'œuvre d'Henri Dutilleux, 2006). Ancien élève du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (premiers prix en Culture musicale, Esthétique, Analyse, Recherche en Analyse). Ancien

boursier de la Fondation Paul Sacher de Bâle. Publications: *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, Paris, L'Harmattan, 1999. (éd.), *Claude Debussy. Jeux de formes*, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2004. *Les fondements esthétiques des principes de composition chez Henri Dutilleux: contribution à une analyse de la structuration du matériau et de l'espace sonore*, Université de Nice Sophia Antipolis, 2006. Auteur de plusieurs articles sur la musique du 20e siècle.

**Set theory : Méthodes et réception (entre compréhension et polémiques):
Application possible de la théorie des ensembles à une analyse des premières
pages du quatuor *Ainsi la nuit* d'Henri Dutilleux**

Dans ma contribution, je souhaiterais faire le point sur la réception de la *set theory*, en particulier dans la sphère de la musicologie francophone ou plus largement européenne (de la position critique de Célestin Deliège à la démarche explicative de Moreno Andreatta, spécialiste de David Lewin, ou de celle de Luigi Verdi, sans oublier les contributions d'André Riotte, de Marcel Mesnage, de Jean-Jacques Nattiez, de Xavier Hascher ou encore de Max Noubel), et montrer quels sont aujourd'hui les enjeux méthodologiques que l'on peut en retenir. Souvent résumée dans les années 1980 en France aux seuls travaux d'Allen Forte (plus précisément son livre de 1973), la *set theory* est depuis quelques années réévaluée en fonction des multiples approches complémentaires élaborées en amont ou en aval. Fort de la connaissance des méthodes de Milton Babbitt à Robert Morris, en passant par George Perle, on peut se demander quelle serait la validité de certaines de ces démarches analytiques appliquées à une œuvre telle que le Quatuor *Ainsi la nuit* d'Henri Dutilleux dont le langage semble en apparence assez éloigné de telles références.

* * *

THOMAS KABISCH, geb. 1953, seit 1992 Professor für Musikwissenschaft in Trossingen. Publikationen zur Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts, vor allem zur französischen Musik, zu Lied und Liedanalyse, zu Franz Liszt, zur Theorie und Geschichte der musikalischen Aufführung. Aufsätze zu August Halm in Musiktheorie 2005, in der Dokumentation der EPTA 2006 u.a.

Der Analytiker in der Oper: August Halm über musikalische Aufführung

August Halm war von 1901 bis 1903 und während der Saison 1913/1914 als musikalischer Berichterstatter für Stuttgarter Tageszeitungen tätig. (Von den Berichten der frühen Jahre hatte die Forschung bis vor kurzem keine Kenntnis. Sie wurden im vergangenen Jahr aufgefunden.) In den über 200 Konzertberichten, die aus dieser Tätigkeit hervorgegangen sind, zeichnen sich die Umrisse einer Theorie der Ausführung musikalischer Werke ab.

Grundlage dieser Theorie sind der Primat des Verstehens sowie die nicht-triviale Forderung, dass alles, was verstanden werden soll, auch zu hören, d. h. klanglich realisiert sein muss. Die ausführenden Instrumentalisten/Sänger haben aktiven, produktiven Anteil am Prozess der Entstehung musikalischer Bedeutung. Instrument und instrumentale Technik sind nicht neutrale Mittel, sondern relativ autonom, d.h. musikalische Ausführung geschieht im Spannungsfeld von Werk und Instrument. Halm findet seine Vorstellungen von musikalischer Ausführung in idealer Weise realisiert bei Sarasate als Geiger, Caruso als Sänger, Reisenauer als Pianist und Reger als Orchesterleiter.

Halms hat seine Ideen, die Ausführung betreffend, bereits in den frühen Konzertberichten entwickelt, lange bevor seine Theorie der Musik die Form der zwei/drei

Kulturen annahm. Bis in die letzten Publikationen hinein (*Beethoven*, 1927) sind diese Ideen im Kern unverändert geblieben. Ausarbeitung und Ausweitung haben sie in den Publikationen zur Instrumentaldidaktik erfahren, insbesondere in der *Klavierübung* (1907 und 1918/19).

* * *

FÉRIEL KADDOUR est ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure (Paris). Titulaire d'un Prix d'esthétique (mention très bien) du CNSMDP, elle est aussi agrégée de musicologie. Elle achève actuellement une thèse sur la notion d'interprétation, à l'Université de Lille 3, sous la direction de Madame Joëlle Caullier. Depuis septembre 2006, Fériel Kaddour est enseignante à l'Ecole Normale Supérieure. Elle est également pianiste, et se produit régulièrement en France (Festival Piano en Saintonge, Rencontres internationales de Noyers, Salle Cortot, etc.); elle a également enregistré plusieurs émissions pour France Musiques.

Analyse et interprétation: Lecture analytique et gestes de pianistes: Sur la sonate D. 960 de Schubert

Penser l'interprétation de la musique, c'est questionner un objet à double face, prendre place entre le monde d'un compositeur et celui de l'instrumentiste qui en exécute l'œuvre. Double face parce qu'il y a deux lieux possibles d'où peut partir la réflexion: la partition, et le moment de sa réalisation sonore. Et que l'enjeu est de penser ce qui les lie.

Cette liaison pourtant ne va pas de soi, parce que ces deux ordres de l'appréhension des œuvres musicales que sont l'analyse et la performance n'appartiennent pas à la même temporalité. L'une (l'analyse) a le temps du recul, et porte en elle l'ensemble de ses possibles. L'autre (la performance), est rivée à la contingence de l'instant, et n'a pas la même position de surplomb.

De cette hétérogénéité temporelle, on pourrait illusoirement déduire l'infériorité de la performance, singulière et partielle, sur l'analyse. Mais on préférera interroger les points de rencontre entre ces deux activités, en cherchant à comprendre comment l'analyse d'une œuvre éclaire les choix de l'interprète, et en retour, comment les qualités du jeu de l'interprète éclairent l'analyse d'une œuvre.

On prendra pour exemple le premier mouvement de la sonate en si bémol majeur de Schubert (D. 960), dont le dessin formel ne se laisse que difficilement saisir. On en questionnera quelques versions de référence – Haskil, Richter, Brendel, Lupu – en s'intéressant plus particulièrement à la manière dont elles traitent les points d'articulation de la forme sonate.

Du traitement de ces points d'articulation dépend en effet la temporalité spécifique de la forme schubertienne. On verra ainsi quelle est la capacité de dévoilement de la *performance*: en quoi son geste, rivé à l'immanence temporelle, instaure un dialogue privilégié avec le rythme intime des structures musicales. On en déduira alors tout l'intérêt que l'analyse peut avoir à prendre en compte dans sa démarche l'horizon de l'exécution instrumentale.

* * *

ULRICH KAISER studierte in Berlin Chorleitung, Gesang/Musiktheater, Musiktheorie sowie Gehörbildung und wurde 2006 im Fach Musikwissenschaften promoviert. Seit 1997 ist er Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. Ulrich Kaiser ist Autor zahlreicher Buchpublikationen (*Gehörbildung, Der vierstimmige Satz, Arrangieren und Instrumentieren, Die*

»...eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens« oder:
Der Begriff der »Überleitung« und die Musik Mozarts

Im Mittelpunkt des Referats steht der Begriff der »Überleitung«. In deutschsprachigen Formenlehren (Ratz 1968, Kühn 1987 u. a.) wird mit diesem Terminus jener Abschnitt in der Exposition einer Sonatenhauptsatzform bezeichnet, der den Hauptsatz mit Gestaltungen in der Nebentonart verbindet. In einem ersten Schritt soll gezeigt werden, dass Mozart bei der satztechnischen Realisierung der Formfunktion »Überleitung« in Kompositionen, die vor der zweiten Wienreise (1767) entstanden sind, überwiegend mit Standards operiert, die er in Menuetten und Spielstücken Salzburger Provenienz kennengelernt hat. In Verbindung mit »harmonischer Variation« (Portmann 1789) ermöglichen diese Standards ein Verständnis selbst manieristischer Ausarbeitungen, wie sie sich in späteren Kompositionen Mozarts finden (z. B. KV 332, KV 481).

Desweiteren sollen »nicht-modulierende« und »modulierende« Überleitungen einem satztechnischen Vergleich unterzogen werden. Der Umstand, dass die mit einem Halbschluss der Haupttonart bzw. mit einem zweiten Absatz der paradigmatischen Folge Kochs (bifocal-close) endenden Überleitungen auffällige Entsprechungen zu jenen Überleitungen aufweisen, die mit einem Halbschluss in der Nebentonart bzw. mit einem dritten Absatz im Sinne Kochs schließen, wirft die Frage auf, ob die Kategorie der »modulierenden Überleitung« im Sinne eines prozesshaften Übergangs als eher moderne und rezeptionsorientierte Kategorie angesehen werden sollte, die dem Verständnis der Ausweichung in die Nebentonart als punktuellen Wechsel des Bezugssystems im Sinne der »regola«-Praxis des 18. Jahrhunderts entgegensteht.

* * *

MARTIN KALTENECKER, geb.1957. Studium der Musikwissenschaft und der Romanistik an der Sorbonne (Paris), Promotion 1986. Mitherausgeber der Zeitschrift für neue Musik *Entretiens* (1986–1992), Arbeit als Übersetzer und am Rundfunk. Seit 2006 Mitglied des »Centre de Recherches sur les Arts et le Langage« (EHESS, Paris), 2006/07 Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Veröffentlichungen zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter: *La Rumeur des Batailles* (Paris 2000) und *Avec Helmut Lachenmann* (Paris 2001), sowie die kommentierte französische Übersetzung der *Moments musicaux* von T. W. Adorno (Genf 2003). Mitherausgeber des Bandes: *Penser l'Œuvre musicale au XX^e siècle: avec, contre ou sans l'histoire?* (Paris 2006).

Metaphorisierung von Musik als »Zuschreibung«

Ich möchte die Idee der Metaphorisierung von Musik mit dem Begriff der musikalischen Zuschreibung zusammenbringen, die das Spiel der Auslegungen und Übertragungen plötzlich und vorsätzlich beendet. Ähnlich wie in den Darstellungen von Vermeers Briefleserinnen, wo eine Episode gezeigt und gleichzeitig entzogen wird, also die Zeichen für das Verstehen (hier: des Kontexts) immer unzureichend sind, drängt auch instrumentale Musik Auslegungen auf und stimuliert Metaphorisierungen, deren Vervollständigung (als Paraphrase, hermeneutische Beschreibung, Textierung usw.) schwankend und vorläufig, aber gleichzeitig notwendiger Ausdruck eines pragmatischen Lebensbezugs ist.

Eine so verstandene Metaphorisierung – in der sich Verbildlichung und Versprachlichung verbinden – ist nicht ohne Halt: Es handelt sich nicht um Abschweifungen, sondern strukturelle Eigenschaften werden auf etwas festgenagelt. Angenommen wird also das, was Albrecht Wellmer bezeichnet als »doppelte Lesbarkeit des musikalischen Kunstwerks [...]: daß es nämlich ebensowohl im Sinn einer hermeneutischen Vereinnahmung seiner strukturellen Organisation als auch im Sinn einer strukturalistischen Depontenzierung der von ihm erzeugten Sinnsuggestionen ›gelesen‹ werden kann«.

Dieser Mechanismus soll an Hand von drei Beispielen aus der Musik des 20. Jahrhunderts verdeutlicht werden: an der Rolle der Kommentare, die Ligeti zu seiner Musik gab, um diese in ein gewisses Koordinatensystem von Auslegungen zu stellen, bzw. andere zu unterbinden, an einer Passage aus Helmut Lachenmanns *Air* und an der Bedeutung einer Stelle von Johannes Schöllhorns *Rondo*.

* * *

MOHAMED-ALI KAMMOUN est pianiste et compositeur, doctorant en musique et musicologie du 20^e siècle à l'université Paris 4 – La Sorbonne. Assistant titulaire à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis. Études de musique arabe et de piano classique européen à l'Institut Supérieur de Musique de Tunis, de musicologie à l'université Strasbourg II, d'harmonie du jazz au CIM de Paris, et de piano moderne à la Bill Evans Piano Academy de Paris. Titulaire du certificat de la Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz de France, membre du Syndicat National des Auteurs Compositeurs de France.

Enjeux esthétiques du métissage entre jazz et musique arabe: Analyse d'une œuvre d'Anouar Brahem

En prenant comme appui une analyse musicale faite sur une œuvre du 'ûdiste Anouar Brahem – interprétée en duo avec le contrebassiste Dave Holland – cette communication propose une réflexion sur les nouvelles formes de métissage entre jazz et musique arabe. En effet, des enjeux esthétiques liés à la verticalité et à la modalité maqâmique surgissent dès que l'on se confronte à l'analyse d'œuvres interprétés par jazzmen occidentaux et des musiciens arabes traditionnels. Le protocole de métissage entre jazz et musique arabe induit souvent une uniformisation esthétique importante en termes de traditions arabes et occidentales. Quels sont donc les aspects de cette réduction? Comment peut-on l'expliquer? Quelles méthodes analytiques utiliser pour étudier les nouvelles tendances Jazz arabes?

Cette contribution met ainsi l'accent sur un phénomène musical contemporain lié à la globalisation et met en œuvre quelques interrogations musicologiques posées par le métissage entre modalité monodique et verticalité.

* * *

KERRI KOTTA (*1969) graduated from the Estonian Academy of Music and Theatre in 2004 (Ph.D in musicology). Since 2005 is he active as an assistant professor of music theory at the Estonian Academy of Music and Theatre and Tallinn University. His research interests are mostly related to the harmonic, contrapuntal and formal structure of the tonal music. Publications: *Motive and Voice-leading in Shostakovich's First Quartet, First Movement* (2003), *On the Voice-leading Structure of the First Movement of Shostakovich's Eight Symphony* (2004), *Dmitri Šostakovitši tonaalstruktuurist* (On the tonal

structure of Dmitri Shostakovich's music [doctoral dissertation], Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, 2004).

Medial Caesura Reconsidered: Some Aspects of the Dichotomy of Shostakovich's Expositions

In many important and influential works of Dmitri Shostakovich written in the sonata form, there is a polarity between the exposition and the development as a whole, rather than between the prime group and the second group within the exposition. Therefore many theorists, including Mazel, Holopov, Bobrovsky, Akopyan and others, when analysing the sonata form in Shostakovich's works, concentrate mainly on the development and its rhetorical conflict with the other main sections of the form – the exposition and the recapitulation. As a result, many original features of the somewhat suppressed dichotomy of Shostakovich's expositions are frequently overlooked.

In describing the rhetorical form of the exposition, Hepokoski and Darcy introduce the concept of the medial caesura (MC). According to Darcy and Hepokoski, MC is a rhetorically reinforced break or gap dividing the exposition into two parts and creating a so-called two-part exposition. The lack of MC results in the continuous exposition – the type of exposition in which the demarcation of the main and the secondary key areas (tonal form) is not rhetorically reinforced.

Because of the polarity between the exposition and the development in Shostakovich's sonata form, one could expect that MC within his expositions be articulated rather weakly or not at all. However, the closer look at his expositions shows that the composer uses MC as a viable rhetorical tool, which can manifest itself in a variety of ways. Referring to MC as a central rhetorical event of the exposition, three different types of Shostakovich's exposition can be described.

* * *

ILDAR KHANNANOV has received his degrees in piano, theory and composition from Ufa Specialized Music School (1982), Moscow State Tchaikovsky Conservatory (1988), and Aspirantura of Moscow Conservatory (1993). He has also earned Ph.D. in music theory from the University of California, Santa Barbara (2003). He studied music theory with Yuri Kholopov and Pieter C. Van den Toorn and philosophy with Jacques Derrida (UC Irvine 1997–2001). He has presented papers on topics of music analysis, theory of performance, and teachings of form at the national and international conferences. His most recent publications address the issues of semiotics of piano music of Franz Liszt and Sergey Rachmaninov.

To the Question of Deformation in a Sonata Allegro: Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*

In a recent conceptual overhaul of the theory of sonata allegro, Warren Darcy and James Hepokoski emphasized noticeable deformation of the classical models in the romantic era. Tchaikovsky's adherence to the classical forms is well-known: after all, he was a student of Nikolas Zarembo, who came to teach musical form at the newly organized St. Petersburg Conservatory just a year after finishing his own study with A. B. Marx. Yet, the finish product, Tchaikovsky's forms, significantly deviates from the classical paradigm. The purpose of my paper is to trace Tchaikovsky's ideas that caused changing the essential formal principles in one of the scores most valued by composer himself, his Overture-Fantasia *Romeo and Juliet*. My hypothesis is that it was exactly the deformation in a sonata allegro form that resulted in failure of the first performances of this masterpiece in Europe.

The most problematic place in its form is the subsidiary area. Ironically, it is the most conspicuous and, according to the well-established view, the most striking example of a lyrical expression in the history of Russian music. In both key relationship and formal-functional design, the well-known Love Theme does not fit into any normative model. On a side note, it is germane to compare this deformation with the ones in music of Schubert and Liszt.

* * *

JANINA KLASSEN, Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Freiburg i. Br., für die sie das Magazin *Notenpapier* konzipiert und herausgibt. Fakultätspreis der Christian Albrechts-Universität zu Kiel. Habilitierte an der Technischen Universität Berlin. Forschungsprojekte über das *Berufsbild Orchestermusikerin/Orchestermusiker* und *Neue Musik im Internet*. Derzeitige Forschungsgebiete: Musik und Sprachtheorie, Popularisierungstheorien, Musik und Gender. Neueste Publikation: *Clara Wieck-Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (erscheint Dezember 2007)

»Tempo!«

Wie schnell ist »prestissimo« und »immer schneller und schneller« (Robert Schumann, Klaviersonate Op. 22)? Geschwindigkeit hat eine physiologische Grenze. Sie ist messbar und trotzdem subjektiv. Am Beispiel von Clara Schumanns »sturmwindähnlichem Vortrag« (Hanslick) werden Fragen zur Interpretation von Geschwindigkeit gestellt. Es geht um philologische, instrumentale, physiologische, biochemische, psychologische, psychomotorische, mentale, emotionale und historische Aspekten von Interpretation.

How fast is »prestissimo« and »immer schneller und schneller« (Robert Schumann, Klaviersonate Op. 22)? Velocity / speed has physiological limits. One can measure time exactly, but nevertheless the experience of speed is subjective. Clara Schumanns »tempestuous performance« (Hanslick) gives an example to discuss interpretation and »speed« from physiological, instrumental, biochemical, psychological, motor functional, mental, emotional und historical aspects.

* * *

RICHARD KLEIN, Autor, Dramaturg, Mitherausgeber von *Musik & Ästhetik*. Erst Orgel und Kirchenmusik (A-Examen), Konzerte, Rundfunkaufnahmen. Dozent für Orgelspiel und Musiktheorie. Dann Philosophie, Musikwissenschaft, Neuere Literatur. Dr. phil. mit einer Arbeit über Adornos Wagnerkritik. Lehre in Musikwissenschaft und Philosophie, verschiedene Gastdozenturen. Publikationen (Auswahl): *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik* (2000, Hg.). *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners »Ring des Nibelungen«* (2001). *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens* (2004, Hg.). *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan: nicht Pop, nicht Kunst* (2006). *Bob Dylan. Ein Kongrefs* (2007, Hg.).

Das Nächste ist das Fernste: Schwierigkeiten des Verstehens von Stimme

Auch wenn sich in letzter Zeit die Forschungslage zum Positiven hin verschoben hat, ist die Diskrepanz zwischen dem Rang des Phänomens Stimme und dem Fehlen eines allgemeinen Verständnisses seiner noch lange nicht aufgehoben. Der einzige Theoretiker von Gewicht,

der Stimme als sprachliches wie musikalisches Phänomen ernst genommen hat, war Roland Barthes. Für ihn bringt Stimme etwas irreduzibel Physisches hervor, das die Grenzen idealistischer Ausdruckskultur je schon hinter sich läßt. Dieser Stimmkörper wird zur Einschreibfläche eines Lebens, einer Geschichte, die Narben hinterläßt, ja diese Narben ist. Eine andere Erfahrung artikuliert Freuds kleiner Enkel, wenn er, sich vor der Dunkelheit fürchtend, sagt: »Tante, sprich bitte, denn wenn Du sprichst, wird es hell!«. Dieses Hellwerden hat bei Barthes keinen Ort.

Offenbar ist uns die Stimme zu nahe. Darum weichen wir ihr aus und suchen uns, zumal wenn es um Musik geht, terminologische und theoretische Ersatzformeln. Wir sagen, Stimme sei Mittel zum Zweck, Medium der Interpretation, Diener des Werks, Schauplatz der Technik, Ausdruck der Seele. Das ist alles nicht falsch, sondern benennt relevante Positionen zur Sache – soweit es das klassische Singen betrifft. Aber es sagt wenig über die Anziehungskraft einer Stimme aus und die Bindung, die sie beim Hörer hervorruft. Ausgeblendet bleiben Aspekte wie: Stimme als Organ des Geschlechts, des Begehrens, als Zeichen unhintergebar Individualität, als Grenzphänomen zwischen Körper und Geist, das sich weder einem rationalen Subjekt noch einem realen Leib zuordnen läßt.

Ist der Blues- und Rockgesang deshalb (zuweilen) so signifikant, weil ihm kein »Werk« vorausliegt, das er zu interpretieren hat? Und weil »Technik« bei ihm einen anderen Stellenwert besitzt als in der klassischen Gesangskultur? Führt er zu einer Autonomie der Stimme gegenüber dem Song, die generell unterschieden ist von den Eigenheiten eines Singens, das Werke interpretiert?

* * *

FREDERIK KNOP, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg. Studium der Musik- und Geschichtswissenschaft (TU Berlin), Mitgründer des Künstlernetzwerks *written-not-written*. Freiberufliche Tätigkeiten u. a. für das *Radialsystem V*, *RBB* und *Positionen*, Aufenthalte am *IRCAM* und bei den *Darmstädter Ferienkursen*, Forschungsschwerpunkte in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Arbeit an einer Dissertation zu G. Ligeti. Publikationen u. a. zu G. Ligeti, W. v. Schweinitz, L. v. Beethoven.

Das Verhältnis von Stimme und Instrumenten in György Ligetis letzten Liedern *Sippal, dobbal, nadyhegedüvel*/für Mezzosopran und vier Schlagzeuger (2000)

In seiner letzten, weitgehend unbekannt gebliebenen Vokalkomposition *Sippal, dobbal, nadyhegedüvel* (deutsch: *Mit Pfeiffen, Trommeln, Schilfgeigen*) aus dem Jahre 2000 hat Ligeti erneut Gedichte des Ungaren Sandor Weöres (†1989) vertont, deren poetische Inhalte, wie Ligeti es einmal ausdrückte, »vom Trivialen, ja Unflätigen über Sarkasmus und Humor bis zu Tragik, Verzweiflung sowie artifiziellen Mythen und Legenden« reichen. Weöres surreale und experimentelle Poesie findet in Ligetis farbenreicher Instrumentation und den Techniken der Textvertonung ein geradezu ideales musikalisches Pendant. Die sieben Lieder umfassende Sammlung ist ungewöhnlich instrumentiert: für tiefen Mezzo-Sopran und vier Schlagzeuger mit einem erweiterten Instrumentarium, zu dem auch chromatische Mundharmonikas, Marimba- und Xylophone, Pfeiffen und Flöten gehören. Die Strategien der Textvertonung in *Sippal* sind vor dem Hintergrund der zwischen Nonsense (2. *Táncdal*, 7. *Szajkó*), Onomatopoesie (2. *Táncdal*), Sozialkritik (4. *Kuli*) und artifizieller Märchenwelt (1. *Fabula*, 5. *Alma álma*) wechselnden Gedichte vielfältig. Auffällig ist zudem das hohe Maß an Dialogizität zwischen Vokalstimme und Instrumenten. Sängerin und Schlagzeugensemble teilen in der Regel das gleiche bzw. nahe verwandte Material: Skalentypen, rhythmische Modelle und eine präzise aufeinander abgestimmte »Klanglichkeit« und Gestik.

* * *

JOHN KOSLOVSKY is a Ph.D. candidate in Music Theory at the Eastman School of Music, Rochester, NY (USA). He is currently on a Fulbright scholarship in Vienna, Austria researching the history of Viennese music scholarship and the intellectual development of Felix Salzer during the 1920's and 30's for his dissertation.

Special Reportage: The Felix Salzer Papers at the New York Public Library for the Performing Arts

Felix Salzer was one of the most important music thinkers of the 20th-century, whose work has influenced countless musicians and scholars. His most notable works – *Structural Hearing*, *Counterpoint in Composition*, and *The Music Forum* – are a testament to both the depth of his scholarship and the breadth of his interests in music theory, analysis and history. Born in Vienna in 1904, Salzer came to the United States at the brink of WWII, where he disseminated Schenkerian analysis to a wide musical audience. Salzer passed away in 1986, leaving his scholarly materials to his wife, Hedwig Salzer. After her death in 2000, Salzer's papers were donated to the New York Public Library for the Performing Arts for processing. This important collection – both for Schenkerian historians and music scholars in general – is now available to the public.

In this paper, I first provide a biographical sketch of Salzer and describe how the collection has come into its present form. Then, I present an overview of the »Salzer Papers«, which consists of both Salzer's materials and a portion of Heinrich Schenker's *Nachlass* that Salzer owned. Finally, I discuss certain noteworthy elements of the collection, such as Salzer's analytic/pedagogic work and his historical studies, and Schenker's work on thoroughbass and the analyses of the second (unpublished) volume of the *Fünf Urlinie-Tafeln*.

* * *

DAVID KOPP is Associate Professor in the Department of Composition and Theory at the Boston University School of Music. He is the author of *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (Cambridge: University Press, 2002) and has published articles in the *Journal of Music Theory* and *Music Theory Online* among other journals. As pianist he has recorded for New World Records and CRI, and is currently involved in a project for the Arsis label. He holds a BA in music from Harvard University, an MM in piano from SUNY-Stony Brook, and a Ph.D in theory and musicology from Brandeis University. He also studied piano at École Normale de Musique, Paris, and theory with Nadia Boulanger and her circle. He has previously taught at the University of Washington, Yale University, Harvard University, and Brandeis University. He is immediate past president of the *New England Conference of Music Theorists* and current chair of the Performance and Analysis Interest Group of the *Society for Music Theory*.

Schubert's Piano Sonata D. 850, I: Analysis for Performance

The opening movement of Schubert's piano sonata in D major, D. 850, poses challenges to performance which analysis may profitably address. Unusual juxtapositions, strange digressions, insistent motives and figuration, and odd thematic content, seemingly atypical in both pitch relation and character for a sonata-allegro movement, require thought. Analysis for performance, beyond identifying these distinctive elements in relation to a fixed structure, must explain their contextual meaning and significance. Aspects to be explored include: 1) redefinition of perceived or expected meaning and potential of individual tones and chords, and relations between them, on multiple levels; 2) organization of thematic material around ascending and descending scalar structures, with striking moments involving perturbations of scalar completion – diversions, interruptions, reversals, chromatic digressions – in which tones meaning is redefined; 3) varied and sometimes unexpected resolution of prominent diminished seventh chords, to be modeled by a simple transformational scheme; 4) harmonic disjunctions and chromatic secondary harmonic areas, interpreted as elements within 19th-century common-tone tonality. Explanation of these attributes of the piece will prove useful to framing performance strategies throughout.

* * *

VOLKMAR KRAMARZ, Studium der Musikwissenschaft, Abschluss mit einer Dissertation zu dem Thema *Harmonieanalyse der Rockmusik*. Ab dann Einstieg in die Welt der Medien, die zum WDR mit *Rockpalast*, Spezial-Kultsendungen wie *Scream* und *Soundfabrik* und schließlich ins Gründungsteam von E!ns Live führten. Seit zehn Semestern Dozent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn, Forschung zum Zusammenhang von musikalischen Bausteinen und Hit-Chancen.

Musikalische Analyse als Mittel der Wahrheitsfindung...!?

Längst gilt als Konsens innerhalb der Populärmusikforschung, dass es bei einem üblichen Popsong Wiederholungen aller Art, allgemein bekannte Muster etwa in Bezug auf die Harmonik und damit eine vielfältige Zitatpraxis gibt, die schon wie im frühen Blues als eine Art Allgemeingut nicht nur gelegentlich, sondern häufig und auch offensichtlich als stilprägend zu beobachten ist.

Doch wann wird die Grenze überschritten vom Gebrauch international üblicher Formeln hin zum spezifischen Ideenklau, zum konkreten Diebstahl von geistigem Eigentum? Oder anders gefragt: Wann darf ich mich nicht mehr einfach bedienen, sondern muss für die kompositorische Leistung eines einzelnen Tonschöpfers mit harter Münze bezahlen?

Aktuell ist in den letzten Jahren ein Fall in den Vordergrund der medialen Berichterstattung gerückt, bei dem der wohl bekannteste Song des englischen Ausnahmegitarristen Gary Moore im Mittelpunkt steht. Ist der so eindringliche Instrumentalpart von *Still got the blues* nicht auf allgemein bekannten Akkordfolgen zurückzuführen, zu dem der Musiker Moore seinen Anteil in Form von melodischer Auskleidung hinzufügte, sondern hat er eine eindeutig identifizierbare Vorlage so weit übernommen, dass hier Millionen in Form eingespielter Tantiemen von den eigentlichen Urhebern eingeklagt werden können?

Ein Blick auf die Harmonik des fraglichen Songs zeigt, dass es sich hier konkret um ein Stück handelt, dessen Akkordik auf der sogenannten Quintfallkadenz beruht. Die gab es

schon in unterschiedlichster Ausgestaltung in diversen Formen, sie wurde stilübergreifend von diversen Interpreten präsentiert und in immer neuem Soundgewand vorgestellt – und doch neigen jetzt die Gerichte der Annahme zu, dass es sich in diesem speziellen Fall sehr wohl um mehr als nur eine großzügige Übernahme handelt und damit nicht um eine zufällig gleiche Melodieerfindung auf allgemein und hinlänglich bekannten Harmonieabfolgen.

Was kann die analysierende Musikwissenschaft dazu sagen, kann sie hier ganz konkret eine den Sachverhalt erhellende Aussage machen? Immerhin liegen fast 20 Jahren zwischen den beiden höchst verschieden strukturierten Veröffentlichungen, auch die Klanganmutung der beiden Aufnahmen ist deutlich different und das anerkannte Schaffen eines Gary Moore steht außer Frage. Lassen sich unabhängig von den Kontrahenten Indizien ausmachen, die als gerichtlich verwertbare Beweise gelten können? Und sind diese ausreichend, um dadurch zweifelsfrei eine geistige Urheberschaft auszumachen, die bei einer entsprechenden Entscheidung wahrlich weitreichende Konsequenzen haben würde?

* * *

LAURA KRÄMER, geboren 1978 in München. Studierte Musiktheorie an der HfM »Hanns Eisler« und an der UdK Berlin und Musikwissenschaft und Italienisch an der Humboldt-Universität zu Berlin. Unterrichtet seit 2002 Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin. Publikationen: *Walzer in Symphonien*, in: A. Jessulat (Hg.): Festschrift Hartmut Fladt, Berlin 2005. In Vorbereitung: *Fauxbourdon bei Bartók*, in: ZGMTH, Oktober 2007.

Form und Soziolekt in den Tänzen Franz Schuberts

Schuberts dreizeitige Tänze für Klavier füllen die gesamte Bandbreite zwischen den musiksoziologischen Sphären des alpenländischen Volkstanzes und des romantischen Charakterstücks. Alle Zwischenschritte zwischen dem extrem Einfachen und dem höchst Artifizierten, Komplexen sind vorhanden. Dies geht mit einer äußersten Beschränkung auf kleinste musikalische Formen, meist 16-Takter, einher.

Gegenstand des Vortrags ist die Rolle der musikalischen Form für die Einordnung des Stückes in eine musiksoziologische Stilebene. Die Formbildung des österreichischen Ländlers bzw. Steirers trifft bei Schubert auf diejenige des Menuetts. Formbildungsprinzipien, die bereits den Achttakter in sich, aber insbesondere die Beziehung der beiden Achttakter zueinander (und damit die Gesamtform des Stückes) betreffen, können musiksoziologischen Sphären zugeordnet werden.

Diese Zugehörigkeiten waren für Schubert präsent, wie sich anhand der formalen Beschaffenheit von Tänzen beweisen läßt, die Schubert »Ländler« bzw. »Menuette« titulierte hat.

Das eigentlich Interessante ist aber nicht die Eindeutigkeit der musikalisch-sozialen Herkunft der formalen Mittel, sondern das Schweben zwischen den Sphären, das Schubert zustande bringt. Es wird gezeigt, wie Stücke genau die Mitte zwischen Zweiteiligkeit und Dreiteiligkeit halten, oder wie Taktumstellungs-Verfahren der Landlaugeiger mit hochartifiziellem musikalischem Material ins Lyrische entrückt werden, aber auch das umgekehrte Phänomen, wie scheinbare lyrisch-bürgerliche Albumblätter in ländlerischer Formsprache wurzeln.

Schuberts Tänze changieren, schweben, schlagen plötzlich um, sind nicht zu greifen. Sie sind eine Chance, auf kleinstem Raum Wesentliches über Schuberts Musik zu begreifen, die sich hoch aufschwingen kann, weil sie tief verankert ist.

Entwicklungsgeschichtlich bilden Schuberts Tänze ein wichtiges Bindeglied zwischen den frühen Gebrauchswalzern und dem Walzer als lyrisches Albumblatt beispielsweise bei Schumann, wobei die späteren Generationen wohl die Kleinheit der Form und den lyrischen Charakter von Schubert übernehmen, nicht aber die tatsächliche formale Nähe zum Ländler.

* * *

HARALD KREBS obtained his Ph.D in music theory from Yale University in 1980. He held a Killam Postdoctoral Fellowship at the University of British Columbia, and taught at UBC and at the University of Wisconsin-Madison as a sessional instructor. He joined the music faculty at the University of Victoria in 1986, where he is Professor of music theory and head of the theory section. He has published widely on the tonal and rhythmic structure of 19th- and early 20th-century music in Canadian, American and European journals, and in numerous collections of essays. His book *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* appeared with Oxford University Press in 1999; in 2002, this book won the Society for Music Theory's Wallace Berry Award for a distinguished book in music theory. His and Sharon Krebs's book *Josephine Lang: Her Life and Songs* appeared with Oxford University Press in 2007.

Text/Music Incongruence in Robert Schumann's Late Songs

In the 19th-century German Lied, the couplets of the poetry typically map onto regular hypermeasures (usually four bars in length). In this normative situation, text and music both exhibit rhythmic regularity; the lyric poetry selected by 19th-century composers is usually regular in surface-level as well as large-scale rhythm, and this regularity is matched by that of the music's hypermeter. In the songs of Robert Schumann's first great outburst of productivity in this genre (those of 1840), this normative text/music interaction is maintained almost without exception. In many of Schumann's late songs, however (those composed in the years 1849 to 1852), the situation is quite different. There are two basic ways in which normative text/music interaction can be disrupted, and Schumann explores both of them: 1) setting rhythmically regular poetry to hypermetrically irregular music; and 2) maintaining regular hypermeter, but positioning the poetry in such a manner that it does not align with the regular hypermeasures. The latter type of incongruence breaks down further into two sub-categories: in the first, the poem's regular rhythm is preserved, but its regular lines and couplets are out of alignment with the musical hypermeasures; and in the second, the poem's rhythm is irregularized (by manipulation of the vocal rhythm), so that the potential alignment with the hypermeasures is disrupted. My paper focuses especially on the second sub-category, which has profoundly expressive consequences. Among the songs to be discussed are *Sonntag*, the sixth song of the *Liederalbum für die Jugend*, Op. 79, and *Nach der Geburt ihres Sohnes*, the second song from the Maria Stuart cycle, Op. 135.

* * *

JOHANNES KREIDLER (*1980) studierte von 2000 bis 2006 Komposition, Musiktheorie und Elektronische Musik in Freiburg i.Br. und Den Haag. Seit 2006 ist er Lehrbeauftragter für Musiktheorie an den Musikhochschulen Rostock und Detmold. Seine Forschungsthemen sind Medientheorie und Dekonstruktion in der Traditionellen und Neuen Musik.

Luhmanns Formbegriff für die Musiktheorie

In seinem Schlüsseltext *Das Medium der Kunst* führt Niklas Luhmann eigene Termini für eine Theorie der Kunst ein. Zentral ist dabei sein Formbegriff. Implizit bezogen auf die aristotelische Form-Stoff-Relation verwendet Luhmann die Termini »Medium« und »Form« unabhängig von ihrer Größenordnung als Variablen: Aus dem Medium Steine lassen sich Mauern formen, Mauern sind wiederum das Medium für die »Form« Haus, Häuser das Medium für Stadtteile usw.

Gerade in der Musik, die Luhmann (freilich nicht musiktheoretisch) bespricht, lässt sich diese Abstraktion prägnant und aufschlussreich konkretisieren. Vom Ton als »Formung« des Mediums Luft über die Tonleiterstruktur als Medium der Themenformen bis zur Fuge schlechthin als Medium für die Idee der *Kunst der Fuge* ließen sich beispielsweise an dem Bachschen Opus mit einem zunächst einfachen Konzept theoretisch unendliche Differenzierungen in der Analyse anbringen. Luhmann selbst gelangt mit seinem Vokabular – speziell auf die Kunst bezogen – bis zur selbstreferentiellen Formel: Die »Differenz von Medium und Form wird selbst medial«. Derartige theoretische Virtuosität geht bewusst und produktiv mit terminologischen Defiziten der Musiktheorie um, die sich ansonsten in fragwürdigen Begriffstransfers wie »Klangfarbenmelodie« (Schönberg) oder »Form als Rhythmus im Großen« (Hanslick) äußern. Doch muss auch das Verfahren selbst kritisch reflektiert werden; problematisch ist insbesondere, dass es mit dem angestammten Begriff der »Form« in der Musiktheorie konkurriert.

* * *

YULIA KREININ graduated from the Moscow Conservatoire in 1971 and received her Ph.D. in 1976. Dr. Kreinin published the first Russian-language monograph on *Max Reger* (Moscow, 1991) and the first Russian-language collection of essays on *György Ligeti* (Moscow, 1993). She also contributed to studies of Witold Lutoslawski, Wolfgang Rihm, and Russian and Israeli composers of the 20th-century. Since 1996 she has been a senior lecturer in the Department of Musicology at the Hebrew University of Jerusalem.

Paul Klee's »Forms in Motion« as an instrument of 20th-Century music analysis

Difficulties in analyzing 20th-century music are often caused by the lack of typical structures (except for neoclassic compositions). It makes sense, therefore, to search for an additional analytical approach to adequately describe the phenomena of this period.

1) Two significant slogans from the beginning of the 20th-century were:

No traditional forms (Debussy); No exact repetitions (Mahler).

Both composers' musical thinking greatly influenced following generations (for example, Mahler was a source of inspiration for Berio, Debussy – for Ligeti, etc.)

2) An additional point of departure:

One of the aspirations of 20th-century composers was to »arrest the process« (Ligeti), i. e., to find a way to reflect permanent changes (whether in the inner world of living creatures, or the outer world of nature).

3) In his *Pedagogical Sketchbook*, Klee suggested a brilliant idea which can help explain the dynamic processes in musical form: he painted several »forms in motion« – Circle, Pendulum, Arrow, Spiral.

Klee's figures are both static and moving (as an image). In music we observe the same components, but in the opposite correlation (form as a process and form as a »crystal«, i. e.

as evaluated after the listening). This duality is of special interest for the study of untypical structures. A possible case study could be Mahler's symphonies:

»Arrow« – two types, *ascending* (the Fifth, the Seventh) and *descending* (the Fourth, the Ninth). »Spiral« – the Second, the Third, the Eighth. In the second half of the 20th-century this idea remains relevant (*ascending* Arrow – Second Symphony of Lutoslawski, *descending* – the Fourteenth symphony of Shostakovich, etc.). »Circle« and »Pendulum«, with their return to a starting point, is of interest in analyzing minimalist compositions; »Spiral« – symphonies by Schnittke (as Mahler's successor). It is thus worth investigating the dynamic process in 20th-century music through the prism of visual arts' conceptions.

* * *

HANS-ULRICH KRETSCHMER (*1962) studierte Klavier in Münster/Westfalen und Musiktheorie in Den Haag/NL. Von 2003–2006 war er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung am Koninklijk Conservatorium in Den Haag/NL, seit 2006 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Züricher Hochschule der Künste (CH). Publikation des Doppelaufsatzes *Wozu Musiktheorie?* in: Tijdschrift voor Muziektheorie 1–2 (2006).

Schenker-Analyse als Mittel zur Kritik musikalischer Aufführungspraxis

Es gehört zu den hehren Hoffnungen des Musiktheoretikers, seine Analysen musikalischer Werke mögen wesentliche Gesichtspunkte zu deren Aufführungspraxis beitragen. Aber auch der umgekehrte Weg kann beschritten werden: Analyse kann interpretatorische Entscheidungen der ausführenden Musiker vom kompositorischen Kontext aus sichtbar machen und werten.

Der Vortrag zeigt am Beispiel der Durchführung des ersten Satzes der *Eroica* auf, wie das Instrument der kontrapunktischen Reduktionsanalyse nach Heinrich Schenker in genau diesem Sinne zur Kritik musikalischer Aufführung eingesetzt werden kann. An der Hand von Ausschnitten verschiedener Aufnahmen – von Toscanini und Furtwängler bis zu Simon Rattle – wird hörbar gemacht, wie die einzelnen Dirigenten mit der horizontalen Stimmführung des Gerüstsatzes und mit der monumentalen kompositorischen Großform umgehen. Zugrundegelegt wird eine eigene »Schenker«-Analyse, da die bekannte Analyse von Heinrich Schenker selber hinsichtlich des Durchführungsteiles einige künstlerische Fragen aufwirft (worauf ebenfalls kurz eingegangen wird).

* * *

WALTER KREYSZIG, Recipient of several graduate degrees in musicology (Master of Arts, University of Western Ontario; Master of Philosophy and Ph.D. both from Yale), Walter Kreyszig is professor of musicology at the University of Saskatchewan (Saskatoon, Canada) and a member of the board of directors of the Center for Canadian Studies at the University of Vienna. He has published on 20th-century music in *Kanada-Studien*, *Musicologica Austriaca*, *Musiktheorie*, *Studien zur Musikwissenschaft*, *Schriften der Othmar Schoeck Gesellschaft* and in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

»The Appearance of the Tones BACH – The Symbol of the Name of Bach, whom everyone likes to invoke, as Patron of Protection for a Daring Task«:
The Bach-Motif in the Dodecaphonic Quartets of Anton Webern:

Homage or Point of Reference and Regulator of the Row Construction and Row Constellation in the Pointillistic Texture

The quotation of Arnold Schoenberg in his discussion of his *Variations* for Orchestra, Op. 31 (1926–1928), in the context of a radio program in Berlin on 22 March 1931, as reproduced in the title of this paper, points to the reliance on the motif as the principal means of melodic construction. In Schoenberg's oeuvre, we observe two distinct usages of the BACH motif, on the one hand outside the twelve-tone row, simply as an homage (e.g. *Moses and Aaron* and in *Variations* for Orchestra, Op. 31), on the other hand as an integral component of the twelve-tone row (e.g. *Suite* for Piano, Op. 25), however without projecting the symmetry inherent in the BACH-Motif onto the overall structure of the row. This decisive step is fully realized by Anton Webern, who uses the BACH-Motif as a cell for his symmetries, as fully maximized in both the construction of the row and the polyphony of the Quartet for Violin, Clarinet, Tenor Saxophone and Piano, Op. 22 (1928–1930) and of the String Quartet, Op. 28 (1938). In both compositions, the twelve-tone row, carefully organized to embrace the symmetry of the BACH-Motif, serves as a basis for a clear representation of the musical thought, whereby the repetition of the motif heightens the comprehensibility (*Faßlichkeit*) and thus the articulation enhances the *Zusammenhang* (connectedness) of the both linear and vertical unfolding of the thoughts. For Webern then, the »daring task« (using Schoenberg's words) lay undoubtedly in the challenge to fully realize the symmetrical possibilities inherent in the BACH-Motif in Op. 22 and Op. 28.

* * *

HANS NIKLAS KUHN, born 1958 in U.S.A., lived in Australia until 1976. 1978–1986 studied music theory and composition in Basel and Stuttgart. Since 1987 lecturer in music theory and history at the Lucerne School of Music.

Das Verhältnis zum Text: Schönberg und George

Die Auseinandersetzung Schönbergs mit der Dichtung Stefan Georges in den Jahren 1907–09 fiel in einer Zeit familiärer und künstlerischer Krisen. Diese haben jedoch eine Periode intensiven kompositorischen Schaffens ausgelöst und es entstanden innert kurzer Zeit mit den Zwei Liedern Op. 14, dem *Buch der hängenden Gärten* Op. 15, dem Zweiten Streichquartett Op. 10, den *Drei Klavierstücken* Op. 11 sowie den *Fünf Orchesterstücken* Op. 16, jene Werkgruppe, wo die Anbindung an das überlieferte Tonsystem endgültig aufgegeben wurde. Schönberg behauptete, er habe seine viele seiner Lieder »berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne [sich] auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen« komponiert. Angesichts der biographischen Umstände sowie der Dichte des kompositorischen Schaffens, liegt es auf der Hand, Schönbergs Behauptung Glauben zu schenken. Auch der Mangel an überlieferten Skizzen scheint für ein rasches, nicht planmäßiges Vorgehen beim Komponieren zu sprechen.

Eine genaue Untersuchung des Verhältnisses von Wort und Musik in den George-Liedern offenbart jedoch eine bewusste Übersetzung von Text in Musik. Stefan Georges Dichtung – einerseits metrisch und formal äusserst streng, andererseits syntaktisch und semantisch ambivalent – scheint für Schönberg jene Initialzündung gewesen zu sein, die es ihm in seinen eigenen Worten erlaubte, »einem Ausdrucks- und Formideal näherzukommen, das mir seit Jahren vorschwebte«. Anhand ausgewählter Beispiele soll

gezeigt werden, wie Schönbergs Musik bei aller neu gewonnenen Freiheit sehr wohl den »Verlauf der poetischen Vorgänge« berücksichtigt.

* * *

MARTIN KÜSTER studierte Kirchenmusik und Musiktheorie in Lübeck, Musikwissenschaft in Frankfurt und Berlin. Er ist z. Z. Doktorand und Lehrassistent an der Cornell University in Ithaca, NY, wo er an einer Dissertation über die Theorie der *Singcomposition* im 18. Jahrhundert arbeitet.

Gavotte, Polonaise und die Kunst der musikalischen Zeitmessung

Durch die musiktheoretische Literatur des 18. Jahrhunderts zieht sich eine Diskussion von Stücken, die scheinbar dem Grundsatz widersprechen, daß man eine Melodie nicht im Takt verschieben kann, »ohne daß der Rhythmus und das Metrum dadurch im Gehör benachteiligt wird« (Marpurg). Dazu gehören die meisten Gavotten sowie der Typ der »deutschen Polonoise«; zu letzterem gehören auch viele langsame Sätze aller Gattungen von norddeutschen Komponisten des mittleren 18. Jahrhunderts wie Carl Philipp Emanuel Bach und Georg Benda.

Verschiedene Theoretiker bieten dafür verschiedene Erklärungen an, von denen die schlüssigste auf der Theorie fußt, daß ein Takt mehr oder weniger sein kann als das, was sich zwischen zwei Taktstrichen befindet. Diese Auffassung äußert sich bei ihren prominentesten Vertretern (Riepel, Marpurg, Koch) in der Annahme von doppelt zu zählenden »zusammengesetzten« Takten und der Polemik gegen die gegenteilige (damals noch seltene) Praxis, den tatsächlichen Takt zu durchschneiden und als Taktgruppe zu notieren. Die Geschichte dieser Theorie läßt sich als Suche nach einer standardisierten Maßeinheit (dem »Urmeter«) der musikalischen Zeit interpretieren. Mithilfe dieser Einheit, des »einfachen Takts«, lassen sich Phrasen jedweder Herkunft vermessen und vergleichen.

Unter diesem Blickwinkel ist die metrische Verschiebbarkeit z. B. der Gavotte kein Problem mehr, denn die notierten Takthälften sind keine voneinander abhängigen Teile, sondern selbständige Einheiten. Bei der Polonaise aber tut sich als neues Problem auf, daß sie im ungeraden Takt steht. Enthält dieser 3/4-Takt etwa drei einfache Takte? Oder zwei Takte von verschiedener Dauer?

Die unausgesprochene Konsequenz von Marpurgs Gedanken über verschiebbare Melodien scheint zu sein, daß der Takt keine physikalische Zeiteinheit wie die Sekunde ist, sondern die Einheit einer musikalischen Zeit, die durch den Fortgang von Melodie und Harmonie bestimmt ist und sich folglich gegenüber der Uhrzeit beschleunigen oder verlangsamen, sogar ganz stehenbleiben kann.

* * *

ANNIE LABUSSIÈRE a fait ses études générales et musicales à Marseille (Bouches du Rhône). Professeur dans les Lycées et Collèges de Province, puis de Paris, elle a fait ses études d'Histoire de l'Art auprès des Professeurs Chastel, Demargne, Gilbert Charles-Picard. Licenciée es lettres, Agrégée de l'Université, elle a travaillé la Musicologie auprès de Jacques Chailley et Nicolas Meeüs. Spécialisée dans l'observation des productions vocales des enfants et des adolescents, elle a écrit divers articles sur ce sujet dans les revues d'Education Musicale. Chercheur en Musicologie, elle a publié de nombreux articles et Comptes-rendus critiques dans différentes revues et ouvrages spécialisés, – *Revue de Musicologie*; *Analyse Musicale*; *Musurgia*; revue de l'O.M.F. (Observatoire Musical Français); ouvrage: *Le Modèle vocal, La musique, la voix, la langue*, Rennes: Presses Universitaire de

Rennes, 2007; *Musiques, une Encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, vol. V, Arles: Actes Sud, 2007. Annie Labussière est actuellement membre du C.A. de la S.F.A.M. (Société Française d'Analyse Musicale) et du C.E. de la revue *Musurgia*.

La voix nue comme vecteur privilégié d'une interprétation de l'Ordre mélodique dans le chant traditionnel

Les riches collectes d'enregistrements sonores que les ethnomusicologues ont réalisées depuis le début du 20^e siècle sont, du moins pour un grand nombre d'entre elles, accessibles depuis longtemps par le disque vinyle ou le CD. On se propose ici, par l'écoute, la transcription et l'analyse de quelques chants traditionnels »à voix nue« de diverses provenances, de mettre en évidence la nature particulière de la »forme de l'expression« (Hjemslev) dans ce corpus, c'est-à-dire que l'on montrera comment la ligne mélodique, véhiculée par les spécificités accentuelles de chaque langue, interprète l'Ordre mélodique et la dynamique qu'il engendre. En effet, alors que la prolifération du »chant accompagné« n'a cessé, au cours des siècles, de développer, du moins en Occident, un sens harmonique et tonal décelable dans la forme même de la ligne mélodique, le »chant traditionnel à voix nue« conserve, contre toute attente, des structures et une gestuelle que seule l'analyse, s'appuyant sur une méthode spécifique de transcription, est fondée à mettre en lumière.

* * *

STEPHAN LEWANDOWSKI (*1982), studierte an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden Musiktheorie bei L. Holtmeier und J. Leigh sowie Komposition bei W. Krätzschmar. Zu zahlreichen Wettbewerbserfolgen zählt u. a. der erste Preis beim Kompositionswettbewerb um das zeitgenössische Pflichtstück des 4. Internationalen Franz-Liszt-Klavierwettbewerbs der Hochschule für Musik Weimar im Jahre 2003. Weiterhin nahm er aktiv an zahlreichen Kongressen teil. Seit 2006 unterrichtet er die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung an der HfM Dresden, wo er außerdem bei C. Kühn promoviert.

Die »Klassische Moderne« und der »Schenkerian approach«: Zum Tonalitätsbegriff bei Roy Travis

Ausgelöst von den revisionistischen Schriften Felix Salzers (allen voran *Structural Hearing*) entspann sich erstmalig in den 1950er Jahren auf dem amerikanischen Kontinent eine Debatte darüber, ob und wie sich die Lehre Heinrich Schenkers auf die Musik des frühen 20. Jahrhundert anwenden ließ. Hierfür lieferten v. a. zwei Artikel von Roy Travis (*Towards a New Concept of Tonality?* [1959] und *Directed Motion in Two Brief Piano Pieces By Schoenberg and Webern* [1966]) einen entscheidenden Beitrag. In der früheren Arbeit stellt Travis Stimmführungsmodelle etwa bei Strawinsky und Bartók als Topoi heraus, die er mit (im konventionellen Sinne Schenkers) tonalen »Schwesterwerken« vergleicht. Sieben Jahre später dehnt er seine Untersuchungen auf die Musik der *Zweiten Wiener Schule* aus. Travis' in beiden Arbeiten zur Anwendung gelangender Ansatz basiert auf einem erweiterten Tonalitätsverständnis, das nicht mehr nur den Dur- oder Moll-Dreiklang, sondern jeden beliebigen Grundklang bzw. jedes beliebige Intervall, ja sogar Einzeltöne als mögliche »Tonika« akzeptiert.

Dies steht im Gegensatz zu Allen Fortes *Pc set theory*, deren Systematik grundsätzlich von einer »atonalen« Musiksprache ausgeht und in diesem Sinne die Existenz eines Grundtons

negiert. Verstärkt seit den 1990er Jahren sind Versuche zu verzeichnen, die eine Synthese der beiden gegeneinander ambivalenten Ansatzpunkte Schenker-Analyse und *Pc set theory* anstreben und auf diese Weise versuchen, die komplexen Vorgänge innerhalb der Kompositionen v. a. der 1910er und 1920er Jahre, welche geprägt sind von tonalen Archetypen einerseits und Vorstößen in neue Klangwelten andererseits, greifbarer darzustellen. In der Verbindung von Travis' Untersuchungen zu Stimmführung und Prolongation sowie der Klassifizierung des »atonalen« Klangmaterials nach *pc sets* liegt ein bei weitem nicht ausgeschöpftes Potential zur Untersuchung der Musiksprache der »Klassischen Moderne«.

* * *

GERHARD LOCK (*1978), ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lektor an der Tallinner Universität und arbeitet beim estnischen »Klassikaraadio«. Er ist gemeinsam mit Kerri Kotta (Ph.D) an einem vom Estnischen Wissenschaftsfond unterstützten Projekt zur Anwendung und Weiterentwicklung graphischer Analysemethoden für Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. (2006–2008) beteiligt. Er ist Mitherausgeber von Publikationen zu estnischen Komponisten (Lepo Sumera, Eduard Tubin, Artur Kapp) und hat Artikel zu verschiedenen Themen (Visualisierung und graphische Analyse von Musik, Interaction of Music and Painting, elektroakustische Musik in Estland etc.) veröffentlicht.

Formaler Spannungsverlauf und Höhepunktbildung in Dmitri Schostakowitschs Sinfonien

Obwohl der formale Spannungsverlauf und die Höhepunktbildung für die Interpretation und Wirkungskraft von Musik unbestreitbar eine herausragende Rolle spielen, beschränkt sich deren Analyse häufig nur auf (teils unsystematische) verbale Beschreibungen, die Zahl der speziellen Analysemethoden ist begrenzt. Neben zunächst energetischen und gestaltanalytischen Ansätzen – u. a. Kurth, Mersmann, Westphal, Schenker, Federhofer – gab es später auch eine sog. phänomenologische bzw. Klangspannungsanalyse – u. a. Karkoschka, Dobrowolski, Mühe. Da solche Untersuchungen aber auch vielfach in den Bereich der Musikpsychologie hinübergreifen und vor allem eher bei zeitgenössischer Musik sinnvoll erscheinen, haben sie in der (traditionellen) Musiktheorie kaum Fuss fassen können. Einen übergreifenden musiktheoretischen Ansatz finden wir jedoch bei Martin Kirschbaum (*Höhepunktbildung und Dramaturgie in Neuer Musik. Die Erstellung ›formaler Spannungsverläufe‹ als Ergänzung der musikalischen Analyse*, Köln 2001), der sich zum Teil auf E. Karkoschkas Ideen aus den 1970er Jahren stützt. Kirschbaum nutzt zur Auffindung des Spannungsverlaufs (der sich aus der Zusammenfassung der einzelnen Höhepunkte ergibt) sowohl Partitur- als auch Höranalyse, da ein formaler Spannungsverlauf nur dann eine Wirkung haben kann, wenn er auditiv erfasst werden kann. In diesem Vortrag werden mit Hilfe grafischer Methoden (Sonic design, Schenkergraphen) am Beispiel ausgewählter Symphonien Dmitri Schostakowitschs Eigenheiten des Spannungsverlaufs an formal entscheidenden Stellen und das Zusammenwirken der daran beteiligten Elemente gezeigt. Dieser Vortrag ist Teil eines Projekts zur Anwendung und Weiterentwicklung graphischer Analysemethoden.

* * *

ARNO LÜCKER (*1979), Preise und Stipendien als Komponist und Pianist. Studium der Musikwissenschaft und Philosophie in Hannover (Hochschule für Musik und Theater), Freiburg (Albert-Ludwigs-Universität) und Berlin (Humboldt-Universität). 2005 M. A. mit einer Arbeit über ein Lied Gustav Mahlers. Seit 2006 Promotion an der Universität Hamburg. Lebt und arbeitet in Berlin.

Wissenschaftstheoretische Probleme der Liedanalyse

Die Analyse des Liedes des 19. Jahrhunderts scheint in besonderer Weise ein musiktheoretisches und musikwissenschaftliches Problem zu sein. Obwohl eine nicht geringe Anzahl von Analysen einzelner Lieder oder Liederzyklen vorliegt, gibt es kaum Arbeiten, die sich den wissenschaftstheoretischen Voraussetzungen der Liedanalyse widmen. Einer dieser seltenen Versuche ist Kofi Agawus Aufsatz *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied* (*Music Analysis* 11/1 (1992), 3–36). Agawu versucht in seinem Beitrag nicht nur, vier verschiedene Modelle der Liedanalyse voneinander abzugrenzen, sondern deutet zusätzlich auf immer wiederkehrende (erkenntnistheoretische) Probleme innerhalb der Betrachtung des »German Lied of the Nineteenth-Century« hin. Es ist zu fragen, ob und inwieweit es überhaupt möglich ist, anhand der Überlegungen Agawus der Liedanalyse einen wissenschaftstheoretischen Unterbau zu verleihen. Dazu muss der Ansatz Agawus kritisch geprüft und auf existierende Analysen übertragen werden.

* * *

HAMDI MAKHLOUF, Luthiste (*‘ūd*), compositeur-interprète, doctorant en musique et musicologie à l’Université de ParisIV-Sorbonne. Les travaux de recherches sont centrés sur la composition et l’interprétation chez les luthistes arabes contemporains. Article en cours de publication dans la revue électronique *Musimediane*, »Ethnomusicologie N°3« portant sur la composition, l’interprétation et le figuralisme dans la musique du *‘ūd* (luth arabe) de concert.

L'interprétation de la musique du *‘ūd* (luth arabe) de concert: Quelle analyse, quel sens?

Au cours de cette communication, nous mettrons en valeur le concept de »*‘ūd* (luth arabe) de concert« à travers un ensemble de métamorphoses qu’il a subit notamment dans la deuxième moitié du 20^e siècle. La composition pour cet instrument et l’interprétation des œuvres jouent un rôle très important dans le processus créatif et l’élaboration stylistique d’une nouvelle tendance musicale instrumentale. Tirant son essence de la méditation musicale arabo-orientale et obéissant à une large marge de liberté dans l’interprétation, la musique du *‘ūd* de concert s’est penchée sur d’autres paramètres musicaux, autres que l’élaboration mélodique et rythmiques, plutôt relatives au sonore: une recherche d’une certaine qualité acoustique à travers une certaine manière d’effleurement des cordes; l’utilisation de plusieurs autres techniques de plectres et d’ornements; etc.

L’étude de quelques aspects interprétatifs de cette musique »nouvelle« sera sous-tendue par une application comparative de deux extraits musicaux d’une même œuvre interprétée par son compositeur dans deux moments différents. Cela permettra de rendre compte

d'une certaine complexité interprétative qui évoquera une problématique méthodologique quant à l'analyse. Nous nous pencherons sur la notion de »sens« dans la musique instrumentale du *l'ud* de concert et la définir en tant que correspondance analytique. La comparaison permettra de décortiquer les différents éléments musicaux qui agencent les extraits musicaux cités plus haut, de dégager la ressemblance de quelques-uns et d'essayer de comprendre l'univers sémantique qui permet d'identifier une stabilité sous-jacente dans leur interprétation.

* * *

MICHAEL MALKIEWICZ (*1967), Violinstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst »Mozarteum« sowie Musikwissenschaft, Theologie und Slawistik an der Paris-Lodron-Universität Salzburg. 1996/97 Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Rom. 2001 Promotion zur musikalischen und choreographischen Analyse höfischer Tänze des 16. Jahrhunderts. 1996–2002 Forschungsassistent an der Freien Universität Berlin zu Sängerkastraten. 2002–2004 Forschungsassistent an der Universität Salzburg zur Musik des *Ballet en action*. 2004–2008 Forschungsassistent der VolkswagenStiftung zur »Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett des 16.–20. Jahrhunderts«. Veröffentlichungen zu Streichermusik, Sänger-Kastraten und Tanzanalyse des 15. bis 18. Jahrhunderts. Lehrbeauftragter an der Paris-Lodron Universität in Salzburg. Referent und Gastdozent zu Tanzgeschichte und –praxis im In- und Ausland. Filmprojekte zu historischem Tanz.

Musik/Tanz-Analyse als Grundlage für die Aufführungspraxis: Am Beispiel von Emilio de'Cavalieris Schlussballo zu *La Pellegrina*

Gut die Hälfte aller Musik, die zwischen 1500 und 1900 im europäischen Raum komponiert wurde, ist entweder Tanzmusik oder basiert zumindest auf Tanzmusik. Obwohl es bereits seit mehr als hundert Jahren neben der »Historischen Aufführungspraxis Alter Musik« auch eine »Historische Aufführungspraxis Alter Tänze« sowie tanzwissenschaftliche Literatur mit bis heute gültigen Analyseansätzen gibt (Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933), wurden erst vor wenigen Jahren die ersten Lehrstühle für Tanzwissenschaft an deutschsprachigen Universitäten eingerichtet. Trotz der offensichtlichen Verbindung von Musik und Tanz in der Aufführungsrealität, gehen musik- und tanzwissenschaftliche Interessen oft aneinander vorbei. In meinem Referat möchte ich anhand einer kombinierten Musik/Tanz-Analyse zeigen, wie uns die kritische Edition eines Tanztextes Hinweise für die musikalische Aufführungspraxis bieten kann.

1589 fand anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Ferdinando I. de'Medici mit Christina von Lothringen in Florenz u. a. die Aufführung der Komödie *La Pellegrina* (Text: Antonio Bargaglia) mit sechs Intermedien statt. Das sechste und letzte Intermedium mündet in einen großen Schlussballo mit Gesang und Instrumentalmusik. Die Musik stammt von Emilio de'Cavalieri, den Text verfasste Laura Guidiccioni. Zwei Jahre nach der Aufführung erschien das Notenmaterial zu den Intermedien in Druck (Florenz 1591). Das Stimmbuch der »voce nona« enthält eine detaillierte Beschreibung der Choreographie. Diese stellt somit das erste Ballett der europäischen Tanzgeschichte dar, welches aufgrund der überlieferten Notation und mit Hilfe der zeitgenössischen Traktate zum Gesellschaftstanz (Fabritio Caroso; Cesare Negri u.a.) kritisch ediert und »rekonstruierend« auch der Praxis wieder zugeführt werden kann.

Dabei soll gezeigt werden, wie offene Fragen, etwa zum Tempo, zur Regelung der Pausentakte oder auch zur Wiederholungen einzelner Abschnitte, aufgrund der Analyse der choreographischen Notation hinsichtlich auf für die musikalische Aufführungspraxis

beantwortet werden können. Die Erkenntnisse aus diesem Beispiel sollen aufzeigen, was in gewisser Weise für sämtliche Tanz/Musik-Quellen zu leisten wäre und auch möglich ist. Das Referat versteht sich als Plädoyer für die Schreibung einer (bis heute noch ausstehenden) umfassenden Tanz- bzw. Ballettmusikgeschichte, bei der beide Komponenten, nämlich die Quellen zur Musik wie auch zum Tanz in gegenseitiger Abwägung einer Analyse unterzogen werden, um dann in eine kritische und auch für die Praxis taugliche Tanz/Musik-Edition zu münden.

* * *

EVA MANTZOURANI lives and works in England and is Senior Lecturer in Music at Canterbury Christ Church University, where she teaches analysis and musicology. She has published widely on the work of Nikos Skalkottas and also has continuing interests in the relationships between music and culture in 19th-century England. Her forthcoming monograph on Skalkottas's life and twelve-note music will be published by Ashgate Publishing.

Coherence, *Formenlehre* and sonata deformation in the dodecaphonic works of Nikos Skalkottas

Skalkottas's approach to formal articulation was profoundly influenced by Schoenberg's tonality-based teaching of the Berlin period and his ideas on musical form (*Formenlehre*) and coherence (*Zusammenhang*). Skalkottas appropriated traditional concepts of musical construction and adapted classical formal prototypes to a dodecaphonic context. Similar to his teacher's approach to form, for Skalkottas such forms were not style dependent, but were approached as a set of ideal shapes and proportions which can be realised in any of his chosen styles – tonal, atonal, dodecaphonic, or a mixture of these. Furthermore, in deviating from the constraints of structural norms, the fusion of traditional prototypes to produce new forms is a characteristic feature of Skalkottas's compositional style; his sonata form in particular is continually challenged and frequently combined with some other form to produce a complex synthesis of the two. Taking as its starting point Schoenberg's fundamental ideas on *Formenlehre*, unity and coherence, this paper examines Skalkottas's approach to large-scale structure, and considers the extent to which he not only conformed to but also reinterpreted formal prototypes to construct the formal designs of his works, with examples drawn from the Third Piano Concerto and the *Tender Melody* for cello and piano. In the Piano Concerto Skalkottas employs deformations of *Formenlehre* categories within each movement and combines a cyclical form with a ›super-sonata form‹. *Tender Melody* not only combines two compositional styles (tonal and serial), but is also based on the principles of sonata form, asserting a sense of tonal movement despite the twelve-note process.

* * *

JOSÉ OLIVEIRA MARTINS is an Assistant Professor of Music Theory at the University of Iowa. He holds a Ph.D. in Music Theory and History from the University of Chicago, and Master's and Bachelor's degrees in Music Theory and Violin performance. His dissertation *Dasian, Guidonian, and Affinity Spaces in 20th-Century Music* proposes a new theoretico-analytical framework for modality in the music of Bartók and Milhaud, among others. His current and forthcoming publications include analyses of neoclassical Stravinsky, polymodality in Bartók, and some theoretical properties of symmetrical sets. In 2004 Oliveira Martins has been the recipient of the Arthur J. Komar Award

(Music Theory Midwest), and the Patricia Carpenter Emerging Scholar Award (Music Theory Society of New York State). He has been a fellow at John Clough Memorial Symposium (Chicago, 2005) and the Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory (Yale, 2006).

»Affinity Spaces«: Medieval Conceptions in the Analysis of 20th-century Music

The paper explores the organization of pitch space according to the medieval notion of intervallic affinities and proposes its relevance to the analysis of 20th-century music. It proposes that the notions of »transpositio« and »transformatio« applied to the medieval scale-system using the framework of affinities (»affinitas«) can be generalized into a set of operations that construct and act on pitch-class space, giving rise to multiple configurations I call »affinity spaces«. This set of operations define both the geography and measure harmonic distance in each of the spaces, and set up appropriate frameworks for the analysis of 20th-century modality including some of the music of Bartók and Lutoslawski.

* * *

WILLIAM MARVIN's research interests include late 19th-century music (Wagner, Mahler, and Franck), Schenkerian theory and methodology, the pedagogy of aural skills, and Broadway musical theater. He is Assistant Professor of Music Theory at the Eastman School of Music.

Complete, Continuous, Monotonal: Tonality and Form in Mozart's Operatic Finales

Recent analytic research (Webster, Platoff, Abbate and Parker) suggests that Mozart and other composers of his time constructed operatic finales additively, accumulating a series of discrete musical/dramatic units through a succession of more-or-less related keys that eventually return to the point of departure. Further, these authors assert that while the vast majority of finales from the period begin and end in the same tonality, this is musically (and dramatically) of minimal importance to a proper aesthetic experience of the music and drama. Platoff specifically contends that local harmonic motions between sections of the finale (by fifth, third, or second) are of far greater significance to listeners than any large-scale tonal plan that might exist across the entire span.

After reviewing other literature that supports a reading of large-scale tonal unity within these works (Lorenz, Engel, Rossell), this paper presents analyses of representative finales from Mozart's mature operas. The analyses show that it is musically and dramatically meaningful to read these sections of the operas as tonally unified trajectories that compose out a single tonic from beginning to end. Schenkerian voice-leading graphs will demonstrate that Mozart, far from stringing together a series of individual numbers and connecting them *via* fundamental bass progressions, conceived of his operatic finales as single large-scale movements, and that local connections between sections serve the larger tonal synthesis. Further, the analyses specify which voice-leading transformations Mozart employs to connect what may at first appear to be a series of independent episodes into a musically unified design. Finally, by distinguishing between sectional and continuous tonal processes (in analogy to smaller instrumental binary forms), a rapprochement between additive views of form and Schenkerian large-scale structure becomes possible.

* * *

MARIE-NOËLLE MASSON est Maître de conférences en Analyse et sémiologie musicales à l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne (Rennes, France) et assure la Vice-présidence de la Société Française d'Analyse Musicale. Fondatrice et responsable du MIAC (2000–2005), ses travaux portent sur les rapports de la musique au langage, à la vocalité et aux images. Principales publications: *Musique et images au cinéma*, Rennes: PUR, 2003 (co-dir. G. Mouëllic), *Le modèle vocal*, Rennes: PUR, 2007, (B. Bossis, J.-P. Olive), *Images de la voix*, Numéro double hors série *Musurgia*, Paris: Eska, XI, 1–2 (2004), *La poétique de Schumann: essai d'analyse rhétorique*, *Musurgia*, XII, 1–2 (2005).

De la réinvention posthume de la musique par elle-même

Cette communication propose d'examiner le statut de la partition, dans la tradition de la musique savante occidentale, au regard des lectures qu'on peut en faire. Entre l'intemporalité de la trace écrite et l'actualité de sa réalisation dans l'interprétation, un espace actif est ouvert, celui de la lecture, c'est-à-dire celui de l'œuvre. Dans la perspective tracée par Gérard Genette (*L'œuvre de l'art*), l'œuvre musicale, de nature «allographique», n'est pas une donnée statique mais, conformément au vocable qui la désigne, l'œuvre est une donnée *opérale*, elle résulte de l'«action qu'exerce un objet d'immanence». En prenant appui sur l'analyse d'exemples d'interprétation, on montrera que celles-ci ne peuvent se définir ni comme expression de la subjectivité de l'interprète, ni comme ritualisation archéologique, mais que la véritable interprétation est celle qui manifeste la capacité de mettre l'œuvre en mouvement et de lui faire traverser la distance qui la sépare du monde nouveau où elle a encore à faire sens. En guise de conclusion provisoire, on en déduira 1) qu'on ne peut plus penser la valeur d'une interprétation en termes de conformité ou de «transgression» vis-à-vis d'un original et 2) qu'il est nécessaire de fonder, sur des bases théoriques, les éléments de l'analyse comparée.

* * *

MAURO MASTROPASQUA (Ph.D and scholarship 1997–98 for post-Ph.D musicological researches) has the chairs of *Music Analysis* and of *Theory of Music* at the University of Bologna. His main publications are in the field of music analysis epistemology and of 20th-century music. He already read papers at the 3rd and the 5th European music analysis conferences (Montpellier 1995; Bristol 2002).

Set and Syntax in Schoenberg's *Suite* Op. 25

According to Schönberg's own intentions (and to common sense), serialism ought to be considered merely a way to gain a coherent «presentation of the idea», rather than to be a part of its substance. Nevertheless, the properties of a twelve-tone set to be concretely explored in a piece are hardly well detectable until the last has not been written; for, it is not unrealistic to ascribe to a row the possibility of strongly affecting some composer's decision. On the other hand, music analysis has a serious task – namely, to help us understand how the various forms of the row are selected in conformity to all sorts of predefined logic; as to say, how the set is subordinated to syntax. In this perspective, the paper deals with the first multi-sectional work that Schoenberg based on a single twelve-

tone row: the *Suite* for piano Op. 25. Contexts from this work are analysed in terms of the congruence between set distribution and formal articulation, as well as of the consistency of portions of the row either as *Tonsysteme*, or as referential cells aurally appreciable. Applying these arguments to serial music, the author further extends the analytical methodology for atonal music elaborated in his book *L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg* (Bologna, 2004).

* * *

DAVID MAW is Lecturer in Music at Christ Church, Oriel and The Queen's Colleges, Oxford. His research interests include medieval music, contemporary music (including Jazz) and musical analysis. His publications include articles in *Music and Letters*, *The Journal of Musicology* and *Current Musicology*. He is currently writing a monograph on the secular songs of Guillaume de Machaut.

The Beethovenian »Anti-tonic«

The C-sharp of the seventh bar of Beethoven's *Eroica* Symphony is perhaps the most famous single note in music history; and its compositional consequences for the symphony as a whole are far-reaching, attested by analytical writings from widely differing theoretical backgrounds. Analysis of Beethoven's *oeuvre* reveals that the idea was not unique to the third symphony, although it was most prominently explored there. I propose the term »anti-tonic« to refer to it. By this is meant a chromatic note, usually introduced within a thematic statement that directs the course of the tonal invention throughout a work. Commonly deployed as a prompt for tonal variety, particularly through exploration of its enharmonic duality, it nonetheless serves to unify a work through its recurrence, in a way not unlike, though oppositional to, the tonic of the key. In developing an analytical account of the anti-tonic, following in particular Lewis Lockwood's notion of »compositional strategy«, the early emergence of this idea in the String Trios Op. 9 (1797–8) will be examined in detail, focusing on the first of these (in G major). The idea raises important theoretical challenges for the way in which we conceive the relationship between tonality and musical material and for conceptions of tonality based on ideas of an aesthetically unified or closed form. The difference between the subtle web of tonal connections in the string trio and the overt thematisation of enharmonic ambiguity in the later symphony is symptomatic of Beethoven's turn to the aesthetics of the »new path«, and thus the anti-tonic may be a useful tool for delineating stages in Beethoven's compositional development. Yet the idea, particularly as revealed in Op.55, has wider repercussions for the definition of a certain type of musical modernism.

* * *

PATRICK MCCRELESS is Professor of Music Theory at Yale University. His work has focused on the works of Wagner, chromaticism in tonal music, the history of music theory, and narrative and literary-critical approaches to music analysis. Upcoming publications include essays on chromaticism in the music of Elgar, and on the fifteen quartets of Shostakovich.

Liquidation and Rhythmic Foreshortening: Implications for Performance

Liquidation, as defined by Schoenberg, is a motivic phenomenon: it consists, he writes, of »gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation.« He notes that the process of liquidation is usually accompanied by the progressive diminution of successive thematic-motivic units, usually by a factor of 2 (e.g., 4 + 2 + 2 + 1 + 1). Schoenberg student Erwin Ratz has, in his *Einführung in die musikalische Formenlehre*, drawn an important distinction with respect to the process of liquidation/foreshortening, specifically in development sections of sonata movements: that, in the initial and middle stages of developments, they almost always involve intensification and acceleration, in the service of *Steigerung*; but that in later stages they are more likely to involve the opposite processes of de-intensification and resolution. Using Ratz's observation (which may be generalized to apply to all sorts of musical situations in tonal music, not just development sections of sonatas) as a springboard, the present paper makes three claims relating liquidation and foreshortening to performance: 1) that, beginning with Beethoven, composers in the tonal period frequently identified the precise points of initiation and (less frequently) conclusion of liquidations and foreshortenings, especially through dynamic indications, but occasionally through tempo indications as well; 2) that competent performers instinctively understand liquidations and foreshortenings, including the distinction between the intensifying and de-intensifying types, and they are thus able to shape passages involving these processes convincingly and expressively, even if they cannot articulate rationally the compositional techniques in question; and 3) that, given our strong performance intuitions about such passages, we can, when considering them, use our *performance* instincts to lead us to meaningful *analyses*, rather than, as we theorists so often proclaim, using our analytical findings to lead us to coherent performances.

The body of the paper will elaborate these points through a number of musical examples. The initial examples will focus on liquidation and foreshortening in music of the decades around 1800: Mozart's String Quartet, K. 387; Beethoven's Piano Sonatas Op. 2, No. 2; Op. 2, No. 3; and Op. 26; and Beethoven's Fifth Symphony. These examples, from a period during which liquidation and foreshortening were at the very core of the musical language, prepare two more complex examples from later in the 19th-century: an eight-measure segment from Act I of Wagner's *Tristan und Isolde*, and the final peroration in Franck's Chorale No. 1 in E Major for Organ. The Franck example is the critical one in the paper, and a detailed analysis of it will be invoked especially to argue Claims 2 and 3 above.

* * *

DAVID MESQUITA wurde 1977 in València (Spanien) geboren. Im Konservatorium von Carlet studierte er Klavier und Violine. Seit 1995 hat er an mehreren Dirigierkursen bei Juan Luís Martínez und Salvador Más u. a. teilgenommen. 2000 gründete er den »Cor i Orquestra Amalgama« in Benifaió-València, den er projektweise leitet. Von 2000 bis 2005 studierte er an der Musikhochschule Freiburg Dirigieren – mit Schwerpunkt Chorleitung – bei Hans Michael Beuerle und Musiktheorie bei Otfried Büsing und Eckehard Kiem. Seit 2005 unterrichtet David Mesquita Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, und seit 2006 ist er auch Lehrbeauftragter für Tonsatz an der Musikhochschule Trossingen. Er leitet seit 2005 das »Tallis-Ensemble« Freiburg sowie seit 2006 den Kammerchor Emmendingen.

Schenker meets Koch: Ein Weg zum »Urtakt«

Dass die Schenkeranalyse einen hervorragenden Überblick über die Tonhöhenorganisation eines tonalen Musikstückes schafft, kann man nicht leugnen. Oft wird aber mit Recht kritisiert, dass temporalen Elemente (Metrik, Rhythmik, Form) nur eine untergeordnete Rolle eingeräumt wird. Diese Situation ist meiner Ansicht nach paradox, denn die Schichtenlehre Schenkers stellt für die rhythmisch-metrische Analyse ein hervorragendes Werkzeug zur Verfügung. Die Suche eines »Urtaktes« könnte zunächst den Eindruck einer Zurückführung auf Sinnloses erwecken; ein solches Reduktionsverfahren zwingt uns aber zur Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Fragen über die Entfaltung von Musik in der Zeit, und bringt gewissermaßen Metrum, Rhythmus und Form auf einen gemeinsamen Nenner.

In *Der freie Satz* widmet Schenker der Metrik und Rhythmik einen relativ kurzen Kapitel. Der Ausgangspunkt ist dabei die Vier- und Achttaktigkeit: »Gemäß dem uns eingeborenen Wesen, dem Gesetz von Systole und Diastole, empfinden wir die durch die Zahl 2 und ihre Vielfachen ausgedrückten Taktordnungen als die natürlichsten, uns am meisten entsprechend.« Andere Taktgruppen leitet er durch Umdeutungen der metrischen Werte oder durch Dehnungen daraus ab. Mit Beispielen von bis zu ca. 20 Takten bleibt Schenker dicht an den Vordergrund. Es folgt zwar ein Kapitel zur Form, dabei finden sich aber kaum Bezüge zum Rhythmus. Die Frage, ob und auf welcher Art Rhythmik (im Vordergrund) und Form (im Hintergrund) zusammenhängen, bleibt unbeantwortet.

Den »missing link« zwischen Rhythmus und Form finden wir in H. C. Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*. In seiner gründlichen Auseinandersetzung mit der *Beschaffenheit der melodischen Theile* leitet er die »erweiterten Sätze« auch aus »Vierern« ab, und weist wiederholt darauf hin, dass solche Sätze »unter allen Umständen bey der Verbindung mehrerer melodischen Theile die Geltung eines Vierers behalten, und bey der rhythmischen Vergleichung der Sätze als ein Vierer betrachtet« werden sollen. Danach zeigt uns Koch, wie man einen 150 Takte langen Andante von Haydn auf einer Folge von wenigen Vierern und Achtern zurückführen kann. Aus der Perspektive der Schichtenlehre stellt Kochs Verfahren eine echte Reduktion auf einem (hyper)metrischen Mittelgrund dar. Wie ich in meinem Vortrag zeigen möchte, ist von diesem Ausgangspunkt der Weg zu einem formbildenden »Urtakt« – einer großen »Systole« und »Diastole« – nicht mehr weit.

* * *

PHILIPPE MICHEL, Professeur d'Enseignement Artistique (spécialité jazz/piano), Docteur en Esthétique et Sciences de l'Art, Maître de Conférences en musique/musicologie, coordinateur pédagogique de la filière »Jazz & musiques improvisées« du Département Musique de l'Université Paris 8 et responsable du Master »Musicologie, Création, Musique et Société«.

Jouer un »thème« de jazz: Interprétation ou improvisation?

Face à la notion d'interprétation, le cas du jazz est assez singulier. En effet, si l'on admet l'idée que ce qui est écrit, en musique, est potentiellement soumis à interprétation lors de la phase de *réalisation* (littéralement lorsqu'une œuvre, préalablement *imaginée*, se retrouve confrontée au *réel*), alors, ce qui, en jazz, relève du »prévu d'avance« devrait pouvoir répondre à ce même schéma.

Si cette idée ne pose objectivement aucun problème dans le cas d'un jazz orchestral (la musique pour big bands) le plus souvent consigné sur partition au moyen d'une notation solfégique conventionnelle – dans la mesure où ce principe de consignation écrite d'un *projet*

à *réaliser* ne diffère pas fondamentalement de celui en vigueur dans la musique occidentale de tradition écrite –, en revanche, elle mérite d'être questionnée pour toutes ces formes de jazz (principalement jouées en petites formations) dans lesquelles les musiciens ne disposent pas de partition de ce qui est pourtant considéré comme relevant du »prévu d'avance«.

Mis à part le cas très particulier à cet égard du free jazz, qui a souvent fait de l'improvisation généralisée un principe identitaire, il existe de nombreuses formes de jazz dont le principe consiste à jouer des »thèmes« à partir desquels les solistes improvisent ensuite des *choruses* (moyennant l'abstraction d'une matrice, le plus souvent harmonique). Or, l'analyse comparative d'enregistrements d'un même »thème«, aussi bien par un même artiste (ou un même groupe) que par des artistes (ou groupes) différents, démontre que certaines caractéristiques musicales de la *réalisation* d'un »thème«, relativement fixes ou *fixées* dans le temps, peuvent être considérées comme relevant du schéma d'interprétation précédemment évoqué, tandis que d'autres sont suffisamment variables ou *variées* d'une »version« à l'autre pour être considérées comme relevant d'un principe d'improvisation.

Tout l'enjeu de ce type d'approche consiste donc à parvenir à cerner la frontière qui sépare alors l'interprétation du »prévu d'avance« de l'improvisation qui s'immiscerait dans sa *réalisation*.

* * *

DANUTA MIRKA studied music theory in Poland and earned the Ph.D. in musicology at the University of Helsinki, Finland. In 2001–02 she was Senior Fulbright Fellow at Indiana University, Bloomington, and in 2002–06 Humboldt Fellow and Research Fellow of the DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) at the University of Freiburg, Germany, where she obtained her further qualification (Habilitation). Before coming to the University of Southampton, she taught at the Szymanowski Academy of Music in Katowice, Poland.

Punctuation and Sense in Late-18th-Century Music

In music theory and aesthetics of the late 18th-century a musical composition was frequently compared with an oration. According to such authors as Joseph Riepel, Johann Philipp Kirnberger and Heinrich Christoph Koch, musical ending formulas – cadences (*Kadenze*), phrase endings (*Absätze*) and incises (*Einschnitte*) – resemble punctuation marks dividing an oration into paragraphs, sentences and clauses. Just as with an oration, punctuation determines not only the form but also the sense of a musical composition. In Koch's theory the two most important characteristics of a musical phrase (*Satz*) – its length and tonal function (*Grundabsatz*, *Quintabsatz*) – are determined by the position and harmonic content of its ending formula. In the light of this theory one can better understand the rationale behind phrase manipulations which consist of a cancellation of an already completed ending formula and its replacement by another one. As a result, both the length and the harmonic function of a given phrase – and hence its musical sense – are changed. In my paper I trace such manipulations in Haydn and Mozart's chamber music for strings. They provide the most intriguing proof that late-18th-century music was conceived of, above all, as an art of communication between a composer and a listener.

* * *

ERIC MONTBEL, Joueur de cornemuse et de flûtes, compositeur, ethnomusicologue. Né à Lyon, il vit aujourd'hui en Provence. Enseigne l'ethnomusicologie à L'Université de Provence, Faculté de Musique d'Aix-en-provence. Membre doctorant du RITM, Université Sophia Antipolis de Nice.

L'interprétation modale et la variation dans le jeu moderne des cornemuses à miroirs du Limousin

Le renouveau des instruments traditionnels en France depuis 30 ans a créé un style nouveau d'interprétation, caractérisé par un recours à la fois aux méthodes de la transmission orale, de la semi-improvisation, et du jeu sur bourdons, mais aussi aux procédés d'apprentissage et de restitution hérités des musiques écrites euro-occidentales. Ces aller-retour entre tradition populaire, code musical dominant et »musiques du monde« marquent le jeu moderne de ces instruments, inscrits tout autant dans les pratiques de musiques anciennes (Hautbois et Cornemuses de Poitou de la Renaissance) que contemporaines, »actuelles« selon l'usage récent de cette terminologie en France: trad, folk, world voire néo-pop. Comment démêler ces différentes formes d'interprétation? N'existe-t-il pas à la base, une »invention« d'un jeu moderne sur ces instruments, invention toute récente et en constante évolution?

Sous les apparences de l'archaïsme et de l'ancestralité liées au sens commun, et attachées à cette famille d'instruments (les cornemuses comme instrument-signe de la mémoire), se révèle une actualité et une transgression des modèles permanentes. Sur la base des transcriptions effectuées auprès des musiciens-sources et à partir de mélodies, styles, ornements recueillis sur le terrain en Limousin, il s'agira d'expliquer la démarche ethnomusicologique participante, qui a conduit l'auteur à pratiquer lui-même cet instrument, à inventer des styles et des techniques de jeu, des répertoires, à emprunter à d'autres instruments, à d'autres traditions européennes, pour construire un jeu moderne des cornemuses à miroirs du Limousin.

* * *

ANDREAS MORAITIS, geboren in Berlin. Studierte u. a. an der HdK Berlin und der Freien Universität Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. Promotion im Fach Musikwissenschaft mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

Stimmführung als Formprinzip?: Zu Heinrich Schenkers späterer Analytik

Während Schenker in seiner *Harmonielehre* (1906) vor allem einen erweiterten Begriff der »Stufe« exponiert, akzentuieren spätere Schriften in zunehmendem Grad die Bedeutung linearer »Auskomponierungszüge«, die als »horizontalisierte« Klänge oder Klangfragmente zwar mit dem Stufengang korrespondieren, ihrerseits aber Merkmale besitzen, welche über den abstrakteren Harmoniebegriff hinausweisen: u. a. sind dies die Existenz eines bis zum Ende des Zuges festgehaltenen »Kopftons«, der Gebrauch von Durchgängen sowie die feststehende, quasi »deterministische« Abfolge der einzelnen Töne.

Schenker konstatierte derartige Züge zunächst in Bereichen, die nach seiner späteren Theorie dem so genannten »Mittelgrund« zugeordnet werden müssten. Es konnte sich

dabei um Linien handeln, die wegen ihrer Nähe zum musikalischen »Vordergrund« unschwer als Kern einer melodischen Verlaufsgestalt zu identifizieren waren, aber auch um vom Komponisten »versteckte« Strukturelemente, die z. B. als »verborgene Wiederholungen« zuvor explizit ausgesprochener Gedanken fungierten.

Spätestens mit der Einführung der drei stereotypen Formen der »Urlinie« in der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre kommt die Eigendynamik des von Schenker angestrebten, im *Freien Satz* (1935) abschließend kodifizierten Systems zum Tragen: So lässt sich die finale Gestalt der Urlinien (welche Schenker durch Beobachtung gefunden zu haben meinte) im Prinzip aus einer Reihe von Postulaten ableiten, die in mehr oder weniger expliziter Form bereits in früheren Entwicklungsphasen der Theorie anzutreffen sind.

Die Beschränkung auf drei fallende, von der 8, 5 oder 3 ausgehende Züge in der Außensatzoberstimme des »Hintergrunds« nötigte Schenker dazu, wesentliche Konstituenten der nicht direkt aus der Urlinie ableitbaren musikalischen Formen in die ersten Schichten des Mittelgrunds zu verlagern. Doch reichte, wie z. B. anhand der bei Sonaten(haupt-)sätzen vorausgesetzten »Unterbrechungsformen« demonstriert werden kann, diese Lizenz kaum hin, die Folgen des Systemzwangs zu kompensieren. Für die an den späten Analysen aufzuzeigenden Probleme scheinen neben der logischen Struktur des Systems auch einige Grundannahmen der Theorie verantwortlich zu sein, wie etwa Schenkers Bewertung der Dissonanz, der Tonhöhe oder der »Kausalität« des musikalischen Geschehens.

* * *

HUBERT MOßBURGER studierte Kirchenmusik, Musikerziehung, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Regensburg, Detmold und Halle (Saale). 2000 wurde er mit einer Arbeit über die *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns* promoviert. Nach verschiedenen Lehrtätigkeiten in Detmold, Halle und Hannover wurde er 2003 als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Künste Bremen berufen. Von ihm sind zahlreiche Schriften zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts erschienen.

Harmonik und Aufführungspraxis

Wie lässt sich Harmonik aufführungspraktisch interpretieren? Diese Frage erscheint ungewohnt, sind es doch vorherrschend andere musikalische Parameter, welchen aufführungspraktische Relevanz beigemessen wird: dem Rhythmisch-Metrischen hinsichtlich Agogik und Akzentuierung, dem Melodischen im Hinblick auf Dynamik und der formalen Gliederung bezüglich Artikulation und Phrasierung. Der harmonischen Dimension des Tonsatzes als dem im wahrnehmungsästhetischen Hintergrund Zusammenhalt stiftenden Moment wird weniger Aufmerksamkeit – und zwar sowohl von Seiten des Hörers als auch des Interpreten – gewidmet. Ein weiterer Grund für die stiefmütterliche Behandlung der Harmonik als aufführungspraktisches Kriterium liegt darüber hinaus in der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung vom Akzidentiellen zum Essentiellen hinsichtlich der Ornamentik. War beispielsweise für einen Flötisten im 18. Jahrhundert die Kenntnis und Berücksichtigung der Harmonik für die konkrete Ausführung von Verzierungen unverzichtbar, so geriet die Harmonik durch die zunehmende detaillierte Festlegung der »res facta« bei den Interpreten immer weiter aus dem Blickfeld. Ebenso entlasteten die im Laufe des 19. Jahrhunderts sich immer dichter über den Tonsatz ausbreitenden Vortragsbezeichnungen den Interpreten von der Verantwortung für die genaue Kenntnis und die daraus resultierende Differenzierung von Akkorden und deren Zusammenhänge. Diese Entwicklung wirkte sich auch auf die

pädagogische Praxis der Musiktheorie aus: Harmonielehre wurde – im Gegensatz zur Generalbasslehre – von der kompositorischen und aufführenden Praxis abgekoppelt und zu einem bloßen Propädeutikum für angehende Komponisten bzw. zu einem wissenschaftlichen Abstraktum. Der Akzent in Bezug auf Harmonik als aufführungspraktischem Kriterium verschob sich von notwendiger Kenntnis auf ein akzidentielles Bildungsgut.

Dagegen kommt der Harmonik in fast allen Vortragslehren des 18. und 19. Jahrhunderts (Quantz, Bach, Türk, Czerny, Riemann) noch die Bedeutung als unverzichtbarer Bestandteil der Aufführungspraxis zu. Auf Grundlage dieser Quellen werden folgende Kriterien für die Interpretation von Harmonik zusammengestellt, gegebenenfalls in ihrem geschichtlichen Wandel untersucht und an Literaturbeispielen belegt (dabei werden auch die Skizzen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* von Adorno einbezogen): Konsonanz-Dissonanz, Chromatik (tonartfremde Klänge), Enharmonik, Akkordprogression und Modulation. Als musikalische Gestaltungsmittel dieser fünf Interpretationsaspekte stehen Dynamik, Gewichtung (ganzer Akkorde, aber auch Hervorhebung von Einzeltönen), Agogik, Intonation und Farbgebung zur Verfügung.

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Harmonik nur ein Teilmoment von Musik ist, das in Wechselwirkung zu anderen Parametern steht, muss sich der Interpret seiner Aufgabe, der Herstellung eines kontextuellen Zusammenhangs musikalischer Faktoren, umso bewusster sein. Dass aber Harmonik selbst schon komponierte Interpretation (z. B. einer Melodie) ist, nimmt den Interpreten nicht nur in die Pflicht, sondern lädt ihn auch ein zu einer spannenden Entdeckungsreise durch die fantastischen Interpretationsmöglichkeiten musikalischer Komposition.

* * *

ANGELIKA MOTHS (Basel/Bremen) studierte Cembalo am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo sie sich bei Tini Mathot / Ton Koopman diplomierte. Sie arbeitete als Lehrbeauftragte für Paläographie an der Felix Mendelssohn Bartholdy-Hochschule in Leipzig und als Korrepetitorin an verschiedenen Konservatorien in der Schweiz. Von 2003–2005 war sie am musikwissenschaftlichen Institut in Basel tätig, seit 2002 ist sie wissenschaftliche Assistentin an der *Schola Cantorum*, wo sie auch Paläographie und (als Assistenz) Musikgeschichte unterrichtet.

Ab Oktober 2007 übernimmt sie eine fünfjährige Vertretungsprofessur im Fach Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Bremen. Im Moment plant sie ihre Dissertation bei Birgit Lodes / David Fallows. Darüber hinaus ist sie Organisatorin von IDiOM (International Dialogues on Music), welches 2007 erstmals in Damaskus (Syrien) stattfand, und ist als Musikerin mit verschiedenen Ensembles (z. B. mit »Sarband« und »Bella Gerit«) im Bereich der historischen Aufführungspraxis und der orientalischen Musik tätig.

»per meglio contemplarlo...«:

Bearbeitungen als Analysemodell für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

Die Frage, inwieweit Analyse eigentlich etwas Historisches ist, ist durchaus berechtigt. Die wenigen »historischen Analysen« – ausformulierte Versuche, eine Komposition zu »zerlegen« – (so bei Johannes Tinctoris, Johannes Burmeister, Johann Mattheson oder Johann Philipp Kirnberger) sind heute der Kritik mangelnder Vollständigkeit ausgesetzt, auf die ja aber auch gar kein Anspruch erhoben wurde. So ist Analyse etwas Historisches, sobald wir den Begriff »Analyse« öffnen und uns die Frage stellen, welche Vorgehensweisen vor der »Erfindung« einer umfassenden Analyse angewandt wurden, Musik zu untersuchen und für andere verständlich zu machen.

Mit dem Aufkommen der Partitur wurde es möglich, Musik einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Dabei wurden vokale Kompositionen häufig nicht nur »abgesetzt«, sondern darüber hinaus auch für ein Instrument »bearbeitet«. Diese Bearbeitungen führten aber in vielen Fällen über ein bloßes instrumentales »Greifbarmachen« hinaus. Gerade im Reduzieren oder Tauschen von Stimmen, bei der Verwendung von Diminutionen oder Eingriffen in die Satzstruktur wird deutlich, was – an unseren Erwartungen gemessen – ein Bearbeiter von seiner Vorlage verstanden oder auch nicht verstanden oder anders verstanden hat. Solche Bearbeitungen sind somit ein wichtiges Instrument, die Werke im Verständnis ihrer Zeit zu erfassen. In vielen der von mir untersuchten Fällen (z. B. aus dem *Codex Faenza* oder den Diminutionen für Viola Bastarda von Vincenzo Bonizzi) nähert sich die Analyse dabei zwangsläufig der Interpretation an. So helfen solche Untersuchungen, einen kompositorischen Prozess nachzuvollziehen, weil man sich nicht nur mit der eigentlichen Komposition auseinandersetzt, sondern darüber hinaus mit dem, was zumeist zeitgenössische Musiker in ihren Bearbeitungen als bemerkenswert hervorgehoben haben. Dies wiederum kann – im besten Falle – zu einer Bestätigung oder auch zu einem Überdenken unserer Analysemodelle für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts führen.

* * *

GÖSTA NEUWIRTH wurde er 1968 mit der Arbeit *Die Harmonik in der Oper »Der ferne Klang« von Franz Schreker* promoviert. Von 1968 bis 1970 arbeitete er im Mendelssohn-Archiv der Stiftung Preussischer Kulturbesitz und von 1970 bis 1972 war er Mitarbeiter der Schönberg-Gesamtausgabe. Ab 1973 leitete Neuwirth das Elektronische Studio der Grazer Musikhochschule und hielt musikgeschichtliche Vorlesungen an Universität und Musikhochschule. 1982 folgte er schließlich dem Ruf auf die Professor für Geschichte der Musiktheorie an der UdK Berlin, die er bis zu seiner Emeritierung im Jahre 2000 wahrgenommen hat. Zahlreiche Kompositionspreise, zuletzt eine Hommage der Styriarte 2007 in Graz mit der Uraufführung von *Planctus*.

CHRISTIAN BERGER, nach dem Studium der Schulmusik und der Musikwissenschaft in Freiburg, Hamburg, Berlin und Kiel 1982 Promotion zu Berlioz' *Symphonie fantastique*. 1989 Habilitation in Kiel mit einer Arbeit zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts. Vertretungsprofessuren in Heidelberg, Bonn, Regensburg, Detmold und Greifswald. Seit 1995 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

Josquins *Miserere*

Josquins *Miserere* ist eine der ersten großen Psalmvertonungen. Gerade deshalb biete sich das Werk für eine Untersuchung an, die alle Parameter, hebräischen und lateinischen Text sowie die Musik unter dem Gesichtspunkt der zahlenmäßigen Strukturierung in den Blick nimmt. Aus den Ergebnissen lassen sich dann auch weitreichende Schlußfolgerungen für die musikalische Analyse ziehen.

* * *

MARKUS NEUWIRTH (*1982) studied musicology, psychology, and philosophy at the University of Würzburg (Germany). During this time, he held a Hanns-Seidl-Scholarship. Currently, he is a doctoral student and project collaborator (»Towards a dynamic theory of classical and early romantic main theme types«) at the University of Leuven (Belgium). His research focuses on the

connection of music cognition and music analysis, methodological problems in music analysis, style change in the work of Joseph Haydn, and the theory of sonata form in the 18th-century (mainly compositional strategies in the retransition section, the structure of the recapitulation, and the non-existence of »false recapitulations« in Haydn). Neuwirth's doctoral thesis is concerned with recapitulatory strategies in the symphonies by Haydn and his contemporaries.

Recomposed Recapitulatory Main Themes in the Keyboard Sonatas by Joseph Haydn: A Descriptive and Explanatory Approach

There are some studies devoted to the structure of the exposition in the keyboard sonatas by Haydn (A. Peter Brown 1975, Michelle Fillion 1981, and László Somfai 1995). To my knowledge, a comparable study dealing with the structure of the recapitulation is missing. This is in contrast to the variety of articles focusing on the phenomenon of the »altered recapitulation« in Haydn's string quartets (e.g. Schmidt-Thieme 2000, Russakovsky 2001) and symphonies (e.g. Wolf 1966, Churgin 1986) which is due to the fact that there is a lot of recomposition in all sections of the sonata form in these particular genres.

In this lecture, I want to draw attention to recompositions occurring in the main theme area of the recapitulation – a main characteristic in Haydn – in the somewhat neglected genre of the keyboard sonata. First of all, I want to present a system of recompositional options and show their frequency in the genre in question (in comparison to other genres and composers). Furthermore, the consequences of these recompositions for the formal structure and functionality as well as for the relationship between the main theme and the transition shall be taken into consideration. But the lecture will not confine itself to mere description. I also want to suggest an explanatory approach which tests the »causal role« of several factors like »monothematicism«, the structure of the main theme, the frequency of the main theme in the development, and the tonal and harmonic instability of the opening theme. The relevance and interplay of these factors contributing to a recomposed main theme area shall be discussed by means of analyses of concrete musical compositions.

* * *

KAORI NOLAND is a Ph.D student in music theory at the University of Oregon, where her principal teachers are Jack Boss and Steve Larson. Her recent interest in music analysis includes Chopin, Schoenberg, and Debussy. She has presented her papers at the 2006 International Chopin Conference at the Fryderyk Chopin Institute in Warsaw, and CMS conferences in the United States.

Diatonic/Octatonic Interaction in Chopin's F minor Ballade Op. 52

Since Arthur Berger published his article *Problems of Pitch Organization in Stravinsky* in 1963, scholars such as Richard Taruskin, Pieter van den Toorn, Dimitri Tymoczko, Wai-Ling Cheong, and others have written extensively on this subject, mainly analyzing Russian composers' works from the end of the 19th-century and after. Some works of French composers – e.g., Debussy, Messiaen, and Ravel – have been studied in this connection.

Chopin's use of the octatonic scale has been scarcely documented and it is rare that the tonal instability in his music gets fully investigated or explained. My previous analysis of Chopin's Ballade Op. 23, however, shows an example of Chopin's application of octatonic collections and his technique for incorporating non-diatonic pitch collections into his tonal

schemes. Although substantial octatonic pitch sets appear in limited sections of Chopin's ballades Op. 23 and Op. 52, and they are not developed to create octatonic chord progressions that one can observe in compositions of later composers, the octatonic ideas of Chopin are derived directly from the *Grundgestalt*, or the thematic material initially presented in the ballades. Thus the manifestation of the octatonic pitch collection in Chopin's ballades is found not just on the surface level of his compositions, but is more significantly connected to Chopin's compositional idea.

My analysis of Chopin's Ballade Op. 52, which was composed in the 1840s in Paris, will focus on how octatonic materials interact with diatonic materials, and how Chopin integrates the octatonic elements into the compositional schemes of his later works. Although Chopin's application of the octatonic materials was skillfully rendered in some of his early works, such as the G minor Ballade Op. 23, Chopin employs octatonic elements more frequently and more seamlessly in Op. 52, which was composed several years after Op. 23.

* * *

MICHAEL ORAVITZ is Assistant Professor of Music at Ball State University in Muncie, Indiana. His research interests include the music of Debussy, rhythm, meter and form studies and music theory pedagogy. He earned his doctorate in Music Theory at Indiana University, Bloomington, under the direction of Marianne Kielian-Gilbert.

Metric and Phrasing Designs as Agents of Form in Two Debussy *Préludes*

This presentation explores the manner in which metric and phrasing designs, in subtle yet distinctive ways, contribute to the accessibility and logic of Debussy's musical forms in two preludes (*Le vent dans la plaine* from Book I and *Les fées sont d'exquises danseuses* from Book II) while operating in a manner that avoids obvious aural comprehension of their agency. Namely, metric, hyper-metric and phrasing characteristics within given sections contribute to the character of those individual sections, providing a subtle medium by which the perception of formal sectionalization and – ultimately and more importantly – large-scale formal design can be fostered within the listener.

After a surface investigation of *Le vent*, one may construe a four-part ABCA' design. Upon further investigation however, a far more eloquent (and far more aesthetically convincing) five-part symmetrical design can be heard (A, B [derived of A], C_{part 1}, C_{part 2}, B' [derived of A], A'). Notably, this latter design, as pleasing as it is subtle, is supported by section-specific aspects of metric and phrasing design in conjunction with aspects of motivic/thematic design.

In *Les fées sont d'exquises danseuses*, Debussy utilizes both triple meter and intermittent references to the conventional four-bar phrase in order to invoke the topic of »dance« in a free, capricious manner. Again, the metric character of each span/section of music works towards an understated yet effective delineation of the work's formal design.

Scholarly rhythmic/metric analysis of Debussy's music is not entirely in its infancy, but is – thus far – an underdeveloped endeavor. Avo Somer, Christopher Hasty, Richard Parks, Justin London and others – to varying degrees – have explored meter's relationship to phrasing in Debussy's music. This presentation seeks to demonstrate the value in conjoining such explorations of local metric and phrasing phenomena with issues of larger formal design.

* * *

PALOMA OTAOLA, Docteur en Philosophie (1992) et en Musicologie (1998), Maître de Conférences à l'Université Jean-Moulin (Lyon 3), est l'auteur de plusieurs travaux sur la théorie musicale ancienne et sur l'humanisme musical en Espagne, dont *El humanismo musical en Francisco Salinas* (Pampelune: Newbook ediciones, 1997), *Tradición y Modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo* (Kassel: Reichenberger, 2000) et *El De musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica* (Valladolid: Estudio Agustiniano, 2005). Depuis un certain nombre d'années, elle s'intéresse également à l'œuvre et à la pensée esthétique du compositeur espagnol Oscar Esplá. Plusieurs travaux ont vu le jour dont *Correspondencia de Oscar Esplá a Eduardo del Pueyo* (Alicante: Instituto de cultura Juan Gil Albert, 2001), *Don Quichotte dans l'œuvre d'Oscar Esplá (1886–1976)*, in: *Don Quichotte au XXe siècle* (Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, 79–96), *Le Pirate Captif. Histoire d'une collaboration: Claudio de la Torre-Oscar Esplá*, in: *Les livrets d'opéra. Fin XIXe début XXe siècles*, (Nantes: Université de Nantes, 2003, 179–193), *Oscar Esplá, un pionero en la reflexión sobre la creación musical : la formación cultural en el compositor*, Nasserre XIX (2003), 431–452.

L'interprète face à l'œuvre d'après Oscar Esplá

Tout au long de sa carrière artistique le compositeur espagnol Oscar Esplá (1886–1976) a concilié la création et la réflexion sur différents aspects concernant la musique: les changements d'esthétique selon les différentes époques, son rôle social, la formation intellectuelle et culturelle du compositeur ainsi que le rôle de l'interprète comme médiateur entre le compositeur, l'œuvre et le public.

Sa pensée esthétique s'est exprimée à travers des essais publiés dans des revues spécialisées comme *La música y su aspecto moderno* (*Revista Musical*, Bilbao, 1913); des conférences telles que *El arte y la musicalidad* (1919), *Función musical y música contemporánea* (1955); son discours d'entrée à l'Académie de Beaux-Arts de San Fernando, *Disertación sobre las formas* (1959) et des chroniques musicales rédigées pour le quotidien belge *Le Soir* (1940–1943).

C'est surtout dans ces chroniques des concerts qu'Esplá développe une série d'idées concernant l'interprète. Avec le langage de son époque, le compositeur attire l'attention sur l'attitude scientifique que doit avoir l'interprète face à l'œuvre musicale. Cette attitude, qu'il qualifie d'analytique, requiert l'étude consciencieuse de l'œuvre dans ses plus petits détails, sans négliger pour autant la vision d'ensemble, c'est-à-dire la structure, les lignes mélodiques, l'harmonie et surtout l'intention esthétique de l'auteur. Par ailleurs, l'interprète ne peut pas se soustraire à l'étude de l'histoire de la musique et des courants esthétiques qui ont traversé les époques, afin de rendre l'œuvre selon une sensibilité particulière. Le tempérament de l'artiste doit s'effacer en quelque sorte derrière l'œuvre, tout en donnant une interprétation personnelle. Les prestations de deux pianistes très en vogue à Bruxelles ces années-là – Eduardo del Pueyo et Walter Rummel – serviront d'illustration à sa pensée.

La contribution d'Esplá dans le domaine de l'esthétique musicale est encore peu connue, mais il a le mérite d'être l'un des premiers compositeurs espagnols à porter un regard critique sur tout ce qui entoure les manifestations musicales.

* * *

BEATE PERREY is Senior Lecturer in Analysis and Critical Musicology at the University of Liverpool. She is author of *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics* (Cambridge University Press 2003) and has edited *The Cambridge Companion to Schumann* (Cambridge University Press 2007) as well as *Interdiscipline: New Languages for Criticism* (Legenda Oxford Nov. 2007).

Music Analysis as Performance

Music analysis, with its highly specialised, at times quasi-technological vocabulary, is essentially about wanting to find the truth. Proceeding along the lines of empirical research, proven methods and techniques, music analysis is therefore about knowing. And about the conviction that there is something to be known, and indeed worth knowing about. The music analyst therefore seems more like a forensic scientist rather than – as the object of her preoccupation might lead one to think – a singer, a lover, or a dancer.

Like the scientist's report, music analysis presents its finding through language, in words, signs or symbols (including the signs, symbols and language of pitch-class-sets, say, or Schenkerian graphs). In what is essentially a sustained act of translation, then, analysis moves music from one place (made of sounds) to another (made of words). But not least due to its preferred status as a professional science, analysis has always been keen to keeping ambiguity at bay – hence its specialized vocabulary and codified language, designed to establish a canon of coherent, or at least plausible interpretations. Despite its real degree of explanatory sophistication, however, music analysis will not be able to escape one particular kind of inescapable truth: that translation always changes the way things look, and sound, and feel. In other words, the story changes, and keeps changing as one analysis enters into the endlessly proliferating stream of other possible interpretations.

This talk explores what music analysis may have to gain by acknowledging its original taste and talent for fiction, and where this might lead. Given the repertoire of tried and tested analytic story-lines, analysis has begun to question itself, and is being questioned – about its methods, for instance, its language and symbols, its aims and objectives; but also its aims, objectives and use, quite simply. Yet, one sometimes wonders whether it is analysis that matters here, rather than what it should, or could, be about. If music analysis still wants to be about music, then the excitement should be with the analyst: like the pianist, conductor, or composer this would be someone with an ear for dissenting, contradictory voices, and someone attracted to the complexities within any musical work. And it would be someone alarmed by the very real violence inherent in the wish for coherence, transparency, and semantic stability. Amateur of counterpoint, the future music-analyst would want to keep an open ear for the crucial role played by the passions as the driving force behind music. Music's inner tensions, contradictions and paradoxes could then be heard as the affective core responsible for its emotional reach, as well as for the very construction of its identity.

* * *

BIRGER PETERSEN ist nach Lehrtätigkeiten in Lübeck, Herford und Bremen hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und unterrichtet außerdem am Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Seit 2001 zahlreiche Veröffentlichungen, vor allem zur Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts und zu Theodor W. Adorno. Zahlreiche Kompositionspreise.

Die Orgelchoralsätze der Neumeister-Sammlung im Tonsatzunterricht

Vielerorts ist ein extemporierter Umgang mit den Choralkompositionen Johann Sebastian Bachs im Tonsatzunterricht zu beobachten: Gilt der »Bach-Choralsatz« dem Einen als

unumstößliches Paradigma und unersetzliches Mittel zur Erarbeitung eines idealen (und dementsprechend idealisierten) Satzbildes, lehnt der Andere die Thematisierung der Choralsätze Bachs mit dem Verweis auf ihre kompositorische »Eigentlichkeit« und ihre Einzelstellungsmerkmale rundheraus ab. Beiden zugegebenermaßen extremen Positionen gemeinsam ist der Umstand, daß die Choralkompositionen Bachs abgehoben von für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gewöhnlicheren Satztypen betrachtet werden müssen: Bachs Choralsätze lassen sich zwar satztechnisch durchaus in Einklang bringen mit Kantionalsatz und Kleinmotette des 17. Jahrhunderts, aber eben nur unter erheblichen Schwierigkeiten mit instrumentalen Gattungen des Barocks.

Die Auseinandersetzung mit der sogenannten Neumeister-Sammlung bietet in diesem Zusammenhang ein attraktives, wenn auch bislang nahezu unerschlossenes Arbeitsfeld: Diese Sammlung von Orgelchoralsätzen unterschiedlichster Provenienz enthält frühe und früheste Orgelkompositionen Bachs, die vor allem als Vorstudien zu den späteren Meisterwerken wie den Sätzen des Orgelbüchleins gelten können: Sie zeigt den jungen Bach auf dem Weg von seinen Vorbildern zu seiner ihm eigenen Klangsprache.

Während namentlich die »Arnstädter Choräle« und die Sätze des Orgelbüchleins eine Pflichtfachgruppe in der Satzlehrearbeit schnell überfordern können, ist die enge Verbindung zwischen den Satzvorbildern des späten 17. Jahrhunderts, den Orgelchorälen der Neumeister-Sammlung und den späteren Choralsätzen Johann Sebastian Bachs immer offenbar oder wenigstens durch eine einfache Reduktionsanalyse herzuleiten: Die Sätze der Sammlung sind reich an satztechnischen Besonderheiten, führen aber zugleich für die barocke Satzlehre typische Modelle katalogartig vor. Steht im Mittelpunkt des Unterrichts damit zwar der Orgelchoral- und Choralsatz Johann Sebastian Bachs, fällt der Blick dennoch zwangsläufig auf die Entwicklung des Orgelchoralsatzes, namentlich auf nord- und mitteldeutsche Vertreter – notwendigerweise aber nicht allein auf deren gattungsgeschichtliche Relevanz, sondern ihren Tonsatz.

* * *

FRANÇOIS PICARD est professeur d'ethnomusicologie analytique à l'Université Paris Sorbonne (Paris IV) et membre des équipes Patrimoines et Langages Musicaux et Groupe Sociétés Religions Laïcité. Il a été l'organisateur principal de deux conférences internationales, »Chime«, et »Luoshen fu arts et humanités«. Ancien élève du conservatoire de musique de Shanghai, il joue de la flûte *xiao* et de l'orgue à bouche *sheng* au sein de l'ensemble Fleur de Prunus qu'il dirige et collabore avec des compositeurs contemporains et l'ensemble XVIII-21, le baroque nomade.

Analyse musicale et Interprétation

La notation des musiques traditionnelles, entendons par là conventionnellement les musique européennes de tradition orale et les musiques extra-européennes, pose des problèmes spécifiques d'interprétation: dans quelle mesure est-il possible, voire souhaitable, de restituer au-delà des notes le système d'origine? L'interprète d'aujourd'hui en effet rectifie parfois des airs notés jadis pour les faire rentrer dans sa conception; nous en proposerons deux exemples: la tradition judéo-espagnole notée par Hemsí et interprétée par Françoise Atlan; la tradition bretonne notée par La Villemarqué et chantée par Yann-Fañch Kemener; d'autres au contraire, parce qu'ils pensent qu'il s'agit de musique très ancienne et que le système doit ou au moins peut sonner bizarrement, naviguent dans des systèmes musicaux étranges dont ils ignorent les règles: nous en proposerons trois exemples: la Grèce antique, le Proche-Orient du 10^e siècle, la Chine des 9^e-11^e siècles. Dans tous les cas, l'autonomie du musicologue est un leurre, soit qu'il soit lui-même impliqué dans

l'interprétation, soit que son autorité serve des fins qui ne sont plus simplement l'établissement d'un texte, entendu comme simple transcription et édition, mais l'affirmation soit de l'antique originalité, soit de la permanence d'un système, et donc d'une tradition. Nous proposerons de sortir de l'aporie par la notion même de tradition, incluant la nécessaire interprétation, et situant la notation (antique, autochtone ou des notateurs) comme rentrant dans le processus même. L'analyse sera alors du côté d'une vérité qui n'est pas nécessairement celle de l'histoire, ni de la tradition.

* * *

UGO PIOVANO graduated in Physics in 1992, he is teacher of Applied Mathematics in High Schools. At Turin Conservatory he obtained the Flute diploma in 1981, and first and second level Academic Diploma in Historical Flute in 2004 and 2006 (*cum laude*). He has given more than 300 recitals all over Europe. Graduated in History of Music *cum laude* he won a First prize for his Dissertation at the Turin University in 1995 and the First Prize in the National Musicological Context S. Sasso in 1996. Today he is completing his Ph.D in Musicology with a Dissertation on Verdian Criticism under the guide of Paolo Gallarati. He held numerous conferences and *concert-analyse* in many Italian towns and took part in many National and International Musicological Meetings, including those of the *Italian Musicological Society* and the *International Musicological Society*. He has written about fifty essays and two books: the critical edition of Basevi's *Saggio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Milano: Rugginenti, 2001) and *Otello fu. La vera vita di Francesco Tamagno il »tenore-cannone«* (Milano: Rugginenti, 2005).

L'Art de Preluder of Hotteterre (Paris 1719) and the improvisation practice in 18th-Century music

L'Art de Preluder was written by Jacques Hotteterre le Romain in Paris and published by himself and Foucault in 1719. With its 65 pages it is the main treatise on *Prelude* and the technique of musical improvisation of the 18th-century. The first aim of Hotteterre is to provide for a complete practical material to put together his *Principes de la Flûte Traversière* (Paris: Christophe Ballard, 1707), a treatise dedicated to the technique of playing the flute. In *L'Art de Preluder* a great number of *Preludes* in all tonalities can be found and also numerous *Traits* exploring the fundamental technical difficulties of the instrument.

But *L'Art de Preluder* is not only a 'practical' book that completes a theoretical treatise. Hotteterre also exposes the main rules a performer has to follow in order to realize a good *Prelude*, in particular in Chapter 7: *De la note sensible et des règles de modulation que l'on doit observer dans le Prelude*. The *Prelude*, even if it has an improvisational character, must be structured upon a certain canvas and observing correct modulations.

The rules exposed by Hotteterre and the hundreds of pieces contained in his treatise shall be faced with practical examples of *Preludes* that can be easily found in the didactical material produced at that time: in particular in the methods for flute of the second half of the century. But also some few examples of written *Preludes* and *Cadences* have to be considered. And, finally, it will be illustrative to compare *L'Art de Preluder* with the 15th Chapter of Quantz's treatise (1752), dedicated to cadences in vocal and instrumental music and more generally, with the preceding chapters on diminutions techniques that obviously require some improvisational skills. I want to demonstrate that improvisation was deeply involved in music performance but was always practiced within a general framework of underlying rules.

* * *

EMIL PLATEN, geboren 1925 in Düsseldorf, studierte Viola, Komposition und Chordirigieren an der Musikakademie Detmold, sowie Musikwissenschaft in Köln und Bonn. Nach der Promotion an der Universität Bonn über *Die Struktur der chorischen Choralbearbeitungen J. S. Bachs* war er Wiss. Mitarbeiter und Lehrbeauftragter, von 1963 bis 1990 Akademischer Musikdirektor der Universität Bonn und seit 1971 Honorarprofessor für Musikwissenschaft. Neben umfangreicher Tätigkeit als Orchester- und Chordirigent hat er sich in Lehre und Forschung vor allem mit der Musik Bachs, Beethovens und dem Problem der Form in der Musik befasst.

Der »Dreischritt«: Ein elementares Formprinzip der tonalen Musik

Unter dem Begriff »Dreischritt« wird hier ein melodisches Gestaltungsprinzip verstanden, das in Elementarstrukturen tonaler Musik von erheblicher Bedeutung ist. Es ist zwar in seiner offenkundigen Erscheinungsform bekannt und wird im musikanalytischen Schrifttum unter verschiedenen, allerdings inadäquaten Bezeichnungen (etwa als »Satz«, »achtaktiger Satz« oder »Barform«) verwendet, ist aber in seinem eigentlichen Wesen nicht erfasst.

Es handelt sich um einen formdynamischen Steigerungsvorgang eines musikalischen Gedankens in drei Stufen, der nach zweimaligem Ansetzen mit dem dritten Ansatz zur weiteren Entfaltung gelangt und sich im melodischen Verlauf als intensivierende Motivrepetition oder Sequenzfolge darstellt.

Das Referat erweitert die an anderer Stelle veröffentlichten (*Versuch einer Systematik musikalischer Elementarformen*, in: *Musik und Verstehen*, hg. von Christoph von Blumröder und Wofram Steinbeck, Laaber 2004, 84–94) grundsätzlichen Ausführungen zum Thema durch systematische Differenzierung der Erscheinungsformen des Prinzips und den Hinweis auf Parallelererscheinungen in vergleichbaren Gestaltungsprinzipien in den Bereichen der Dichtung, der Rhetorik, des Kultus und der Symbolik.

* * *

MARKUS ROTH, Lehrkraft für besondere Aufgaben im Fach Musiktheorie, Folkwang Hochschule Essen. Veröffentlichungen: *Organisationsformen vielstimmiger Polyphonie. Thomas Tallis' Motette »Spem in alium*, in: *Musik & Ästhetik* 7 (1998); *Der Gang ins Verstummen. Heinz Holligers »Beiseit-Zyklus« nach Robert Walser*, in: *Musik & Ästhetik* 14 (2000); *Konturen der Unschärfe. Mikromintervallik im Werk von Bernd Asmus*, in: *Musik & Ästhetik* 24 (2002); *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch*, Hofheim: Wolke 2007.

Eine Art Traum: Einige Anmerkungen zu Mozart und Türk

In einer Fußnote seiner *Clavierschule* von 1789 charakterisiert Daniel Gottlob Türk die Kadenz im Instrumentalkonzert als eine Art »Traum«:

»Vielleicht ließe sich die Cadenz nicht unschicklich mit einem Träume vergleichen. Man durchträumt oft in wenigen Minuten wirklich erlebte Gegebenheiten, die Eindruck auf uns machen, mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne Zusammenhang, ohne deutliches Bewusstseyn. – So auch bey der Cadenz.«

Nimmt man Türks Vergleich ernst, so »funktioniert« eine Kadenz auf andere Weise als ein ausgearbeiteter (komponierter) Satz: Geht es in der Kadenz vor allem um eine

»geschickte Verbindung abgebrochener Gedanken«, die ihrerseits die »wichtigsten Teile des Ganzen« repräsentieren sollen, so gewinnen assoziativ-lockere Verknüpfungstechniken an Gewicht, die eher dem Bereich der Improvisation zuzuordnen sind. Eine Kadenz, so die Übereinkunft seit Quantz, muss stets wie »aus dem Stehgreif erfunden« wirken; dies hat Folgen für die Gestaltung von Spannungsbögen, von Zäsuren und Übergängen. Gleichwohl steht bei Türk der Forderung nach größtmöglicher Mannigfaltigkeit – eine Kadenz sollten vor allem »Neuheit, Witz, Reichtum der Gedanken« auszeichnen – das Postulat einer übergreifenden *Einheit* entgegen: So dürfe z. B. innerhalb der Kadenz nur in solche (entfernten) Tonarten ausgewichen werden, die zuvor schon im Stücke berührt wurden.

Ausgehend von der Frage, inwieweit solche Leitregeln die musikalische Praxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts tatsächlich widerspiegeln, widmet sich mein Beitrag zeitgenössischen Improvisationsmodellen und Musterkadenzen (Quantz, Türk) und stellt diese Exempel einigen überlieferten Mozart-Beispielen gegenüber. In diesem Zusammenhang soll analytisch reflektiert werden, inwieweit Kadenzen tatsächlich anderen Gesetzen folgen; umgekehrt ist zu fragen, wie sie dennoch an die kompositorische Substanz der jeweiligen Werke anknüpfen.

Ausgangspunkt meines Beitrages sind die Unterrichts-Erfahrungen, das Improvisieren resp. Schreiben von Kadenzen im Rahmen eines Projektes an der Folkwang Hochschule Essen zum Gegenstand der Musiktheorie-Lehre zu machen. Im Sinne einer »integrativen Theorie« (Clemens Kühn) liegt dieser Versuch an den Schnittstellen der Bereiche Analyse, Improvisation, Komposition und Aufführungspraxis resp. Interpretationsgeschichte. Darüber hinaus kann das Thema Kadenz zum Experimentierfeld z. B. für eine ganz praktische (und von historischen Modellen ausgehende) Modulationslehre werden.

* * *

MAARTEN QUANTEN studied musicology in Leuven and Berlin from 2000 until 2005. He graduated with a masters thesis on Stockhausen's early spatial compositions. He is currently working on a doctoral dissertation regarding tempo and tempo relations in serial music (e.g. Goeyvaerts, Stockhausen, Koenig). His research is embedded in a larger research project »The Polytopic Clockwork«, that investigates the role of tempo in 20th-century music. Maarten Quanten's main points of interest are post-WWII modernism, experimentalism and contemporary music.

Stockhausen's *Klavierstück I* as an anticipation of the »new morphology of musical time«?

In 1956 Stockhausen (1928) wrote one of his most famous articles *Wie die Zeit vergeht*. In this text he criticized several techniques composers had used up till then to incorporate the parameter of duration into the serial system. He also developed a new temporal theory based on the so-called »neue Morphologie der musikalischen Zeit« (New morphology of musical time). The most important aspect of this theory is Stockhausen's »discovery« that pitch, just like duration, is a temporal phenomenon and that both exponents can be serially organised using the same proportions. In this respect Stockhausen speaks of two »Zeitbereiche« or levels of musical time: the microtemporal (pitches) and the macrotemporal (durations).

This paper examines in how far some of Stockhausen's ideas concerning the »new morphology of musical time« were already present in earlier compositions. Especially the serial »Gruppentechnik« seems interesting to investigate in this context. Using this technique, the composer was – after a period of pointillist serialism – able again to articulate

larger musical unities (groups in stead of points). In Stockhausen's *Gruppen für drei Orchester*, for instance, the dimensions group-duration, group-tempo and grade of periodicity are to be defined serially. It is quite remarkable that Stockhausen depicts the group-structure as if it were a macrotemporal projection of a twelve-tone row. Microtemporal characteristics of sounds find their macrotemporal equivalents in a row of groups. A selective analysis of *Klavierstück I* forms the starting point for a search for certain »macrotemporal« group characteristics that contain seeds of the »neue Morphologie der musikalischen Zeit«.

* * *

MIRIAM QUICK is currently studying for a Ph.D at King's College London on recordings of the music of Webern, supervised by Daniel Leech-Wilkinson. This year, she has given conference papers at the SMA Theory and Analysis Graduate Student day and the CHARM seminar, both at King's College London, and the CHARM/RMA conference at Royal Holloway, University of London.

Making sense of structure: Recordings of Webern's Variations for Piano Op. 27

This paper takes Theodor Adorno's writings on interpretation in the recent English translation of *Towards a Theory of Musical Reproduction* (Polity, 2006) as a theoretical starting-point from which to investigate recorded performances of Webern's Variations for Piano Op. 27. »The basic problem today« he writes in the 1950s, is »whether one should let the music's structure communicate itself, allowing only the appearance to appear – or transfer the structure into the appearance. My hypothesis is the latter.« (2006, 160) This statement encapsulates Adorno's aesthetic opposition to contemporary performances of new music, which he believed reproduced notated musical structures without communicating their »sense«, and were therefore generally incomprehensible. Moreover, his consistent tendency to formulate interpretative issues as dialectical problems raises a number of intriguing questions with regard to Webern performance. How might pianists »transfer structure into appearance«? How might they do justice to music's »speech-character« by characterising musical elements in terms of rhetorical function? Must performance decisions always be grounded in analytical observations in order to »make sense«? To begin to address these questions, I start from an empirical approach, using timing and dynamic data from recordings to talk about performances of the first movement of Op. 27. Focusing particularly on the relationship between phrasing and rubato, I shall first examine some general features, shared across many recorded performances, in the context of general changes in Webern performance style. Then I shall look at passages from individual recordings in detail, relating them to more recent theoretical approaches to musical meaning in order to examine some of the ways in which pianists appear to communicate – or not communicate – musical structure through expressive performance techniques.

* * *

CHRISTIAN RAFF (*1966), 1987–98 Studium der Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Musikwissenschaft (Promotion 2005). Lehraufträge für Musiktheorie an den Musikhochschulen Stuttgart, Trossingen und der Universität Tübingen. Hauptarbeitsfelder sind die Schönberg-Schule und die Musik des 18. Jahrhunderts.

»Tempo di Menuetto«: Eine Satzüberschrift und ihre formalen Konsequenzen

Was kennzeichnet jene Sätze der Wiener Klassik, die sich durch entsprechende Überschrift als »Menuett-artig« ausweisen, ohne jedoch »Menuette im eigentlichen Sinne« zu sein? Diese Frage wirft der eigenartige 1. Satz von Beethovens Klaviersonate Op. 54 (*in Tempo d'un Menuetto*) auf, dessen formale Anlage unterschiedlichste Interpretationen erfahren hat. Die meisten Deutungen gehen von einem singulären Fall aus und orientieren sich an Modellen wie Menuett mit Trio, Rondo, Sonatensatz oder der Variationenfolge. Dabei wird meist übersehen, dass Beethovens Satz in einer längeren Tradition steht: Sätze mit entsprechender Bezeichnung finden sich z. B. bei Wagenseil, Haydn und Mozart aber auch schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bereits bei diesen läßt sich beobachten, dass es sich beim »Tempo di Menuetto« um mehr als eine reine Tempo- bzw. Vortragsangabe handelt, indem die Überschrift, die zwar aufs Menuett verweist ohne direkt ein Menuett zu meinen oft zu ungewöhnlichen formalen Lösungen führt, die z. B. die dreiteilige Anlage (Menuett – Trio – Menuett) erweitern bzw. modifizieren, sich ans Rondo, den Sonatensatz oder die Variationenfolge anlehnen – oft ohne damit zur Deckung zu gelangen. So entstehen formal ambivalente Anlagen, deren Vielfalt eine Reihe von Beispielen andeuten soll. Nebenbei kann auf diesem Weg ein historischer Zugang zu Beethovens Op. 54 versucht werden.

* * *

REGINA RANDHOFER wurde in Köln mit der Arbeit *Psalmen in einstimmigen vokalen Überlieferungen* (Bern 1995) promoviert. Sie war Gastdozentin an der Hebrew University Jerusalem, Gastdozentin an der Liszt Ferenc Academy of Music – State University, Budapest, Wiss. Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Halle und ist seit 2007 Wiss. Mitarbeiterin am Simon-Dubnow-Institut im Projekt »Enzyklopädie jüdischer Kulturen« der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig.

Zu Überlieferungsgeschichte und frühen Übersetzungen der hebräischen Bibel

Der Vortrag befasst sich mit der textlichen Überlieferung der hebräischen Bibel. Ausgehend vom talmudischen Überlieferungsmythos und den Einsichten der modernen Bibelforschung, soll zunächst die Entstehung und Überlieferung der hebräischen Texte skizziert werden. Der Schwerpunkt liegt auf den philologischen Arbeiten der tiberianischen Masoreten und den wichtigsten masoretischen Textzeugen sowie der protomasoretischen Überlieferung, wie sie insbesondere von den Funden aus der Kairoer Geniza und aus Qumran repräsentiert wird. Ein abschließender Blick gilt den griechischen Textfassungen sowie den syrischen und lateinischen Übersetzungen.

* * *

HANS PETER REUTTER (*1966), geboren in Ludwigshafen/Rhein, aufgewachsen an der hessischen Bergstraße. Komponist, Kabarettist und Musiktheoretiker. 1985–93 Studium Komposition/Musiktheorie in Hamburg u. a. bei György Ligeti und W. A. Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Seit 1985 Kompositionspreise und internationale Aufführungen seiner meist mikrotonalen Musik. Gründungsmitglied von »Chaosma« (Ensemble für Jetzt-Musik). Lehrbeauftragter an der Hamburger Musikhochschule, am Hamburgischen Schauspielstudio und

am Hamburger Konservatorium. Seit 2005 Professor für Musiktheorie an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.

Strawinsky als Interpret: Der Zusammenhang von Tempo und Tonalität: Analyse des ersten Satzes der Sinfonie in C

Igor Strawinsky versuchte, als Dirigent die definitiven Interpretationen seiner Werke festzuhalten. Er betrachtete seine Aufnahmen als unerlässliche Ergänzung zu den gedruckten Noten. Dabei sollen seine Werke eher »ausgeführt« als »interpretiert« werden, der wesentliche Punkt sei das Tempo. In Bezug auf die Sinfonie in C (1938–40) beschreibt er sogar einen Zusammenhang von Tempo, Rhythmik, Metrik und »weißen Noten« (!). In einer Analyse des ersten Satzes soll gezeigt werden, wie sich formales, metrisches und skales Denken in Interpretationsanweisungen niederschlägt. So sind exponierende Teile rhythmisch-metrisch unbelasteter als überleitende und durchführende. Auch in der Dichte der Vorzeichen äußert sich dieses Denken: während entwickelnde Abschnitte bisweilen alle chromatischen Stufen verwenden – wenn auch in signifikanter, enharmonisch nicht verwechselbarer Schreibweise – sind exponierende und reprisenartige Teile überwiegend diatonisch gehalten. Dennoch bleibt meist ein auffällig großer Rest von Vorzeichenkonflikten, zu deren Deutung ein Konzept von »Bimodalität« vorgestellt werden soll. Dieses Konzept stellt eine persönliche Weiterentwicklung Strawinskys der bitonalen Harmonik der frühen Jahre dar und ist auf seine gesamte neoklassische Phase anwendbar, reicht aber sogar bis in sein dodekaphones Denken der 50er Jahre, nachweisbar im Ballett *Agon* von 1954–56. Die theoretischen Ansätze von Tymoczko und van den Toorn, die sich vornehmlich auf die russische Phase beziehen, sollen für die neoklassische bewertet werden. Weiterhin soll Strawinskys Einspielung des Werkes von 1962 anhand der Anforderungen der Partitur und der analytischen Erkenntnisse überprüft werden.

* * *

MARC RIGAUDIÈRE enseigne à l'université Paul Verlaine de Metz. Il est affilié au Centre régional universitaire lorrain d'histoire (CRULH). Il a publié récemment une nouvelle édition du *Requiem* de Gabriel Fauré pour Carus-Verlag et prépare actuellement un ouvrage sur la théorie musicale germanique dans la période 1780–1930 (série »Études« de la Société française de musicologie). Il dirige les *Cahiers rémois de musicologie*.

La *Formenlehre* au 19e siècle: De l'observation des modèles à la pratique compositionnelle

La position de la *Formenlehre* au sein de la théorie musicale du 19e siècle est ambiguë, car si cette discipline appartient à la *Kompositionslehre*, et se fixe donc un objectif pratique, celui d'enseigner aux apprentis compositeurs la capacité de concevoir des formes, la méthode qu'elle utilise est essentiellement analytique, en raison d'une démarche pédagogique reposant sur l'observation des modèles. De plus, prise dans ce qui a été nommé par M. E. Bonds le »paradoxe de la forme musicale«, elle hésite entre une taxinomie plus ou moins approfondie et une conception générative de la forme et du processus compositionnel.

Nous proposons, pour mieux appréhender cette discipline polymorphe, de jeter un regard panoramique sur un large corpus théorique composé principalement de traités en langue allemande de la période 1830–1930. Les principaux problèmes que ce corpus peut

posen à l'historien de la musique ou au praticien de l'analyse musicale soucieux de puiser à des sources théoriques anciennes seront évoqués: l'absence d'étanchéité entre la notion de forme et celle de genre; les différentes conceptions de la forme qui sont en jeu; la difficulté à identifier les facteurs déterminant la forme, à les articuler entre eux et à les hiérarchiser; l'écueil de la démarche didactique reposant sur l'assemblage, etc.

Il faudra finalement s'interroger sur l'intérêt qu'un analyste moderne peut retirer de la fréquentation des »traités de forme«: même s'ils peuvent apparaître comme les vestiges d'une tradition théorique obsolète, ceux-ci sont le fruit d'une façon de penser dont nous ne pouvons totalement nous abstraire.

* * *

STEFAN ROHRINGER ist Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. Er hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. Seit 2004 ist er Präsident der *Gesellschaft für Musiktheorie*.

Noch einmal: »Struktur« und »Design«: Die syntaktischen Typen »Periode« und »Satz« unter der Perspektive des Schenkerschen Formbegriffs

Trotz der ihnen gemeinsamen Idee, Einheit gründe auf organischer Genese, gelten Schenkers und Schönbergs Begründungen musikalischen Zusammenhangs gemeinhin als inkommensurabel.

Schönberg zufolge ist das einzelne Motiv der Auslöser eines auf dem Prinzip der »entwickelnden Variation« beruhenden Prozesses. Er radikalisierte damit das Konzept der »thematischen Rede«. Schenker lehnte die Vorstellung einer im Kunstwerk wirkenden Organik mit Blick auf den herkömmlichen Motivbegriff zunächst ab, forcierte ihn aber in Verbindung mit seiner Schichtenlehre, demnach auch der »äußerste Vordergrund« des Werkes eine Folge der Auskomponierung des Ursatzes ist.

Dass diesbezügliche Erklärungen jedoch für den »Tonraum« zwischen Mittelgrund und äußerstem Vordergrund versiegen und Schenkers Formkonzeption nicht nur unvollständig, sondern möglicherweise auch gar nicht zu vervollständigen sei, ist eine Einschätzung, auf welcher die von William Rothstein (*Phrase Rhythm in Tonal Music* [1989]) in Anlehnung an Felix Salzer in die Diskussion eingeführte Unterscheidung von »innerer« und »äußerer« Form (»form« bzw. »design« versus »tonal structure«) beruht. Freilich impliziert diese Trennung zugleich zwei unterschiedliche Modi musikalischer Zusammenhangsgebung.

Schenkers und Schönbergs Ansatz aufeinander zu beziehen, war bereits Anfang der 90er Jahre der Versuch Janet Schmalfeldts (*Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form* [1991]). Indirekt hat William E. Caplin (*Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* [1998]) in seiner Reformulierung des Ansatzes der Schönbergsschule zur Differenzierung formaler Funktionen auf Kategorien Schenkers zurückgegriffen.

Der Beitrag versucht die Frage nach der wechselseitigen Übersetzbarkeit der Theorien Schenkers und Schönbergs anhand der Erörterung konkreter Literaturbeispiele der Antwort ein Stück näher zu bringen.

* * *

NATHALIE RUGET a soutenu sa thèse de doctorat en 2007, intitulée *Le retentissement des mots dans les œuvres électroacoustiques de Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono et le concept de résonance sémantique*. Elle est par ailleurs violoncelliste et professeur au Conservatoire à Rayonnement Régional de Rouen.

L'interprétation vocale et instrumentale des dernières œuvres de Luigi Nono: Une analyse de *Quando stanno morendo*

Dans les années 1980, l'œuvre de Luigi Nono prend un tournant important. Au studio de Freiburg, en compagnie à la fois des techniciens et des musiciens interprètes, Nono élabore un travail électronique très particulier qui participe de manière fondamentale à l'esthétique de toutes les pièces, de *Das atmende Klarsein* à *Risonanze erranti* et jusqu'aux dernières compositions instrumentales.

Les sons prennent littéralement vie; ils sont en mouvement, oscillants, mobiles. En 1982–83 notamment, Nono conduit une vaste recherche sur la voix, les transpositions par micro-intervalles (cordes, clarinette, tuba, cloches), ainsi que sur les sons d'archet traités électroniquement. Ces travaux préparent entre autres l'*Omaggio a György Kurtag*, *Guai ai gelidi mostri*, *Risonanze erranti*, et *Quando stanno morendo*.

Après avoir mis en valeur les trouvailles de cette période de l'écriture de Nono, nous centrerons notre regard sur la pièce *Quando stanno morendo* créée en 1982. Nous proposerons une analyse musicale qui mettra en relief le traitement de la voix et des sons de violoncelle ainsi que la dimension profondément émouvante de cette utilisation particulière de l'outil électronique.

* * *

GIORGIO SANGUINETTI is Associate professor for Music Theory at the University of Rome Tor Vergata. He has written several articles and essays on the history of Italian theory from 18th- to 20th-century, Schenkerian analysis, analysis and performance, form in 18th-century music, Opera analysis, and early 20th-century music. He is currently working at a book on the history, theory and practice of Neapolitan partimento.

Scales as models for composition: The Rule of the octave and its alternatives

Since the Romantic era music theorists and musicians have regarded scales and their accompaniments as theoretical abstractions or mechanical exercises. In the 18th-century however – and especially in Italian tradition – scales played a central role in music pedagogy, as a basis for improvisation (according to partimento tradition) and for the study of counterpoint.

The most important scheme of scale accompaniment, the «Règle de l'octave», was the core of the Neapolitan partimento theory; next to it, several other schemes of scale accompaniments existed, more characterized but with lesser tonal-defining power. Besides, in Italian counterpoint pedagogy scales often replaced the *cantus firmus* as foundation for the exercises: both Padre Mattei and Nicola Sala in their treatises wrote counterpoint examples entirely based on scales.

This scale-based pedagogy had a direct influence on composition. The «Règle de l'octave» – which Neapolitan masters considered the background of all tonal music – very

often emerges on the surface of 18th-century music, either in complete and partial forms. Its alternative schemes too (5–6, 8 7–6, 10 9–8 and many others) were widely used as compositional models. From the practice of scale-based counterpoint many contrapuntal models resulted, such as the Do-Re-Mi scheme (Gjerdingen), described by Nicola Sala, which is one of the most important opening schemes of all tonal music.

The proposed paper shows the influence of scale-based models – both in the bass and in the upper voice – on a selected compositions from a wide group of authors, from Corelli to Mozart, including Händel, Domenico Scarlatti and J. S. Bach. Despite their different historical and stylistic position, all these authors had been exposed to Italian pedagogical methods.

* * *

HELMUT SATZINGER, nach dem Studium der Ägyptologie in Wien (Promotion 1964) habilitierte er sich dort 1978, war Gastdozent in Hamburg, München, Belgrad und Kairo, und ist Professor an der Universität Wien und Direktor der Ägyptisch-Orientalischen Abteilung des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Gematrie in einem koptischen Zaubertext

Gösta Neuwirth wird die Wiedergewinnung der antiken numerischen Codes verdankt, die mit den Alphabetbuchstaben verbunden sind. Bei der Arbeit an koptischen Zaubertexten gelang es, an einem Amulett des 7. Jahrhundert n. Chr. nachzuweisen, dass sein Text durch eben diese Codes determiniert ist. Dabei ergibt sich aus dem Zusammenspiel der Kleinen und der Großen Zählung bzw. von Symbol und Symbolisiertem ein komplexes System.

* * *

JANET SCHMALFELDT has taught at McGill University and at Yale; she joined the Music Department at Tufts University as Associate Professor in 1995, and she completed a three-year term as department chair in July of 2006. She is the author of a book on Alban Berg's *Wozzeck* and has published articles on, for example, analysis-performance relationships, aspects of cadence, form, and voice leading, and musical form as process in early 19th-century European music. Her performances as pianist have included chamber, concerto, and solo music. She has served as the President of the Society for Music Theory (1997–99) and has recently given invited papers in Utrecht, Ghent, Freiburg, and Tallinn.

»... *sed non eodem modo*«: Chopin and the Ascending-Thirds Progression

By 1838 Robert Schumann could proclaim: »Chopin can hardly write anything now but that we feel like calling out in the seventh or eighth measure, ›It is by him!‹« In Chopin's Cello Sonata Op. 65, his last major work, we might already make that call by m. 3 and confirm it by m. 4. With the entry of the mediant and then the dominant on these downbeats, the opening phrase enunciates Chopin's *signature* tonal plan – the fundamental ascending-thirds bass progression over the span of I–III–V. This first phrase thus locally anticipates the long-range tonal path of the first movement's exposition, its progression into

the core of the development, the overall I–III–V–I *Bassbrechung* that spans the complete movement, and the tonal course of the four-movement sonata as a whole.

From Chopin's first published mazurka and through virtually every one of his other genres, including both of his concertos and his late piano sonatas, imbedded and long-range I–III–V–I motions – »dynamic« (as opposed to »symmetrical«) progressions, in John Rink's terms – are so ubiquitous as to overburden the taxonomical list-maker. I introduce the Cello Sonata as a summational, if not culminative, example of this tendency, and as the goal within an investigation of some of the myriad ways (*non eodem modo*, »not in the same way«) in which the ascending-thirds progression yields local and large-scale formal designs that are characteristically Chopin's. As my title suggests, my analytic method draws upon Heinrich Schenker's theories (I allude to his epigraph in *Der Freie Satz*), and I will bring these into rapport with recent theories of classical form. In particular, I strive to give fresh substance to William Caplin's position that, although »the ascending-thirds sequence is the least frequently used sequential pattern in the classical repertory«, it »becomes more prominent in 19th-century repertories« (Caplin 1998). The ramifications of this observation are enormous, especially in reference to Schubert, Wagner, and Brahms; but after Schubert, Chopin takes the lead.

* * *

JOH. NIKOLAUS SCHNEIDER (*1971) studierte Germanistik und Musikwissenschaft in Würzburg und Tübingen. Literaturwissenschaftliche Promotion 2000 mit der Arbeit *Ins Ohr geschrieben. Lyrik zwischen 1750 und 1800 als akustische Kunst*. Seit 2001 Referent beim Cusanuswerk in Bonn; zuständig für fächerübergreifende Bildungsarbeit sowie für das Stipendienprogramm Musikerförderung.

Musik wie einen Text verstehen?: Kritik eines erfolgreichen Paradigmas

Der Analogieschluss, Musik könne so verstanden werden wie ein Text verstanden wird, hat in der abendländischen Musikgeschichte Prominenz erlangt, er prägt auch gegenwärtig maßgebliche Verstehens-Konzepte in Musiktheorie und Musikwissenschaft und bildet die Grundlage von Geschmacksurteilen, wie sie im Musik-Feuilleton geäußert werden. In meinem Vortrag möchte ich auf die Grenzen des Paradigmas der Textanalogie für das Verstehen von Musik hinweisen bzw. auf Aspekte von Musik, die durch die Dominanz dieses Paradigmas vernachlässigt werden. Der Analogieschluss kennzeichnet Konzepte des Verstehens von Musik in dreierlei Hinsicht: 1) Wie bei einem wortsprachlichen Text das Verstehen von der Ebene der Buchstaben sukzessive zum Verstehen der Gesamtaussage fortschreitet, kann musikalische Analyse erfassen, wie aus den Elementarteilen, den Tonhöhen und Zeitwerten, nächstgrößere musikalische Sinneinheiten und schließlich die übergeordnete Sinneinheit eines ganzen Werkes zusammengesetzt (komponiert) ist. Problem dieses Ansatzes ist seine Schriftfixierung, durch die die »nicht-textualen Merkmale« der Musik, die Dimensionen der aktuellen Aufführung durch den Interpreten und des aktuellen Mitvollzugs durch den Hörer, vernachlässigt werden. 2) Die Dualität Form vs. Inhalt bzw. Form vs. Gehalt wird von sprachlichen Texten auf Werke der Musik übertragen. Auch wenn in der Musikphilosophie seit der Romantik ein weitgehender Konsens dahingehend besteht, dass Musik begriffslos sei, führt die Annahme der Form-Gehalt-Dualität zu der Vorstellung, dass Musik etwas (nämlich den Gehalt) repräsentiere, das außerhalb ihrer selbst liege. Damit zusammen hängt 3) die Vorstellung, dass Musik Ausdruck von Gefühlen sei. Gerade auch jüngere musikphilosophische Theorien musikalischer Expressivität (Peter Kivy 2001,

Aaron Ridley 2004, Jenefer Robinson 2005) halten an dem Konzept fest, dass Musikstücke Träger des Ausdrucks von Emotionen sind. M. E. handelt es sich hierbei um eine metaphorische Redeweise: die Aussage »die Wahrnehmung und Empfindung eines Musikstücks löst bei einem Hörer bestimmte Emotionen aus« wird verkürzt zu »das Musikstück drückt bestimmte Emotionen aus«. Auch wenn strukturelle Eigenschaften der Musik die ausgelösten Emotionen beeinflussen, kann die Musik selbst nicht Ausdruck einer außermusikalischen Emotion sein. Wenn der Analogieschluss, Musik könne verstanden werden wie ein Text, in jeder der drei Ausprägungen der Kritik unterzogen wird, stellt sich die Frage, was es – ohne Rückgriff auf die Sprachanalogie – heißen könnte, Musik zu verstehen. Hier werde ich für einen offenen pluralen Verstehens-Begriff plädieren, nach dem nicht nur Musiktheorie und Musikwissenschaft die zuständigen Professionen des Musikverstehens sind; auch in der musikalischen Praxis und in der Praxis des Hörens zeigen sich nach diesem Ansatz wichtige Verstehensmomente. Schließlich möchte ich die Kritik an der Sprachanalogie zum Anlass nehmen, um eine Erweiterung unserer Arten des Schreibens und Sprechens über Musik anzuregen.

* * *

MICHIEL SCHUIJER (*1960) teaches at the Conservatory and University of Amsterdam. His research focuses on topics at the interface between music theory and historical musicology. A recent outcome of this research, a book on pitch-class set theory and its contexts, will be published 2009 in the Eastman Studies in Music Series (University of Rochester Press).

With Help of the Family: An Ontology of Pitch-Class Set Inclusion

Much of what we call »pitch-class set theory« today originally served as the *introduction* to a theory. An inventory of classes of musical objects, and of relations between these classes, its function was to prepare the ground for a model of large-scale pitch organization in music of the 20th-century: the *pitch-class set complex*. This model was the main focus of Allen Forte's seminal article *A Theory of Set-Complexes for Music* from 1964 and of his book *The Structure of Atonal Music* from 1973. Over the years, however, the set complex has somewhat faded into the background. The reason to revisit it in this paper is that it suggests the influence of tonal thought on the emergence of pc-set theory. Although Forte's theory was predicated on the structural autonomy of »atonal« music, its goal may have been to emulate the system of tonal keys and key relationships as presented by 18th- and 19th-century theorists.

Set-complex theory deals with the analysis of entire compositions, or movements and sections of compositions. More specifically, it deals with the question how these can be unified in terms of pc sets. This requires a pc-set relation with the potency of contained expansion – a relation that links several pc sets across boundaries of cardinality (unlike T_n/T_{nI} equivalence), but also sets a clear limit to their number (unlike the various »scaled« measures of pc-set similarity). In other words, it should delineate a cross-cardinality »family« of pc sets. Such a relation is the *inclusion* relation. »Inclusion« means that one set is contained in another; the two sets are related as *subset* and *superset*.

Inclusion is the correlate of segmentation. Since music is organized in segments of various kinds and magnitudes, there are many musical relations to which the term »inclusion« is applicable. It may refer to relations between motifs and phrases, intervals and chords, chords and polychords, or linear progressions and themes. A closer examination of such relations reveals that the subset/superset definition of that term is not always adequate or appropriate. First, segmentations of a musical event structure can be essentially

ambiguous; and, second, the structural identity of each individual segment may not reside in the sum of its elements and their associated intervals. How can a relation as abstract as pc-set inclusion serve the temporal growth of meaningful musical coherence? How can pc sets build ›families‹ and sustain themselves as individual members of these ›families‹?

This paper does not so much address the viability or otherwise of the set complex, but rather the vision and rationale behind its development. It proposes an ontology of pitch-class set inclusion that underpins the tonal descent of the set complex. And, by way of a thought experiment, it offers a view of the tonal system through the lens of set-complex theory.

* * *

HEINRICH W. SCHWAB (*1938), Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Geschichte und Philosophie an den Universitäten in Mainz, Kiel und Saarbrücken. Promotion 1964 mit einer Arbeit über *Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770–1814)*. Seit 1966 an der Universität Kiel tätig als Leiter der Landeskundlichen Abteilung, nach der Habilitation (1977) als apl. Professor. Gastprofessuren in Kopenhagen (1978) und Oslo (1990). Seit 1998 Professor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kopenhagen. Mitglied der Wissenschaftsakademien in Oslo und Kopenhagen sowie der Musikakademie in Stockholm. Schwerpunkte der Forschung bilden die Gattungs- und Sozialgeschichte, die Musikikonographie, in den letzten Jahren Themen der Musikgeschichte im Ostseeraum, speziell in den skandinavischen Ländern.

How To Play Scott Joplins *Magnetic Rag*? (1914): Konsequenzen aufgrund analytischer Beobachtungen

Scott Joplins *Magnetic Rag* ist das vorletzte seiner Klavierstücke in der Reihe des von ihm geschaffenen Typus eines »Classic Rag«, eines »Ragtime of the higher Class«. Mit ihm vermochte er das Genre, das maßgeblich die Jazzentwicklung prägte, zu einer Konzertsaalmusik zu machen. Auffällig ist bei dem *Magnetic Rag* gleich die italienische Ausführungsvorschrift *Allegretto ma non troppo* anstelle des sonst üblichen *Not too fast*. Anstelle des 2/4-Taktes begegnet der 4/4-Takt. Der typische, vom Marsch entlehnte »Ompah-Baß« ist des weiteren reduziert. Den Formteilen Intro | A | B | [Trio:] C | D , die von der harmonischen Norm des Marsches bewusst abweichen, folgt eine identische Reprise von A, allerdings mit einer eigenartigen Coda versehen; angehängt ist dem Rag eine veritable Blueskadenz. Sie erscheint dann nicht als unerwartet, wenn man wahrnimmt, dass dieser Ragtime seinen C-Teil mit einem »walking«-Bass beginnt und zugleich an das harmonische Bluesmodell angelehnt ist. Andererseits werden alle Teile in recht naiver Weise von einem 3-Ton-Motiv fallender oder steigender Sekunden durchzogen. – Wie soll man ein solches aus unterschiedlichen Elementen ›westlicher Kompositionsmusik‹ und ›afroamerikanischen Jazzpraktiken‹ zusammengesetztes Stück adäquat interpretieren. Joshua Rifkin wählte die erste Version, spielte den Rag als stamme er von einem Zeitgenossen Chopins, färbte dabei die ›schwarzen‹ Partien weiß ein. Wer es kann, sollte – um die Gegensätzlichkeit hörbar zu machen – ein solches Stück zweimal vortragen: zum einen so ›weiß‹, zum anderen so ›schwarz‹ wie möglich. Dabei sollte man sich nicht scheuen, an entsprechenden Stellen sogar leicht zu swingen. Bei seinem *Magnetic Rag* wagte Scott Joplin offenbar eine stilistische ›Vermischung‹ gegen die sich James Scott, einer seiner Schüler bei seinem *Don't Jazz Me Rag* (1921) strikt wehrte; dieser Titel trägt zugleich die Begründung: »I am Music«.

* * *

DANIEL SHANAHAN is a third year Ph.D student at Trinity College, Dublin, where he is studying the implicative properties of Debussy's *Preludes*. He taught undergraduate History of Jazz and is now currently teaching Music History I (baroque music). He has given papers at the 2006 and 2007 Conference for the *Society for Musicology* in Ireland as well as the *Royal Music Association's* annual postgraduate conference. He has contributed to the forthcoming *Encyclopaedia of Music in Ireland* (2008).

Melodic Expectation and Static Temporality: An Investigation into the Implicative Consequences of Inert Structures in Music

In his *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs Melodische Polyphonie*, Ernst Kurth wrote: »The origin of Music, in a psychological sense, is a will towards motions.« In fact, much of the study of melodic expectation has focused largely on the goal-directedness of certain melodic tendencies, and the consequences that occur if they are left unfulfilled. In order for melodic motion to take place, one must assume some sort of progressive temporality within the composition. There must be a gravitational pull, be it melodic, harmonic or rhythmic, that sets up an expectation that may then either be realized or circumvented.

Music which lacks this sort of propulsion, such as in works ranging from Debussy to those of many of the minimalists, conveys an entirely different type of motion, which consists of a static, rather than progressive temporality. Implicative tendencies can be undermined by a weakening of harmonic structure (through the use of parallel structures, or planning) or simply through exact repetition. These inert structures, however, continue to create expectation despite the constant prolonging of the desired target.

This paper, which culminates in an analysis of the implicative properties in some of Debussy's later piano pieces, investigates the nature of melodic expectation when the musical logic of the composition is not that of continuity and succession, but rather static and individually perceived gestures. The paper explores the nature of »momentary impulses« in music, in which musical events occur without expectation or precedence and their effect on the implicative properties of the composition. I discuss the idea of melodic expectation in the Husserlian sense, whereas each action is simultaneously comprehended as being both the consequence of previous events and the cause of future ones, and I then discuss the role of these multiple levels of perception when dealing with pieces that may contain multiple (and at times contradicting) expectations.

* * *

TOOMAS SIITAN (*1958), Professor für Musikgeschichte an der Akademie für Musik und Theater Estland. Promotion in Lund (*Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*). Publikationen in Deutschland (Sinzig: Studio Verlag, *Schütz-Jahrbuch*, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, *Musik und Kirche*), Schweden (STM), Finnland usw. Präsident der *Estnischen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Vizepräsident des *Estnischen Musikrats*. Auch als Dirigent und Festivalveranstalter tätig.

Von der Semantik der textlichen und musikalischen Symmetrie der Bachkantate *Actus tragicus* (BWV 106)

Bei der Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106, Mühlhausen, 1707/08) – einer der frühesten Vokalwerke von Johann Sebastian Bach – lässt sich der symmetrische Aufbau ohne Schwierigkeiten festzustellen, mit der Achse am zentralen Chor (»Es ist der alte Bund«), in dem sowohl die textliche als auch die musikalische Vielschichtigkeit ihren Höhepunkt erreichen. Diese hervorstechende Symmetrie fällt jedoch mit der ähnlichen, aber weniger auffallenden tonalen Symmetrie nicht zusammen. Die vielschichtige Gestaltung des Kantatentextes (von Bach selbst?) greift zum Teil auf ein Gebetbuch von Johann Olearius (1668) zurück, jedoch konnte dieses Vorbild nur als eine Anregung zur besonders reichhaltigen textlichen Zusammenstellung dieser Bachkantate angesehen werden. Anders als bei Olearius gibt die Struktur des Textaufbaus den Schlüssel zur Semantik des Gesamttextes.

In meinem Beitrag wird nach der Korrelation des textlichen Aufbaus mit der musikalischen Ausarbeitung der Kantate gesucht. Darüber hinaus wird versucht, die semantische Funktion der obengenannten zweischichtigen Symmetrie des musikalischen Aufbaus der Kantate zu erklären. Bedeutend sind dabei die Vergleiche mit der ähnlich aufgebauten Kantate von Bach aus derselben Zeit *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4), sowie mit dem letzteren Parallelwerk von Johann Pachelbel.

* * *

MARTIN SKAMLETZ, geboren 1970 in Österreich, wohnhaft in Basel. Studium Musiktheorie bei Karl Heinz Füssl und Diether de la Motte in Wien, Flöte bei Raphael Leone in Wien, Traverso bei Barthold Kuijken in Brüssel. Solistische und kammermusikalische Tätigkeit im Bereich der historischen Aufführungspraxis, Engagements in Barockorchestern. 1997–2007 Dozent und Fachgruppenleiter Musiktheorie für den *Schweizerischen Musikpädagogischen Verband*, seit 2006 Lehraufträge an der Musikhochschule Trossingen (Tonsatz und Gehörbildung) sowie am Vorarlberger Landeskonservatorium (Musiktheorie, Stilkunde und Aufführungspraxis). Seit 2007 Leiter des Forschungsschwerpunktes »Interpretation« und Dozent Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern. Planung eines Promotionsstudiums an der Universität Bern ab 2008.

Originalität in der Unscheinbarkeit: Normierte Tonartenwechsel und instrumentale Grenzen in der Musik um 1800

Die »harmonische Einrichtung« des in der Tonart der V. bzw. III. Stufe exponierten Seitengedanken- und Schlussgruppenbereichs von sonatenartigen Sätzen, also die abschließende Transposition des entsprechenden Materials in die Grundtonart des Satzes, wird häufig lediglich als schematische Prozedur im Interesse des formalen Gleichgewichts betrachtet und stellt kein wichtiges Interessensgebiet der musikalischen Analyse dar.

Zu Unrecht, denn mit dieser formalen Norm sind kompositorische Arbeitsgänge verbunden, die gerade dadurch, dass ihr Ergebnis möglichst unscheinbar und unmerklich verändert daherkommen soll, langfristige Planung erfordern und ein zentrales Kriterium für die Beurteilung der Originalität einer tonsetzerischen Arbeit darstellen können.

Sätze in Durtonarten transponieren um eine Quinte bzw. Quarte und damit um das größtmögliche Intervall: Dieser Umstand beeinflusst die klangliche Verfassung des Materials sehr stark, das ja für ein bestimmtes Register entworfen worden ist und in einem anderen Register anders wirkt. Als Reaktion auf diese Problemstellung kommt es in vielen Werken zu einer differenziert gehandhabten – und alles andere als schematischen –

teilweisen Höher- und Tiefertransposition, welche die in der Exposition des Materials angelegten Höhepunkte verschieben und so die erwartete Dramaturgie eines Satzendes wesentlich verändern kann.

In Moll-Sätzen ist zwar – sofern sie überhaupt eine regelmäßige harmonische Einrichtung durchführen – das Transpositionsintervall und somit der Registerkontrast kleiner, aber die mit dem vorgesehenen Wechsel des Tongeschlechts verbundenen Probleme sind umso anspruchsvoller und führen zu einer Vielzahl an kreativen Lösungen, von denen nicht alle in den (kompositorischen und analytischen) Kanon eingegangen sind, die jedoch einen großen Einfluss auf die Erweiterung der tonartlichen Möglichkeiten in sonatenartigen Sätzen haben.

Worin besteht der Zusammenhang dieser Überlegungen mit der historischen Aufführungspraxis? Gegenstand ist Klavier- und Orchestermusik aus den Jahrzehnten vor 1800, und die Sensibilisierung für Aspekte der Instrumentation in diesem Repertoire kommt aus der Beschäftigung mit dem originalen Instrumentarium, für das sie komponiert wurde: beim Klavier mit dem vom Tonumfang her sehr limitierten fünftaktigen Hammerflügel, bei den Blasinstrumenten mit den diatonisch bzw. naturtönig verfassten Instrumenten vor den auf Chromatisierung, Standardisierung und Vergrößerung des Tonumfangs hin zielenden ›Verbesserungen‹ des 19. Jahrhunderts. Das Instrumentarium um 1800 orientiert sich in seinem Klang noch an einer Differenz der Registerlage, wobei um eine Oktave versetztes Material in ganz grundsätzlichem Sinne nicht »das Gleiche« darstellt. Es soll gezeigt werden, wie die Komponisten gerade in der Umsetzung der normativ gesetzten Tonartenspannungen von dieser Materialität der Instrumente und ihrer Klanglichkeit ausgehen und aus der ›Not‹ der damit verbundenen Beschränkungen eine ›Tugend‹ in Gestalt unkonventioneller Lösungen machen.

Der Nutzen für die sich um historische Angemessenheit bemühende analytische Beschäftigung mit dieser Musik liegt darin, dass über die zeitgenössischen theoretischen Quellen hinaus in der Musik selbst bzw. in ihrem Zurechtkommen mit instrumentbedingten Beschränkungen Anhaltspunkte zutage treten, die Wesentliches über Kategorien wie »den Erwartungen entsprechend« oder »überraschend« aussagen können und sogar musikalischen Witz greifbar werden lassen.

Umgekehrt kann ein derartiger analytischer Blick auch für die Aufführungspraxis zu einem aussagekräftigen Instrument werden, und mögliche Anwendungen im Bereich sinnvoller Stilübungsaufgaben im Musiktheorieunterricht liegen ebenfalls auf der Hand.

* * *

MARIA SOURTZI, geboren 1976 in Athen, studierte dort Klavier, Violine, Harmonielehre und Kontrapunkt und dann Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Derzeit promoviert sie bei D. Torkewitz in Wien über Weberns Spätwerk. Sie ist Professorin für Tonsatz und Musikgeschichte an der Musikschule in Pallini (Athen) und hat Veröffentlichungen über Schubert und Webern vorgelegt.

Symmetrieverhältnisse in Anton Weberns *Symphonie* Op.21, 2.Satz

Der 2.Satz der *Symphonie* Op.21 von A. Webern ist ein »Variationensatz«. Er besteht aus insgesamt neun 11-taktigen Formteilen (»Thema«, 7 »Variationen« und »Coda«), wobei jeder Formteil eine krebsymmetrische Konstruktion aufweist: die abstrakte Idee der Horizontal-Symmetrie wird somit zum eigentlichen »Thema« dieses Satzes.

Die nach bestimmten Symmetrieverhältnissen aufgebaute Grundreihe überträgt diese Symmetrie nicht nur auf jeden einzelnen Abschnitt bzw. Formteil, sondern sogar auf den

gesamten Satz: makroformal läßt sich zweifellos eine übergeordnete krebsgängige Anlage feststellen (»Thema«–»Coda«, »1.Variation«–»7.Variation«, »2.Variation«–»6.Variation«, »3.Variation«–»5.Variation«), und zwar in Bezug auf die Anzahl der kombinierten Reihenformen, die Reihenformen selbst und die kanonische Konstruktion.

Die zentrale »4.Variation« steht relativ für sich, da sie mit keinem Formteil korrespondiert: sie beginnt und endet ohne mit der davorliegenden bzw. mit der folgenden Variation verschränkt zu werden und ihr Tempo ist im ganzen Satz singulär. Diese 4.Variation ist von großer Bedeutung, da ihre krebsgängige Symmetrie sich in der Konstruktion des ganzen Satzes von der Mitte her ausbreitet. Merkwürdig ist trotzdem, daß sie den weniger strengen Formteil bildet: in der mittleren Variation entstehen statt »lauter Spiegelbildern« eher lauter indirekte Permutationen, während die Tonfolgen keine rückläufige Symmetrie besitzen. Die lockere Konstruktion der 4. Variation scheint im Widerspruch zur gesamtsymmetrischen Anlage zu stehen, denn sie definiert die krebssymmetrische Konstruktion des ganzen Satzes (»von da aus geht alles wieder zurück«). Andererseits aber kann ihre lockere Konstruktion als ein Unterscheidungsmittel aufgefaßt werden, so daß »der Mittelpunkt des ganzen Satzes« noch deutlicher hervorgehoben wird.

Trotz der horizontalsymmetrischen Anordnung der Formteile, bekommt jeder einzelne Formteil einen besonderen Charakter: jeder Formteil hat infolge verschiedener satztechnischer (reihentechnischer und kanontechnischer) Operationen eine andere Art krebssymmetrischer Struktur. Diese mikroformalen Krebssymmetrien werden jedoch oft durch kleinere Abweichungen verschleiert. Ähnliches passiert auch im makroformalen Bereich, da den Symmetrien Asymmetrisches entgegensteht, und zwar in Bezug auf die Konstruktion, die »Brückentöne«, die Anordnung des »linearen« und »gebrochenen« Satzes, die Instrumentenbesetzung und die Tempi.

* * *

MICHAEL SPERR, University of Connecticut, Ph.D. Candidate Music Theory. Degrees: BM Bassoon Performance & MM Music Theory (University of South Florida). Current Employment: Director of Jazz and General Music, Southwest Middle School (Brevard County, Florida, US). Fields of research: Pitch Space in the Post-Tonal Era, The Subdominant Paradigm in late-Romantic Music, Music Semiotic in Bach Cantatas.

Non-Tonal Multispatial Scalar & Tonal Environmental Interactions: Aspects of Prolongation and Tension/Release in Debussy's *Ondine* from *Preludes* Book II

Few examinations of post-tonal compositions have addressed the interaction of multiple ordered collections or their effect on tonal processes. This paper begins by addressing some general criteria that defines various scalar categories based on specific findings compiled from authors such as Fred Lerdahl, Etyan Agmon, Jay Rahn, John Clough and Jack Douthett. These definitions provide a means for creating a type of scale similarity index. Applications of this index reveal that larger outcomes between scales equate to greater dissimilarity and further, greater scalar dissimilarity indicates increasing tension from a referential space. On the tension-release curve, it is possible to map the three basic structures: the *event initial statement*, the point of furthest *departure*, and the *event return*. The tension model may then map onto a traditional tonal or tonal-prolongational analysis in an attempt to reveal how and where they may relate.

As one of the most enigmatic of Debussy's piano preludes, *Ondine* utilizes several types of scalar spatial configurations while also employing a functional tonal-like process.

Tonality exists in nominal and divergent forms where the greatest functional change occurs within the dominant function. Where functional tonality is nominal, spatial tension is low; however, where functional tonality becomes divergent, spatial tension increases. The superimposition of the analytical models reveals that non-tonal and tonal environments may interact to fulfill their individual goals as it relates to building and resolving tension.

* * *

MICHAEL SPITZER (*1966), First degree at Oxford (1984–87), Ph.D at Southampton with Bill Drabkin (1987–90), lecturing at Durham since 1990 (now a Reader). First book *Metaphor and Musical Thought* (University of Chicago Press, 2004); second book *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style* (Indiana University Press, 2006). Currently Assistant Editor for *Music Analysis*; on Editorial Board for *Music Theory Spectrum*.

Metaphor and the Concept of Musical Material

A problem with cognitive metaphor theory is that it constitutes two kinds of gap, with two sorts of reification: 1) Projecting *onto* music from a non-musical source (typically the human body) locates metaphorical effects *outside* the musical material; 2) It requires a further projective leap, mapping from a theory of metaphor onto a further theory of compositional/analytical technique, which may entail redundant levels of redescription as well as disputable interpretational latitude. The advantage of the hermeneutic tradition is that it unfolds metaphor immanently, from within artistic material and in the context of stylistic practice.

This paper argues that Paul Ricoeur's work, epitomised in his magnum opus *The Rule of Metaphor*, supplies a crucial link between the hermeneutic and cognitive traditions. I go on to suggest concrete analytical applications to how we conceptualize musical form, focusing on sentence phrase-structure with reference to recent debates in sonata theory. Blending the ideas of nominalists such as Nelson Goodman with the philosophical hermeneutics of Husserl and Heidegger, Ricoeur comes up with a compelling ›tension theory‹ of artistic material. Goodman's metaphorical effects of ›density‹, ›repleteness‹, and ›non-differentiation‹ are ›animated‹ through the Husserlian technique of ›epochē‹ – the abstraction, recontextualisation and filtering of first-order signification through secondary levels. What are the musical correlatives?

Sentences, as theorized by Ratz and Caplin, evince analogous spiral-like returns to their opening material. They climax with a fusion of condensation and conventionalization, when motivic liquidation blends with cadential functions. This ›stereoscopic‹ tension is technically metaphorical, by Ricoeur's lights. I argue that similar ›mediated‹ returns also inform second groups in sonata-form expositions. More broadly, I suggest that a hermeneutic metaphorical perspective shifts our analytical orientation in sonata theory from issues of balance and closure to ones of process and change.

* * *

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Musikwissenschaft, Geschichte und Viola in Hamburg, Harvard und Berlin. Er promovierte bei Hermann Danuser an der Humboldt-Universität zur Geschichte der Musiktheorie, die auch eines seiner Hauptarbeitsgebiete darstellt. Seit 2006 ist er als Dozent für Musiktheorie an der HMT Rostock und als Lehrbeauftragter für Gehörbildung an der Humboldt-Universität tätig.

»Volle künstlerische Freiheit der Darstellung«:
Zum Verhältnis von Objektivität und Subjektivität in
Rudolf Kolischs Aufführungstheorie

Angesichts der vielfältigen methodischen und inhaltlichen Probleme bei der Formulierung einer musikalischen Vortragslehre ist es nicht verwunderlich, dass eine Reihe von Autoren, die sich ein solches Vorhaben zum Ziel gesetzt hatten, ihr Projekt nicht vollendet haben. Dies gilt in gleicher Weise für Heinrich Schenker, Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und Rudolf Kolisch, den das produktive Nachdenken über eine *Theorie der musikalischen Aufführung* seit den frühen 1940er Jahren intensiv begleitet hat. Kolisch erwähnt in seinem unpublizierten Text *Musical performance as realization of musical meaning* die fundamentale Bedeutung einer »thorough analysis« für die musikalische Interpretation. Im Mittelpunkt von Kolischs Aufführungstheorie steht der Versuch, eine weit gehende Objektivierung aller musikalischen Parameter zu erreichen. Doch wäre es zu kurz gegriffen, Kolischs Aufführungstheorie auf das Streben nach Objektivierung zu reduzieren: Kolisch fordert in seinen theoretischen Texten immer wieder die »volle künstlerische Freiheit der Darstellung« und betont damit auch die subjektive Freiheit des Interpreten.

In meinem Vortrag möchte ich auf der Basis von bisher unveröffentlichtem Quellenmaterial versuchen, das komplexe Verhältnis von analytischer Objektivität und interpretatorischer Subjektivität in Kolischs Aufführungstheorie genauer zu bestimmen. Gegenstand der Untersuchung sind Entwürfe zu einem von Kolisch Anfang der 1940er Jahre geplanten Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten, die sich im Kolisch-Nachlass der Houghton-Library in Harvard befinden. Angesichts der gegenwärtigen Konjunktur von Überlegungen zum Verhältnis von Analyse und Interpretation möchte ich außerdem diskutieren, inwieweit Kolischs in Teilen anachronistisch anmutende Konzeption einer Aufführungstheorie in einer vom Paradigma der historischen Aufführungspraxis geprägten Gegenwart mehr als nur historisches Interesse verdient.

* * *

LUBOMÍR SPURNÝ, geboren 1965 in Šternberk. Konservatorium in Kroměříž, Konzertfachausbildung Geige, Abschluss 1987. Studium Musikwissenschaft und Ästhetik an der Masaryk-Universität Brno, Sponsion 1993. 1993–1995 Redakteur in der Brünner Redaktion der Zeitschrift *Opus musicum*. 1997 Promotion (*Die Analyse nach Heinrich Schenker*). 2003 Habilitation (*Alois Hába*). 1993 – 2005 Oberassistent und Dozent an der Pädagogischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc. Seit 2003 Dozent am Institut für Musikwissenschaft an der Masaryk-Universität Brno.

Schönberg liest Hába

Die *Neue Harmonielehre* (1927) von Alois Hába (1893–1973) ist das Thema vorliegenden Vortrages. Das Werk gewinnt an Bedeutung, wenn man es in seinem historischen Rahmen betrachtet, vor allem wenn man es in Bezug zu Schönbergs theoretischen Arbeiten setzt. Manches, was bereits früher, vor allem in Schönbergs *Harmonielehre*, ausgesprochen wurde, erscheint in einer Reihe von Abänderungen bei Hába wieder. Gegen viele Gedanken Schönbergs polemisiert Hába, gleichzeitig bezieht er sich auf sie. Hába reagiert schon 1927 (bzw. 1925) auf Schönbergs »Prinzip der Zwölftonreihen«. Auch wenn er mit den neuen

Theorien einverstanden war und den wertvollen Einfluss des Schönbergschen Schaffens stets hervorgehoben hat, entwickelte er eine ganz eigenständige Auffassung, die das musikalische Denken Schönbergs individuell auslegte und umdeutete. Daß aber umgekehrt auch Schönberg sich mit Hábas Theorie intensiv auseinandergesetzt hat, belegt ein Exemplar von Hábas *Harmonielehre*, das heute im Schönberg Center in Wien verwahrt wird: Schönberg hat dieses Exemplar mit eigenen Anmerkungen versehen.

* * *

ANA STEFANOVIĆ, musicologist, received her MA degree at the Faculty of Music in Belgrade. She received her Ph.D in musicology at the University Paris IV – Sorbonne. Presently she is employed as Assistant Professor at the Faculty of Music in Belgrade. She also works as a chercheur associé at the Centre de musique baroque de Versailles. Main areas of research are: relation between music and text in the opera and lied, as well as questions of musical style and stylistic analysis. She is the author of a large number of articles published in reviews for musicology and music theory and in collections of papers. Her doctoral thesis was published under the title: *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français: de Lully à Rameau*, Paris: L'Harmattan, 2006.

Berlioz and French Baroque Opera: Relation between Text and Music and Stylistic Reference

The subject of this article is the relation between the text and the music in Berlioz's dramatic works (the opera *Les Troyens*, the cantatas [*scènes lyriques*] *Herminie* and *La mort de Cléopâtre*, and the dramatic legend *La Damnation de Faust*) and in the French *tragédie lyrique* from the 17th and 18th-centuries. The chosen examples of the grand dramatic monologue, first serve to show similarities of literary *topoi*, which necessitates a series of analogous musical solutions. Musical analogies are examined through the position of the monologue in the dramatic context, through its structure and concept of the recitative and, finally, through musical transposition of literary *loci topici* taken as places of origin of related musical tropological procedures. Relation between the text and the music is thus presented as a basis of similarities of wider complexes of meaning, and, consequently, of style, which all goes to prove a referential stylistic relation of Berlioz's work to his baroque predecessors in the musical and dramatic field.

* * *

GAETANO STELLA was born in Firenze in 1970. He studied Piano, Composition, Choir and Orchestra conducting and was graduated in musicology, as a pupil of Professor Giorgio Sanguinetti, with a Thesis on the narrativity in the Franz Liszt's Piano music. Actually he is attending the »Dottorato di ricerca« in Musicology at the University of Tor Vergata (Rome). His research field is the Italian music theory of the XIX century.

Partimento and counterpoint in the 19th-Century: Pietro Raimondi and Pietro Platania

Pietro Raimondi (1786–1853) was one of the most important figures of the Neapolitan composition school in 19th-century. Together with his best pupil, Pietro Platania (1828–1907), he continued the Neapolitan tradition in harmony and counterpoint and developed it into a different and, for some aspects, new approach.

Both wrote *Partimenti* but in a new way, different from the past tradition. The *Partimento*, in the 18th-century, was essentially based on improvisation at the keyboard. The written part of composition training was cultivated under other forms: strict and fugal counterpoint, and *Disposizioni* and *Solfeggi* for free composition. Fugue had a significant role in this process of learning: it was the achievement of both unwritten (as fuga-partimento) and written educational paths.

During the 19th-century, *Partimento* became, more and more, a written-out practice and, at the same time, counterpoint lost its status in music pedagogy in favor of harmony, now considered a quasi-scientific discipline. Raimondi and Platania had an ambivalent position: on one hand, they believed in «scientific» harmony, but, on the other hand, they strived to preserve the leading role of counterpoint. Besides, in their partimenti co-existed improvisation and written-out compositional practice: the multiple figures in Raimondi's *Nuovo genere di scientifica composizione* clearly suggest this double approach.

Raimondi also created a new format, called a *basso imitato e fugato* that gradually took the place of partimento fugue. Platania, few years later, in his *Partimenti* brought this process to an end but, differently from his master, he refused to add figures to his bassi imitati, following the old Neapolitan tradition more closely. My paper will show examples of *bassi imitati e fugati* of both authors, discuss their contrapuntal techniques, and suggest possible realizations.

* * *

PETTER STIGAR (*1961), head of the *Norwegian Society of Musicology*, teaches music theory at the University of Bergen, Norway. Stigar has published textbooks on harmony and aural training, and is presently writing a book on musical analysis. He received his doctoral degree in Bergen by defending his dissertation *The Matthew Passion of Trond Kverno: a Semiological Study* (2002).

Use and abuse of formalization: Some remarks on Eero Tarasti's reading of Chopin's Ballad in G-Minor

This paper argues that some of the concepts used by Eero Tarasti in his well-known analysis of Chopin's Ballad in G-minor deserve a closer look. The analysis is published in Tarasti's influential opus magnum: *A Theory of Musical Semiotics* (Princeton University Press 1994, 154–180). Special attention will be paid to Tarasti's «isotopies», and «modalities», and his idiosyncratic use of the semiotic square.

Tarasti borrows his conceptual tools from the French linguist Algirdas-Julien Greimas (1917–1992), whose writings contain ideas on signification, narratology and the semiotics of passion, betraying – by the way – the double influence of phenomenology and structuralism. Mapping greimasian concepts onto musical analysis is bound to be a controversial issue, the fact being that music is only partly comparable to language. Nevertheless, Tarasti sets out to demonstrate that music can express modalities like «being», «doing», «can», «know», «will», «must», etc. These terms cannot be reduced to metaphors, coexisting as they do with concepts like «musical actors», «musical subjects» and «musical

objects«. What is more: Tarasti seems to believe that modalities can be measured with some degree of accuracy.

The outcome of Tarasti's analysis, thirteen strings of symbols resembling an exercise in formal logic (*A Theory of Semiotics*, 179), makes one wonder whether Tarasti has clarified or mystified Chopin's Ballad. A recent reformulation indicates that this has in fact been a subject of some debate (Mario Stern, *Greimas's Modalities and Chopin's Ballade in G-minor*, in: Tarasti (ed.), *Musical Semiotics Revisited*, Helsinki 2003, 320–326).

Tarasti's challenging and original analysis deserves further consideration, with due attention being paid to some problematical aspects. Critics and defenders alike will be encouraged to voice their opinions.

* * *

CHRISTIAN THORAU studierte Musik, Musikwissenschaft, Geschichte und Semiotik. 2000 Promotion (*Semantisierte Sinnlichkeit. Zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003). 2001–2002 Humboldt-Stipendiat in den USA, 2003/04 Gastprofessur Musikwissenschaft an der UdK Berlin. Seit 2004 Professor für Musiktheorie an der HfMDK Frankfurt/Main. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der bürgerlichen Musikrezeption, Theorie der musikalischen Analyse, musikalische Zeichentheorie; Mitherausgeber der Bände *Klang-Struktur-Metapher – Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff* (Stuttgart 2000) und *Individualität in der Musik* (Stuttgart 2002).

Metapher: Musikanalytische Perspektiven

Das Forschungsinteresse an der Metapher in den unterschiedlichen Denktraditionen der analytischen Philosophie, der Semiotik, des Strukturalismus, der Hermeneutik sowie der Kognitions- und Neurowissenschaften gehört zu den bemerkenswertesten Leitmotiven der modernen Wissenschaftsgeschichte. Die intensive musikwissenschaftliche und musiktheoretische Auseinandersetzung mit diesem für alle Bereiche musikalischer Interpretation zentralen Thema ist allerdings noch relativ jung. In den vergangenen Jahren wurde deutlich, wie unzureichend ein sprachwissenschaftlich definierter Begriff der Metapher den vielfältigen metaphorischen Prozessen beim Komponieren, Spielen, Hören und Reflektieren von Musik gerecht wird. Verschiedene Ansätze einer metapherntheoretisch basierten bzw. informierten Musikanalyse bildeten sich heraus. Zugleich gewann die Forschung über nichtsprachliche und multimodale, unterschiedliche Sinne verknüpfende Metaphorik an Dynamik. Welche Potenziale und Anschlussstellen haben diese Theorien für den musikanalytischen Diskurs? Wie verändern sie die Methodik und die Ergebnisse musikalischer Interpretation?

* * *

DON TRAUT, Assistant Professor at the University of Arizona, Head of Graduate Studies in Theory. Main Fields of Work: The music of Stravinsky, Schenkerian theory, displacement in music; popular music. Publications: *Revisiting Stravinsky's 'Concerto', Displacement and Its Role in Schenkerian Theory* (Both appear in *Theory and Practice*), also an article on accent patterns in rock music published in *Popular Music*.

Same Structural Level, Different Formal Potential: Some Observations about Schenker's Deep-Middleground Paradigms

This paper provides a succinct illustration of the somewhat vast differences in formal potential among the deep-middleground paradigms Schenker presented in *Der freie Satz*. The paper focuses primarily on Figure 15, which shows numerous valid deep-level harmonizations of a simple descending three-line. The bass motions counterpointed against the three-line show various ways of filling the space created by the bass arpeggiation from I to V. These bass motions range from simple arpeggiations through the mediant (i.e., I–III–V) to those involving motion by step in the bass (e.g., I–IV⁷–V–I). While these paradigms are theoretically equivalent in their status at this level, the practical ramifications of their differences can be quite far-reaching as the pattern gets transformed through the middleground and onward. To be sure, the chords stemming from arpeggiation reveal far more transformational – and therefore formal – potential than those generated by stepwise motion. For example, it is easy to imagine the mediant from the first pattern – I–III–V–I – being transformed into an entire section of music. The same cannot be said, however, for the subdominant seventh-chord featured in the second pattern. Since dissonant sonorities lack the transformational potential of consonant triads, this harmony cannot become a formal unit. Thus, rather than coming to fruition more globally as the III did, this IV⁷ will necessarily be more of a local foreground phenomenon, probably found at the surface of the piece. Several graphs from *Der freie Satz* and elsewhere will illustrate this aspect of Schenker's system and its relationship to musical form.

* * *

JEAN-FRANÇOIS TRUBERT, Docteur en Musique, Post-Doctorat Fondation Paul Sacher de Bâle, Suisse, ATER Université de Provence, Aix-en-Provence. Chercheur rattaché au Laboratoire du RITM et à la Maison des Sciences de l'Homme de l'Université de Nice Sophia Antipolis. Thèmes de recherche: Théâtre et dramaturgie musicale. Publications dans le *Brecht Yearbook* et dans *Musica Realtà. Actes de colloque* (à paraître).

Anagrama de Mauricio Kagel: L'interprétation de la »transición«

C'est entre 1957 et 1959, après son installation à Cologne, que Mauricio Kagel compose *Anagrama*, une pièce qui manifeste l'influence des séminaires de Darmstadt. En effet, le compositeur fait preuve de l'assimilation d'un vaste ensemble de techniques compositionnelles basées d'une part sur la pensée sérielle, et d'autre part sur l'empreinte acoustique du matériel phonologique du palindrome originel servant de »pré-texte« à la pièce. Cependant, à l'instar de ses pairs, il n'échappe pas aux limites imposées par le structuralisme de l'écriture: dans les sources relatives à *Anagrama*, on trouve un certain nombre d'esquisses verbales qui, entre autres descriptions esthétiques, imposent au compositeur de ménager dans sa pièce un art de la »transición«, faute de quoi, et si les structures devenaient par trop apparentes, la forme se »cristalliserait«.

Cette communication se propose d'étudier comment Kagel parvient à négocier cette fluidité du discours musical par l'utilisation de différentes logiques de composition au sein d'une construction particulièrement organisée. Les premières mesures de la pièce seront analysées afin de bien appréhender au préalable la cohésion des différentes strates musicales, déduites du palindrome de base. Nous verrons ensuite en quoi l'interprétation repose, du fait même de ce type d'écriture, sur la réalisation de gestes vocaux qui permettent d'initier une certaine idée de mouvement. Ensuite, je poserai la question de la

réalisation du texte en relation avec l'analyse en évaluant quel peut (ou doit) être le degré de lisibilité à donner à ces structures de composition, en comparant trois interprétations de cette pièce: la première est conduite par Kagel lui-même, avec le Kammerchor Zürich en 1960, l'autre est réalisée par Edwin London en 1976, et la dernière est une nouvelle fois dirigée par Kagel et enregistrée à Metz en 1981.

* * *

BALZ TRÜMPY (*1946), Musikstudium (Klavier, Musiktheorie, Komposition) an der Hochschule für Musik Basel. Kompositionsstudien bei Luciano Berio. Seit 1979 Dozent für Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik Basel. Internationale Tätigkeit als Komponist. Veröffentlichung musiktheoretischer Schriften.

Feldharmonik: Luciano Berios Antwort auf den Strukturalismus

Obwohl nicht »Gründungsmitglied«, gehörte Luciano Berio doch zur Gruppe der Darmstädter Schule der ersten Stunde. In zwei wesentlichen Punkten unterscheidet er sich allerdings von der Doktrin der Schule. So ging er nie vom Konzept der tabula rasa aus, das jegliche historische Rückbindung verbot. Konsequenterweise hegte er eine intuitive Abneigung gegen den Anspruch des Strukturalismus, eine musikalische Sprache ex nihilo »erfinden« zu können. Seine spätere Anlehnung an die generative Linguistik eines Noam Chomsky erklärt sich aus der Überzeugung vom Gründen der menschlichen Sprachfähigkeit in archetypischen und somit historisch bedingten Wurzeln.

Auf der Ebene der musikalischen Syntax äussert sich Berios Skepsis gegenüber der Macht der Struktur im Misstrauen gegenüber der seriellen Technik als Mittel zur »Herstellung von Sinn und Zusammenhang«. Bereits 1956 beschritt er mit *Allelujah I* neue Wege, indem er davon ausging, dass die reihentechnische Organisation der Tonhöhen in erster Linie ein Mittel zur Vermeidung von »unerwünschten« harmonischen Resultaten darstellt und somit nicht geeignet ist, eine spezifische Harmonik zu erzeugen. Der zweite Grundgedanke des Werkes besteht in einer damals unüblichen Miteinbeziehung der menschlichen Wahrnehmung: Berio geht davon aus, dass eine ständige serielle Umstrukturierung des Tonmaterials bei gleich bleibender Klangfarbe ein monotones Resultat erzeugt, während die Strategie, die er in *Allelujah I* verfolgt, eine grosse Variabilität der Wahrnehmung bewirkt: Das Werk beruht auf der konstanten Wiederholung einer gleich bleibenden, frei erfundenen Tonfolge, deren Farbe und Artikulation ständig variiert werden.

Das Referat zeigt den Weg Berios von diesem ersten »a-seriellen« Stadium zur spezifischen Feldharmonik des reifen Stils auf. Ausserdem beleuchtet es generell den Unterschied zwischen der statistischen Globalharmonik der Serialisten und einer »modalen Harmonik unter Einbeziehung des chromatischen Totals« und stellt dem positivistischen Ansatz des Strukturalismus das Felddenken Berios gegenüber, das sein Korrelat etwa in der Heisenbergschen Unschärferelation findet: Das »Sowohl-als-auch« ist Merkmal der Musik Berios auf allen Ebenen.

* * *

COSTAS TSOUGRAS was born in Volos in 1966. He studied at the Aristotle University of Thessaloniki (bachelor and Ph.D in music analysis). He is a lecturer on music analysis at the Music Department of the A.U.Th. and a member of the *Greek Composers' Union*, ESCOM and SMT. He is the editor of *Musical Pedagogics*, the GSME's (*Greek Society for Music Education*) scientific journal.

**Nikos Skalkottas' *Passacaglia* for solo piano:
Tradition and innovation in equilibrium**

Nikos Skalkottas (1904–1949), the early 20th-century Greek composer and one of Arnold Schoenberg's most prominent students, composed his *Passacaglia* for solo piano in 1940 as part of his *32 piano pieces* during a extremely prolific composition period. The work is written in a free atonal style and its transparent form incorporates a short 2-bar theme (in 9/8 time signature) consisting of a 9-note structural bass line with its multi-layer harmonic accompaniment and its 20 short variations (all of them – except the last one – also 2 bars long). Each variation is structured on characteristic rhythmic patterns, which often address Greek traditional dance rhythms, and on the same untransposed bass line and harmonic network. The work exhibits a remarkable economy of musical material. Its austere form and its structural-harmonic consistency combined with the strictly defined character of each variation project a neoclassical quality, existing in balance with dense atonal harmonies, complex rhythmic surface elements and dramatic climaxes. The present paper attempts a formal, structural, motivic and textural analysis of the piece and connects the emerging stylistic features with the elements of the composer's mature style.

* * *

RAPHAEL D. THÖNE, geboren 1980 in Moers. Studium der Komposition bei Manfred Trojahn (1999-2005) an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, Musiktheorie bei Dieter Torkewitz (2001–2005) an der Folkwang Hochschule Essen. Stipendiumsaufenthalt am Berklee College of Music, Boston (USA) sowie am Boston Conservatory in den Fächern Komposition und Dirigieren (2000–2001). Promotion an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie der Universität Wien im Fach Musikwissenschaft mit einer Arbeit zum symphonischen Schaffen des britischen Komponisten Malcolm Arnold. Publikation von Malcolm Arnold: A Composer of Real Music: Symphonic Writing, Style and Aesthetics, Milton Keynes, Edition Wissenschaft, 2007. Tätigkeit als freischaffender Komponist, Orchestrator und Pianist. Kompositionsaufträge für die Orchesterakademie NRW und das Festival für zeitgenössische Musik Ensembliä Mönchengladbach. Mitautor der Kammeroper Der Herr Gevatter, Aufführungen in Saarbrücken, Düsseldorf und München.

**Malcolm Arnolds *The Three Musketeers*: Nicht authentisch für eine wirkliche
Rekonstruktion? Gedanken zum musikalischen Material**

Innerhalb der musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Betrachtungsweise ist seit einiger Zeit ein als Paradigmenwechsel anmutender Vorgang zu beobachten. Themengebiete oder auch Personen, die lange Zeit rein pejorativ betrachtet wurden und sich nicht im Fokus der Analyse befanden, werden aufgegriffen und systematisch wie auch ästhetisch untersucht.

Der britische Komponist und Oscar-Preisträger Sir Malcolm Arnold (1921-2006) ist ein solcher Fall, hat dieser als Komponist von symphonischer absoluter Musik – sein Werk umfasst nicht nur neun Symphonien, fünf Ballette und zahlreiche Instrumentalkonzerte – wie auch von Filmmusik gewirkt. Sein Werk ist oftmals von musiktheoretischen Zirkeln, im deutschsprachigen Raum wie auch in Großbritannien, vollständig negiert worden.

Im Zuge der Erschließung seines Gesamtœuvres werden in zunehmendem Maße auch bislang unbekannte Werke aufgeführt – ein Vorhaben, welches zunächst keinerlei Kritik bedarf. Jedoch zeichnet sich die Tendenz ab, dieses nicht editionskritisch mitzuverfolgen, sondern es werden ›publikumsgerechte‹ Lösungen bevorzugt, die aber ästhetisch oft fragwürdig sind.

Der Vortrag wird exemplarisch anhand von Ausschnitten aus den bisher noch unveröffentlichten Originalskizzen eines in den 70er Jahren nicht vollendeten Balletts von Malcolm Arnold (*The Three Musketeers*) illustrieren, welcher Fundus an Ideen und Material für eine adäquate Rekonstruktion und ggf. Neuorchestrierung vorhanden ist und dieses Originalmaterial kritisch mit der heutigen Fassung vergleichen, welche eine *composite score* der bekanntesten (und beliebtesten) Arnoldschen symphonischen Werke darstellt und die höchst avancierte Intention des Ursprungentwurfs vollständig konterkariert.

* * *

JAKOB ULLMANN (*1958), Studium der Kirchenmusik in Dresden, ab 1982 freiberuflich als Komponist und Autor tätig, 2005 Promotion zum Dr. phil., seit 2005 Dozierender an der Musikakademie der Stadt Basel, Hochschule für musik. Veröffentlichungen: *Logos agraphos. Die Entdeckung des Tones in der Musik* (2006), diverse Aufsätze zu Fragen alter und neuer Musik sowie Edition u. a. einer Aufsatzsammlung über Thomas Müntzer.

musik – buchstaben – musik

An zwei in zeithorizont und systematischem zusammenhang deutlich unterschiedenen beispielen der relation zwischen buchstaben und musik soll den fragen der interdependenz der signatur klanglicher phänomene durch buchstaben und von buchstaben durch töne nachgegangen werden.

Zum ersten soll anhand der buchstabennotation griechisch-antiker musik gezeigt werden, wie durch die verwendung von tonbuchstaben die skalen- und intervallsysteme beeinflusst werden.

Zum zweiten soll an einem beispiel aus jener zeit des mittelalters, am beispiel kabbalistischer theorie vor allem Abraham Aboulafias der – nach der Neubestimmung, ja der eigentlichen entdeckung des tons in der abendländischen musik – umgekehrte fall geschildert werden: das eindringen musikalischer regeln und phänomene in sprachtheorie und theologie.

Musikbuchstaben und buchstabenmusik machen in diesem kontext – verbunden durch die brücke eines höchst seltsamen buches (dem *Sepher Jezira*) – auf jene zusammenhänge und abhängigkeiten aufmerksam, die für die geschichte der europäischen musik im ganzen zwar von beträchtlicher bedeutung ist, jedoch von den konventionen der schreibung wie der wahrnehmung des abendländischen teils ihrer tradition in den schatten gestellt, wenn nicht verdeckt werden.

* * *

NIKOLAUS URBANEK (*1976), Studium der Musikwissenschaft und Philosophie in Wien, seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*, seit 2005 Lehrbeauftragter am Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Vorträge und Publikationen insbesondere zur Musik des 20. Jahrhunderts und zu Fragen der Musikästhetik, darunter die Studie *Spiegel des Neuen. Musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas*, Bern u. a. 2005. Derzeit Arbeit an einer Dissertation zu Adornos Beethoven-Fragmenten.

Zum Verhältnis von Analyse, Formenlehre und Interpretation in der Wiener Schule

Da der begriffliche Verweisungszusammenhang von Formenlehre, musikalischer Analyse und Vortragslehre in unterschiedlichen Schattierungen und Begrifflichkeiten im Rahmen einer »integralen Kompositionslehre« ausgelotet wird, erweist sich der musiktheoretische Diskurs der Wiener Schule als optimaler Bezugspunkt für eine Annäherung an die – allen universitären »Arbeitsteilungen« zum Trotz – nach wie vor zentrale Frage der Musikwissenschaft, in welcher Art und Weise sich analytische Beobachtungen und musikästhetische, musiktheoretische und musikhistorische Aussagen verbinden lassen.

Ausgehend von dem Versuch einer Klärung des Verhältnisses von Analyse und Formenlehre unter besonderer Berücksichtigung des Schönbergschen Vorschlages einer »musikalischen Philologie«, den er in einigen Briefen, Fragmenten und dem nachgelassenen Lehrbuch *Fundamentals of Musical Composition* andeutet, möchte ich in dem Vortrag das Verhältnis von Analyse und Ästhetik einerseits und das Verhältnis von Analyse und Reproduktion (resp. »Aufführung«, »Vortrag«, »Performance« oder »Interpretation«) andererseits einer näheren Betrachtung unterziehen.

Hierbei wird man – naturgemäß – an einer Auseinandersetzung mit den musikästhetischen Schriften Adornos nicht vorbei kommen. Nachdem bereits von einigen Kommentatoren der enge Konnex des musikanalytischen Denkens Adornos zu demjenigen der Wiener Schule aufgewiesen wurde, gilt es nunmehr zu klären, worin sich diese Verbindung in theoretischer Hinsicht manifestiert und welche Implikationen für die Weiterführung einer Theorie der musikalischen Analyse sie bereit zu halten imstande ist.

Insbesondere anhand der musikanalytischen, musikphilosophischen und reproduktionstheoretischen Auseinandersetzung Adornos mit Beethoven, dessen Kompositionen bereits innerhalb der Wiener Schule stets das Beispiel par excellence darstellten, wenn Fragen der Analyse, der Formenlehre oder der Vortragslehre betroffen waren, lassen sich sodann – so meine Hoffnung – der theoretische Ort der musikalischen Analyse und ihre Verflechtungen mit den übrigen »Disziplinen« auf einer vorläufigen kartographischen Skizze ein wenig deutlicher markieren.

* * *

MICHEL VALLIÈRES is a Ph.D. candidate in Music Theory at McGill University. He focuses primarily on the perception of formal functions, but his research covers a variety of topics, including popular music and form in the early 18th-century. He has presented papers at the *Society for Music Perception and Cognition* and at the McGill Music Graduate Students' Society Symposium.

Les passages pré-cadentiels chez Corelli: Le cas des Sonates pour violon et continuo Op.5

Chez Corelli, comme chez plusieurs compositeurs de l'époque baroque, la cadence authentique est fréquemment constituée d'une formule harmonique n'occupant que les trois, quatre, ou cinq derniers temps de l'unité structurelle qu'elle clôt. Si ces brèves progressions cadentielles posent peu de problèmes analytiques, il en va autrement de certains passages qui les précèdent immédiatement. Alors qu'ils fonctionnent parfois en élation avec la cadence et qu'ils sont constitués d'harmonies typiquement cadentielles, ces passages sont néanmoins distincts de la cadence *per se*. Or, nous proposons qu'il s'agit de passages de nature »pré-cadentielle«, c'est-à-dire qu'ils conduisent à la cadence et peuvent être employés afin de créer l'expectative d'une clôture structurelle. La méthodologie exposée dans cette présentation permettra de surmonter les défis analytiques posés par de tels passages, spécialement quant à leur rôle structurel au niveau hiérarchique intra-thématique.

Cette présentation comporte trois parties. En premier lieu, nous présenterons trois types de passages pré-cadentiels répertoriés dans les Sonates pour violon et continuo Op.5 de Corelli. Après avoir exposé leurs caractéristiques morphologiques respectives, nous examinerons les questions relatives au regroupement structurel soulevées par chacun de ces types. En second lieu, nous proposerons une nouvelle méthodologie permettant d'interpréter le rôle structurel de ces passages pré-cadentiels. À cette fin, nous introduirons un paradigme analytique pour la ligne de basse inspiré de celui développé par W. Caplin dans sa conférence intitulée »Schönberg's »Second Melody«, présentée à Chicago en mai 2005. En troisième lieu, nous nous servirons d'analyses basées sur ce modèle analytique abstrait afin d'examiner les implications formelles de passages pré-cadentiels présentant des difficultés analytiques spécifiques. Le concept de »passage pré-cadentiel« et la méthodologie proposée dans cette présentation contribueront à une compréhension accrue des structures intra-thématiques chez Corelli, et par extension, chez de nombreux compositeurs de la période baroque.

* * *

STEVEN VANDE MOORTELE holds a degree in musicology from the University of Leuven. Currently, he is a visiting scholar at the Schulich School of Music of McGill University (Montreal, Canada) supported by the Research Foundation – Flanders. His main areas of research are *Formenlehre*, large-scale instrumental form between ca. 1770 and 1910, the orchestral music of Franz Liszt, and the music of the Second Viennese School.

Sentential patterns, nested sentences and sentence chains: Syntactic models in Liszt's symphonic poem *Ce qu'on entend sur la montagne*

Analytical studies of the music of Franz Liszt generally focus either on its harmonic organization or its large-scale form. In the latter case, the main concern usually is how formal units at different hierarchical levels – from themes over developments to entire movements – combine into the form of the work as a whole. The question, however, how the lowest of these levels in Liszt's instrumental music are organized internally – the question, in other words, of the syntactic organization of themes and other units at the same hierarchical level – has seldom been asked.

The present paper asks exactly this question, taking Liszt's first symphonic poem *Ce qu'on entend sur la montagne* (1847–1856) as a case study. Drawing upon categories from William Caplin's *Classical Form* as well as from Matthew BaileyShea's work on syntactic

structures in Wagner, it explores the limits and possibilities of a *Formenlehre* approach when applied to music from the mid-19th-century.

It will be shown how the most common syntactic structure in *Ce qu'on entend sur la montagne*, described in 1975 from a Wagnerian perspective by Carl Dahlhaus, is a variant of the theme type that in (post-)Schoenbergian *Formenlehre* is known as the sentence. After sketching a brief typology of the sentence in Liszt's large-scale instrumental compositions, the paper will focus on three syntactic models that are particularly characteristic of *Ce qu'on entend sur la montagne*: nested sentences, i.e. sentential patterns that are part of a larger sentence; sentential patterns that are projected onto a relatively heterogeneous formal unit; and sentence chains – rapid successions of several independent sentences and fragments of sentences that comprise an entire mid-level formal unit.

* * *

EDWARD VENN is Lecturer in Music at the Lancaster Institute for the Contemporary Arts. His research focuses on 20th-century and contemporary music and in particular issues of musical meaning. He has just had an article on the last movement of Adès's *Asyla* published in *Music Analysis*, and his first book, *The Music of Hugh Wood*, is to be published by Ashgate in 2008.

Thomas Adès's ›Freaky, Funky Rave‹

The reception of Thomas Adès's *Asyla* since its premiere in 1997 by Sir Simon Rattle and the CBSO has been staggering. Instantly hailed as a classic, *Asyla* won the 1997 Royal Philharmonic Society Award for Large-Scale Composition. Simon Rattle included *Asyla* in his farewell concert with the CBSO in 1998, and introduced it to Berlin audiences in his first concert as principal conductor of the »Berliner Philharmoniker« (2001). In 2000, Adès became the youngest composer (and only the third British composer) to win the Grawemeyer prize, for *Asyla*.

Ecstasio, the third movement of the work, draws heavily on gestures and forms of electronic dance music (EDM) in a manner analogous to the use of contemporary dance genres in the Romantic scherzo. Although not the first orchestral work to include material derived from EDM, *Asyla*'s spectacular reception history means that it is one of the most prominent. The relative novelty of EDM in the symphonic repertoire has resulted in early critics of the work focussing their attention on the unusual gestures and forms that are alluded to in *Ecstasio*. The resulting emphasis on the social, political and physical implications of EDM promotes an oversimplified picture of the movement; no mention is made of those symphonic processes that comment on, conflict with, and ultimately compromise the projected ›EDM topic‹.

Drawing on research into EDM by Tagg (1994) and Butler (2001 and 2005), and related minimalist processes in the work of Leydon (2002), I will show in this paper how the elements that are used to signify the EDM topic in *Ecstasio* are created, combined and eventually nullified by more traditional symphonic elements. The resulting narrative questions and contradicts early readings of the movement, suggesting instead an ambiguous yet probing artistic position towards EDM.

* * *

MARIO VIDEIRA, Pianist und Magister in Musikwissenschaft hat zahlreiche Artikel über Musikästhetik sowie ein Buch über die Romantik und das Musikalisch-Schöne veröffentlicht. Zur

Zeit promoviert er in Philosophie an der Universidade de Sao Paulo und befindet sich im Rahmen seines Promotionsstudiums als Stipendiat des CNPq (Brasilien) zu einem Forschungsaufenthalt an der Universität Tübingen, wo er von Manfred Frank betreut wird.

Musik und Subjektivität in der deutschen klassischen Philosophie

Die Absicht dieses Vortrages besteht darin, zu untersuchen, inwiefern Musik und Subjektivität sich in der deutschen klassischen Philosophie treffen und zusammenkommen. Ausgangspunkt der Forschung ist, folgende Frage zu beantworten: Wie konnte die Musik, die im 18. Jahrhundert ein »unwürdiger« Gegenstand für die Philosophie und für die Ästhetik war, sich zum höchsten Bereich des menschlichen Geistes in der Romantik und im deutschen Idealismus am Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts werden? Um diese Frage zu beantworten scheint es notwendig zu beachten, wie man die Musik im 18. Jahrhundert verstand und welchen Begriff der Vernunft man damals zugrunde legte. Die Geschichte der Musik spielt in diesem Prozess auch eine wichtige Rolle, denn die klassische Musik erreichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Eine besondere Hypothese, der ich nachgehen möchte, bezieht sich auf Kants Kritische Philosophie, die es dem Denken erst ermöglichte, in der Musik ein Paradigma zu finden. Mit der sogenannten »kopernikanischen Wendung« betonte Kant die radikale Subjektivität und eröffnete zum ersten Mal die Möglichkeit, die Musik als nicht objektive Sprache zu würdigen. Diesen Schritt des Denkens, insbesondere die Musik betreffend, findet man aber nicht in Kants Werk, sondern bei den Frühromantikern, nämlich bei Tieck, Wackenroder und Hoffmann. Die Möglichkeit, die Musik als »Ausdruck des Unausprechlichen« zu verstehen, wie sie sich für die Frühromantiker ergab, sowie die Nähe, die sie zwischen Musik und Religion sahen, muss man jedoch zuerst in der Kantschen Philosophie suchen.

* * *

MARIO FELIX VOGT (*1972), Klavierstudium an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf und an der Folkwang Hochschule Essen sowie Musiktheorie bei Wolfgang Grandjean. Derzeit Promotion über Rudolf Serkins Interpretationen der Beethovenschen Klaviersonaten. Beiträge für das *Beethoven-Handbuch* und das *Lexikon des Klaviers* im Laaber-Verlag, Mitarbeit an einem Buch über den Komponisten Günter Steinke. Vorträge über Dieter Schnebels Klaviermusik, Mussorgskys Lieder und vergleichende Interpretationsforschung auf zahlreichen Kongressen. Unterrichtstätigkeit als Klavierlehrer sowie als Musiktheorielehrer.

Divergierende Konzepte musikalischer Zeitgestaltung in der performativen

Realisierung von L. v. Beethovens letzter Klaviersonate:

Der I. Satz der Sonate Op. 111 in der Darstellung von Artur Schnabel, Rudolf Serkin
und Arturo Benedetti-Michelangeli

Der Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate c-moll Op. 111 weist zahlreiche vom Komponisten vorgeschriebene Veränderungen des Zeitmaßes auf, den Interpreten des Werkes stellt dies vor eine schwierige Aufgabe: Deutet er die Modifikationen nur an, wirkt die Musik ausdruckslos, forciert er die zahlreichen *ritenente*-Vorschriften droht das Satzgefüge auseinanderzufallen.

Diese Untersuchung vergleicht die Zeitgestaltungskonzepte von drei Pianisten mithilfe der Computersoftware PRAAT, welche eine grafisch präzise Darstellung der Klangdauern und des Schallpegels ermöglicht. Es soll untersucht werden, in welchem Maße der jeweilige Interpret an Stellen, welche – im Sinne eines *Ritardando*, *Accelerando* oder *Espressivo* – eine Abweichung vom regulären Zeitmaß nahelegen, das Tempo modifiziert, in welchen Abschnitten er das Zeitmaß auch ohne Vorgabe des Komponisten verändert, und mit welchen Auswirkungen dies auf die Gesamtdarstellung des Satzes verbunden ist. Besonderes Augenmerk gilt in diesem Zusammenhang der Umsetzung von Pausen und Fermaten. Anhand von Fieberkurven- und Balkengrafiken sollen die unterschiedlichen Zeitgestaltungs-Konzepte veranschaulicht werden.

Die Untersuchungen basieren in ihrem methodischen Ansatz weitgehend auf den Zeitgestaltungsanalysen, welche Hermann Gottschewski auf der Materialbasis von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen durchführte (*Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996).

* * *

WAI-LING CHEONG is Professor at the Music Department of The Chinese University of Hong Kong. Her work on Messiaen and Scriabin has been published by *Acta Musicologica*, *Journal of the Royal Musical Association*, *Music Analysis*, *Perspectives of New Music*, *Revue de Musicologie* and *Tempo*.

Buddhist Temple, Shinto Shrine and the Invisible God of *Sept haïkai*

For obscure reasons, the overt use of Japanese music elements in *Sept haïkai* (1962) is largely confined to *Gagaku*, the centerpiece of the set, and the two pieces devoted to Japanese birdsong, *Yamanaka-cadenza* and *Les oiseaux de Karuizawa*. Messiaen's verbal addition to the music of *Sept haïkai* is saturated with Japanese imagery, but the music itself often integrates the gems of other cultures. While Messiaen's preoccupation with Hindu rhythms and sophisticated palindromes in the framing pieces (*Introduction* and *Coda*) of *Sept haïkai* echoes well his programmatic reference to the guarding statues of a Buddhist temple, which connote palindromic design of Indian origin, his claim to have given *Gagaku* a »Christian dimension« proves intriguing. *Miyajima et le torii dans la mer*, which follows, strikes us as even more perplexing, given its rich display of French rather than Japanese birdsong, Greek rhythm, and, most unexpectedly, what Messiaen referred to as the »theme of chorale«. Even though the torii of Miyajima – unlike any other torii in that it stands in the sea rather than on land – is a gateway that leads to the Shinto shrine, Messiaen took a different perspective and viewed through the torii not the Shinto shrine but rather the open sea. This explains his conception of the torii as leading to what he called »an invisible temple«, which he remarked emphatically as »the *true* temple«. The idea of an invisible temple and, by extension, an invisible God might have led Messiaen to arrive at the unexpected but nonetheless symbolic intrusion of a chorale. I thus argue that Messiaen's use of such non-Japanese elements as Hindu rhythm, French birdsong, Greek rhythm and, above all, the »theme of chorale« in *Sept haïkai* tells of a hidden program, a metaphor that is shrewdly withheld from his copious commentaries on the music.

* * *

PETER WALTER studierte Philosophie und Theologie in Mainz und Rom (Theol. Lizentiat 1976 in Rom) und wurde 1980 in Rom mit einer Arbeit über das Erste Vaticanum zum Dr. theol. promoviert. Von 1980 bis 1984 war er in der Seelsorge des Bistums Mainz tätig. 1984–1990 arbeitete er als wissenschaftlicher Assistent an der kath.-theol. Fakultät der Universität Tübingen. 1989 habilitierte er sich über die Schriftauslegung des Erasmus von Rotterdam. Seit 1990 ist er ordentlicher Universitäts-Professor für Dogmatik und Direktor des Arbeitsbereichs Quellenkunde und Theologie des Mittelalters an der Theologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Raimundus-Lullus-Institut).

Zur Übersetzungsgeschichte der lateinischen Psalmen

In Mittelalter und Früher Neuzeit waren mehrere lateinische Übersetzungen des Psalters in Gebrauch: 1) *Psalterium Gallicanum* (Gallischer Psalter): von Hieronymus († 419) nach dem Text der Septuaginta (griechische Übersetzung des Alten Testaments) revidierte altlateinische Fassung, die zunächst in der Liturgie Galliens, dann der Kirche allgemein verwendet wurde und dadurch die weiteste Verbreitung fand; 2) *Psalterium Romanum* (Römischer Psalter): altlateinische, nach der Septuaginta angefertigte und von Hieronymus bearbeitete Übersetzung, die in Rom und Italien in liturgischem Gebrauch war; 3) *Psalterium Hebraicum* (Hebräischer Psalter): Übersetzung des Hieronymus nach dem hebräischen Text, die nicht in der Liturgie, sondern bei der Schriftauslegung verwendet wurde.

* * *

HELMUTH G. WALTHER, Studium der Fächer Geschichte, Deutsch, Politologie und Philosophie, Universität Erlangen-Nürnberg, FU Berlin, Konstanz 1963–1970. 1968 Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, 1970 Promotion an der Universität Konstanz bei Arno Borst und Waldemar Besson. Wiss. Angestellter und Wiss. Assistent 1970–1978. Habilitation Universität Konstanz 1978. 1980–1993 Professor (bzw. apl. Prof.) für Mittlere und Neuere Geschichte Universität Kiel; Gast- und Vertretungsprofessuren an der Universität Göttingen, am Deutschen Historischen Institut Rom sowie an den Universitäten Hannover, Münster, Freie Universität Berlin und Rostock. Seit dem 1. April 1993 Lehrstuhl für Mittelalterliche Geschichte der Universität Jena.

Die Rolle des Quadriviums in der Pariser Artistenfakultät am Beginn des 14. Jahrhunderts

Bekanntlich büßten die *artes* des Quadriviums bereits in den Hohen Schulen des 12. Jahrhunderts erheblich an Bedeutung als Lehrfächer. In den Artistenfakultäten der korporativ organisierten Universitäten des 13. Jahrhunderts, insbesondere an der modellbildend wirkenden Universität Paris, spielten die quadrivialen Disziplinen in der Ausbildung der Artisten kaum noch eine Rolle. Der bekannte »Studienführer« eines Pariser Artistenmagisters von ca. 1245 mit seiner Zuordnung bestimmter Lehrbücher zu einzelnen genannten Disziplinen belegt diese Entwicklung deutlich. Die gleichzeitigen, vornehmlich kompendienhaft angelegten und mit Merksätzen operierenden »Prüfungshandbücher« der Zeit sollten den Artes-Studenten zwar kurze Überblicke über die gesamte Wissenschaften vermitteln, nennen aber keinerlei besondere Probleme der quadrivialen Disziplinen.

Diesen Eindruck verstärken die umfänglicheren erhaltenen Wissenschaftseinteilungen um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Die wichtigsten dieser Systematiken aus dem Pariser Umkreis (ed. Lafleur 1988), etwa Arnulf von Provence in seiner *divisio scientiarum*, weichen von der traditionellen spätantiken Einteilung in Trivium und Quadrivium nach dem Muster des Boethius ab und untergliedern die *philosophia* nicht nur in *artes mechanicae* und *artes liberales*, sondern letzere in *speculativa* und *practica*. Die besonderen Disziplinen der *mathematica* gelten nun als eine von drei Untergruppen der *naturalis scientia* und gliedern sich selbst wiederum vierfach, so daß die *musica* (widerum dreifach in *mundana*, *humana* und *instrumentalis* unterteilt) neben der *arithmetica*, der *geometria* und der *astronomia* zu stehen kommt.

Den Artisten kam es seit der Mitte des 13. Jahrhunderts gerade wegen ihrer numerisch so dominierenden Rolle in der Universität darauf an, sich als *philosophi* unabhängig von den Theologen zu behaupten und ihre Wissenschaft als eigenständige Disziplin zu legitimieren. Dies gelang ihnen bis zum Ende des Jahrhunderts im wesentlichen, so daß die Pariser Universitätsverfassung mit dem Vier-Fakultätenmodell, der von den *nationes* bestimmten Artistenfakultät, die auch den Rektor der Gesamtuniversität stellten dieses neue artistische Selbstbewußtsein spiegelte.

Diese Entwicklung darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es auch weiterhin unter den Artistenmagistern durchaus Spezialisten für die ehemals nach spätantikem Muster als Quadrivium, nun als Teil der *naturalis scientia* und ihrer Ausrichtung auf den Umgang mit Zahlen als *mathematica* bezeichneten Disziplinen gab, die vielleicht weniger Bedeutung in der auf Lehrbetrieb ausgerichteten Artistenfakultät besaßen, dennoch umso mehr Ansehen als Gelehrte in den Institutionen und Gemeinschaften außerhalb der Universität genossen.

Die Vertreter der Gelehrsamkeit in den quadrivialen *mathematica* orientierten sich anders als die Magister der Disziplinen der *scientia sermonicalis* des ehemaligen Triviums nicht in erster Linie an den neu aufgefundenen Werken des Aristoteles und seiner Kommentatoren. Die Vertreter der *mathematica* blieben dagegen wesentlich stärker den Traditionen und Leitschriften des spätantiken Quadriviums verpflichtet. Sie orientierten sich deshalb auch stärker noch an der monastischen Gelehrsamkeit, die außerhalb der sich formierenden Universität auch in den Stiftschulen des 12. und 13. Jahrhunderts gepflegt wurde. Kennzeichnend war deshalb ihr Bezug zur Kunst des *Computus*, die in der Kalenderberechnung ihre praktische Seite zeigte (Borst). Die Computistik spielte dagegen im Curriculum des normalen Artes-Studenten keine Rolle mehr.

Die musikwissenschaftliche Forschung hat auch in neuerer Zeit unter ihrem verständlichen Drang, Beziehungen und Einflüsse zwischen der *musica theor(et)ica* und dem praktischen Komponieren aufzudecken, die mittelalterlichen Traktate zur *musica theoretica* doch zu weitgehend aus ihrem mathematischen Kontext gelöst. Dies gilt auch für den als Innovator auf dem Feld der *musica mensurabilis* (zusammenfassend Michels 1970) herausgestellten Pariser Magister Johannes de Muris (ca. 1300– nach 1357). Dessen *vita* zeigt ihn als einen hauptsächlich außerhalb der Universität in einem mehr monastisch-klerikalen (Fontevrault, Le Bec und Evreux), dann auch höfischen Milieu (Hof von Navarra, päpstl. Kurie) wirkenden Gelehrten, dessen Musiktraktate nicht von seinen insgesamt rund 45 Arbeiten zur Astronomie, Arithmetik und Geometrie samt den Gutachten und Traktaten zur Kalenderreform getrennt werden dürfen. Gerade das Werk des Johannes de Muris zeigt, daß die *musica theoretica* auch in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts noch völlig in der quadrivialen Welt der Zahlen und des Zählens verhaftet ist (*Quadrupartitum numerorum*). Es sind offensichtlich auch die in den Künsten des Quadriviums gelehrten Außenseiter wie Johannes de Muris, die anders als das Wissen der »normalen« Pariser Artistenmagister dem spätmittelalterlichen Komponieren mit Zahlen einen theoretischen Hintergrund bieten konnten.

* * *

JAMES WEBSTER ist Goldwin Smith Professor of Music an der Cornell-Universität. Er hat die Bücher *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge 1991) und *The New Grove Haydn* (London/New York 2002) sowie (als Herausgeber) *Haydn Studies* (New York 1981) und *Opera Buffa in Mozart's Vienna* (Cambridge 1997) veröffentlicht. Zahlreiche Veröffentlichungen über Haydn, Mozarts Opern, Beethoven, Schubert, Brahms, Musikanalyse, Editions- und Aufführungspraxis und Musikhistoriographie.

»Formenlehre« in Theory and Practice

During the second half of the 20th-century, theories of musical form were by and large considered *passé* in English-speaking countries, whether by Schenkerians who believed that they had overcome bad old traditions, or postmodern writers who disdained analysis of ›the music itself‹ altogether. (In English writings, the German term *Formenlehre* often implies ironic dismissal of what are taken to be antiquated categorizations.) With the revival of interest in Tovey and other older writers, however, and the publication of Smith's *Musical Form and Fundamental Structure* (1996), Caplin's *Classical Form* (1998) and Hepokoski's and Darcy's *Elements of Sonata Theory* (2006), signs of a rehabilitation of *Formenlehre* would seem to be present – even in the USA.

At this writing, however, many important issues remain unaddressed. One is a theory of the *interaction* of the various relevant domains (musical ideas and their development, paragraph- and cadence-construction, tonal voice-leading structure, and the so-called ›secondary‹ parameters of instrumentation, register, dynamics, etc.), in time, to produce what we sense as ›form‹. Another issue – one that affects discussions of form in all the arts – is the relation of theory to practice: on the one hand, generalization, categorization and terminology (including neologisms and ever-finer differentiations), criteria of inclusion and exclusion, etc.; on the other, the analysis and interpretation of individual works in all their particularity.

My remarks will focus on aspects of sonata form in selected works from the Haydn-Mozart-Beethoven period that are handled ›freely‹, and hence are resistant to generalization (to ›theory‹), including: the number of musical ideas and their distribution, sectional proportions, the relation between ›second group‹ and ›closing group‹, and recomposition of the recapitulation. I will argue that any successful *Formenlehre* must incorporate empirical and phenomenological analysis as practiced by Tovey, and what I call the »multivalent« method.

* * *

FLORIAN WETTER studierte Anglistik, sowie Schulmusik an der Hochschule für Musik Freiburg und dort auch seit 2004 Musiktheorie bei Thomas Müller. Daneben arbeitet er als Darsteller, Übersetzer, Autor und Komponist im Sprechtheater- und Hörspielbereich. Seine musiktheoretische Forschungsschwerpunkte liegen in Oper und Filmmusik.

Musik als filmischer Subtext:
Béla Bartóks 3. Satz der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* im
Spiegel von Stanley Kubricks *The Shining*

Der Regisseur Stanley Kubrick drehte zeit seines Lebens vergleichsweise nur wenige Filme, doch waren diese dafür meist paradigmatischer Natur. Sein Film *The Shining* von 1980 nach dem Roman von Stephen King ist einer jener Filme, die zum Sinnbild eines gesamten Genres geworden sind. Vielleicht sogar, weil Kubrick weitestgehend auf die Effekte der Vorlage verzichtete um deren psychologische Tiefenschichten klarer herausarbeiten zu können. Anders als bei King ist hier das Hotel, in dem der psychisch labile Jack Torrance mit einer Familie im Zuge seiner Hausmeistertätigkeit überwintert, nicht selbst Träger des Bösen, sondern begünstigt lediglich das Aufbrechen verborgener seelischer Abgründe in der durch Schnee von jeglicher Außenwelt abgeschnittenen Familie.

In dieser filmischen Realisierung setzt Kubrick auf eine enge Synthese zwischen Bild und Ton, wobei das Geräuschhafte des Alltags zunehmend ins Bedrohliche und Irreale abzudriften droht, bis die Situation letztendlich eskaliert. Béla Bartóks 3. Satz aus der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von 1936 steht dabei quasi als Motto über dem gesamten Film und etabliert in insgesamt drei Szenen zentrale Motive, wobei die innerhalb des Vortrags untersuchte dritte Szene den Wahnsinn selbst thematisiert.

Den Kern des Vortrages bildet die Untersuchung dieses Wechselspiels zwischen ästhetischer Wirkung und struktureller Konzeption von Musik und Szenerie. Es soll gezeigt werden, wie Bartóks Musik und deren formaler und inhaltlicher Aufbau die Choreographie der Szene entscheidend prägt und im Subtext ausdeutet. Dazu gehört unter anderem die Überlegung, wie sich Kubrick die motivische, rhythmische und klangliche Verdichtung in Bartóks Musik zunutze macht, und die Szene in deren goldenem Schnitt kulminieren lässt.

* * *

HEATHER WHITE LUCKOW is a Ph.D. candidate in Music Theory at McGill University and holds a B.Mus. degree from Memorial University of Newfoundland. She is currently working on her dissertation, *Messiaen's Influence on the Compositional Techniques of Three Québécois Students: Serge Garant, Clermont Pépin, and André Prévost*, under the direction of Christoph Neidhöfer. This project is kindly supported by the Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

From France to Québec: Messiaen's Transatlantic Legacy

Québec's New Music movement of the 1950s and 60s was driven by a group of composers who studied with Olivier Messiaen at the Paris Conservatory. This paper focuses on Messiaen's influence upon three of his Québécois students who adopted several of Messiaen's compositional tools as the basis of their own techniques: Serge Garant (1929–1986), Clermont Pépin (1926–2006), and André Prévost (1934–2001). While the three developed different musical styles, their compositional techniques have much in common, which I attribute, in part, to the influence of their teacher. My paper shows that this influence is most evident in the works written during and immediately after their studies with Messiaen.

Garant borrowed his teacher's ideas most literally, but this influence was short-lived as he soon found his own voice as an ardent structuralist. Pépin found the modes of limited transposition especially appealing, while Prévost gravitated towards the symmetrical permutations. These techniques are compared and contrasted with Messiaen's own compositional devices. Analytical findings are interpreted in light of information from

compositional sketches housed in archives in Montréal and Ottawa, program notes and prefaces to scores, the composers' self-analyses, and most importantly, their recollections about their experiences with their teacher.

* * *

BERTIL WIKMAN is senior lecturer at the Department of Musicology at the University of Stockholm. Besides he is also a concertpianist. In his research he has combined historical, analytical and musical experiences in discussing what the musical work may be from different historical contexts.

Heinrich Schenker, Artur Schnabel and the relationship between analysis and interpretation

Western music has been spread and handed down to posterity through notation. Music is from a historical perspective primarily however a performance art. The relationship between notation and performance is therefore one of the most important issues in musicology.

To understand the relationship between the score and the musical work is however a problematic, complex and ambiguous task. Theorists are also most often undefined about specifying plausible connections between the results of their analysis and consequent outlets in performance. A way to understand the meaning of theorists from a contextual point of view is therefore to study their interpretative background. The aim of this paper is to try to illuminate some ideas in Schenker's theory of music from the recordings of the pianist Artur Schnabel

The reference to Artur Schnabel is due to strong parallels between Schenker's and Schnabel's thinking. They had very much the same ideas about »Urtext«: the importance of the autograph, pedal and fingering as an integrated part of the musical work. Both used their own fingering to bring out notes on a »higher-level« structure. There are also strong links between Schnabel's Beethoven-playing and Schenker's own annotations in his edition of the piano-sonatas by Beethoven.

There are also a lot of similarities in their views upon the musical work. Both saw music as an organism. They criticized more conventional analyses and methods that divided music into parts instead of seeing it as a process. But above all there is a strong parallel between the interpretative style of Schnabel and Schenker's theory of levels. Schnabel is still admired for his ability in shaping details into an overall concept. A study of Schnabel's recordings can show a new light on the musical importance of Schenker's theory of music.

* * *

PAUL WINGFIELD is a Fellow of Trinity College, Cambridge. He has a particular interest in 20th-century Czech music and is author of articles and books about Leoš Janáček, and of editions of Janáček's music. He is also currently a member of the Board of Editors of the Complete Critical Edition of Martinů's music. Since 2000, he has been working in collaboration with Julian Horton on a large-scale project about sonata form in the 19th-century.

Clementi, Mendelssohn and Minor-mode Sonata Strategies

As Charles Rosen has noted, after Beethoven sonata-form movements are at least as likely to be in the minor mode as in the major. However, because most theoretical writings about sonata form focus on the works of Beethoven, Haydn and Mozart (all of whom employed the minor relatively rarely), the distinctive properties of both 18th- and 19th-century minor-key sonata strategies have yet to be codified systematically. This paper will present some preliminary findings from a large-scale project on sonata form currently being undertaken by Julian Horton and myself. It will propose that theories of sonata form devised principally with reference to major-mode sonata movements inadequate for a large corpus of minor-key works dating from the period c1770–1850. The minor-mode sonata strategies deployed by Clementi and Mendelssohn raise some especially important issues.

* * *

WOLFGANG WINTERHAGER, geboren 1950 in Düsseldorf, Studium der Kompositionslehre in Detmold, anschließend Musikwissenschaft, Alt- und Neugermanistik an der Ruhr-Universität Bochum. 1982 dort Promotion mit einer Arbeit *Zur Struktur des Operndialogs. Komparative Analysen des musikdramatischen Werks von Richard Strauss*. Seit 1983 Wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Institut in Bochum. Publikationen u. a. zum Musiktheater sowie zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere zur Kammermusik und zum Klavierlied.

Der Walzer im Variationenzyklus: Studien zur Entwicklungsgeschichte der Charaktervariation

Das Transformieren eines Themas in ein anderes musikalisches Genre dürfte die erste mehr oder weniger standardisierte Art von Charaktervariation im Variationszyklus sein – Johann Christoph Friedrich Bachs um 1770 entstandene Klaviervariationen über *Ah, vous dirai-je, maman* (dort: Var. 6) sind der wahrscheinlich früheste Beleg für diese Praxis. Deutlich offenbart sich dieses Verfahren schon bei der Betrachtung von Differenzierungen im Bereich der »Nomenklatur-Oberfläche«: Sind nämlich bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Regel die Bezeichnungen der einzelnen Variationen eines Zyklus neben einer »Minore/Maggiore« – bzw. Tempoangabe noch »neutral« formuliert (Var. 1, 2^{te} Var., Var. III etc), so begegnen seit dieser Zeit in den Überschriften der einzelnen Variationen in verstärktem Maße Genrebezeichnungen wie *Marcia* und *Marcia funèbre*, *Polacca*, *Tempo di Minuetto*, *Espagnole*, *alla Austriaca*, *Mazurka* etc. – der Charakter des Themas wird also dezidiert ins Tänzerische, ins Marschmäßige oder ins Folkloristische verändert. Vielleicht wäre der Terminus *Genrevariation* eine sinnvolle Bezeichnung dieses Sachverhalts. Eines dieser Genres, das seit ca. 1820 als Nachfolger des Menuetts gelegentlich gleichsam die Hülse für Charaktervariationen bildet, ist der Walzer. Dessen Faktur, Position und Funktion in jenem Kontext sind meine Ausführungen gewidmet.

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, also von dem Zeitpunkt an, da der Walzer in ganz Europa zum populärsten Gesellschaftstanz schlechthin avanciert und innerhalb der Kunstmusik als gleichsam hoffähig akzeptiert war, findet er auch Eingang in das Variationenzyklus-Repertoire. Diese Konstellation hält sich in einzelnen Beispielen noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Allerdings vollzieht sich zwischen diesen beiden chronologischen Eckpunkten eine deutlich konturierte Entwicklung, die sich einerseits als Abbild vom »Aufstieg und Fall« des Walzers, andererseits auch als Spiegelbild des Wandels unterschiedlicher Konzeptionen in der Absorption von Populärmusik in den Bereich der

Opusmusik präsentiert. In meinem Referat soll der Versuch unternommen werden, am Beispiel des Modells »Thema mit Variationen« eine Systematik jener verschiedenen konzeptionellen Typen der Integration des Walzers (als Paradigma eines populären Tanzmusikidioms) in kunst-musikalische Kontexte zu erstellen. Das Augenmerk wird sich dabei – fortschreitend von der Betrachtung makrostruktureller Konstellationen hin zur Detailbeschreibung – in der Hauptsache auf zwei Gesichtspunkte richten: 1) Die großformale Organisation des Zyklus und die Position des Walzers darin, 2) Die Relation des Walzers zum Variationsthema und die Binnenstruktur des Walzers.

Als partes pro toto fungieren dabei vier Werke für verschiedene Besetzungen, die einer eingehenden Analyse unterzogen werden sollen. Es sind dies (in chronologischer Reihenfolge): Johann Nepomuk Hummel: *Adagio und Variationen* für Oboe und Orchester, Op. 102 (1824); Antonin Dvorák: *Symphonische Variationen* für Orchester, Op. 78 (1877); Ernst von Dohnányi: *Variationen über ein Kinderlied* für Klavier und Orchester, Op. 25 (1914); Benjamin Britten: *Variations on a Theme of Frank Bridge* für Streichorchester, Op. 10 (1937).

* * *

CHRISTOPHER WINTLE studied at the Universities of Oxford and Southampton and now teaches in the Department of Music at King's College London. He has also taught at the Universities of Southampton and Reading, and was Visiting Fellow at Princeton University in 1973–74. He is Director of the publishing company, *Plumbago Books and Arts*, and General Editor of the Hans Keller Archive (Cambridge University Library). His latest book is *All the Gods: Benjamin Britten's Night-piece in Context* (2006) and his latest editions are *Hans Keller's Film Music and Beyond* (2006) and *Hugh Wood's Staking Out the Territory* (2007).

»Entwicklung«, »Abwicklung« und »Aneinanderreihung«: Arnold Schoenberg's theory of forms

In 1925 Arnold Schoenberg described the three basic types of musical continuity as »Entwicklung«, »Abwicklung« and »Aneinanderreihung« – development, unfolding, and stringing-together (placing-one-thing-after-another-in-a-row). Much has been written about developing variation, but far less about »Reihung«, which, being a feature of ›loose structure‹, appears less interesting to those theorists of form who prize unity above all things. Yet stringing-together is of the essence for opera and dramatic songs; and when combined with a handling of different levels can lead to more complex forms of musical utterance than can even strict form. The focus of the talk is Franz Schubert's song *Ganymed* D554, though there is also reference to other songs and to Siegfried's *Rhine Journey* from Wagner's *Ring*.

* * *

WALLY P. H. YU is a doctoral candidate of musicology at the University of Texas at Austin. He received his Ph.D. degree in musicology from the University of Texas at Austin. His research focuses on the early music of Arnold Schoenberg. He has presented at the AMS-Southwest Chapter meeting and the Graduate Association of Music and Musicians at UT (GAMMA-UT) Conference. He has taught Introduction to Western Music for non-music majors and 19th- and 20th-Century music history for music majors at the University of Texas.

Tonality, Atonality, and Interval Cycles in Schoenberg's *Ein Stelldichein*, Chamber Symphony No. 1, and String Quartet No. 2

The intention of this lecture is to discuss the use of interval cycles and their relationships to the overall tonal framework in Schoenberg's pre-atonal music, in particular, Schoenberg's *Ein Stelldichein* (1906, unfinished), Chamber Symphony No. 1 (1906), and String Quartet No. 2 in F# minor (1907–8). The use of various interval cycles in Schoenberg's pre-atonal compositions has been touched upon in previous scholarly works, but the role of these interval cycles are generally interpreted as subsidiary to the overall tonal framework. My intention is to show how Schoenberg actually established the interval cycles as an integral part of the overall harmonic language in these pieces.

There are two distinct processes that link the tonal materials and the interval cycles in these works. In *Ein Stelldichein* and *Chamber Symphony No. 1*, the diatonic triad serves as a focal point for the intersection of the complex of interval cycles. Both *Ein Stelldichein* and the Chamber Symphony start with a quasi-traditional harmonic progression infused by the interval cycles. Although this harmonic progression, namely $V^9 (V^7) \rightarrow$ whole-tone chord $\rightarrow I$, has been discussed in Schoenberg's *Theory of Harmony*, the implications of the cycles of whole tones and other intervals in the opening progressions of both pieces are inextricably connected with the diatonic materials. I will examine the infusion and development of the interval cycles and how they contribute to the overall tonal framework of these pieces.

In String Quartet No. 2, the interval cycles are generated from the interval structure of the opening diatonic triad. While the F#-minor tonic triad is presented at the outset of the first movement, the intervals of the triad, namely minor third (F#-A), major third (A-C#), and boundary perfect fifth/fourth (F#-C#), generate their corresponding cycles. I will examine the transformation from the whole-tone collections in the first movement to the reestablishment of the quasi-traditional key complexes of F major and tonic F# minor in the recapitulation.

* * *

PAOLO ZAVAGNA teaches History and analysis of electroacoustic music at the Conservatorio di Musica »A. Steffani« in Castelfranco Veneto and History of technologies applied to the electroacoustic music repertoire at the Conservatorio »L. Cherubini« in Firenze. He collaborates with the MARTLab in Firenze as expert in sound document restoration. He has played (live-electronics and sound direction) works by Berio, Sciarrino, Crumb, Reich, Battistelli in Stuttgart, London, Strasbourg, Paris, Venezia, Firenze, Milano.

Salvatore Sciarrino's lyric opera *Perseo e Andromeda*: »natural, not realistic«

Salvatore Sciarrino's lyric opera *Perseo e Andromeda*, composed in 1990 for 4 singers and synthesized sounds in realtime (2 players), marks an important moment of the naturalistic poetic (»non-realistic«, as Sciarrino himself says) in the Italian composer's work. This moment fulfills the abstraction of the sound by means of a completely synthetic sound. In the instrumental works, the Sciarrinian gesture does not copy, on the contrary evokes the nature in its abstract features. The use of an electroacoustic orchestra, without *concrète* sounds, leads to the maximum of abstraction.

In this paper I would like to highlight the »problems« that emerged during the realization of the score and its execution, both from the computer science point of view and from the practical and musical one. I will analyze the instruments of the synthetic »orchestra« realized with the Music V software. I will find out the prototype of the instrument – based

on the subtractive synthesis technique – that originates all sounds of the opera. I will go again through the route of experimentation, research and collaboration developed with the composer.

Taking into account the composer's theoretical writings (especially *Le figure della musica*) and his instrumental works (widely inspired by natural events and sounds), I will point out the path which goes from the libretto choice (the Jules Lafourge's *Moralités légendaires*), through the selection of some particularly significant naturalistic elements (the sea, the horizon, the waves, the storm), to the creation of the most possible abstract sound and its audition by means of experimentation, to the realization of a diagram (a sort of schematic draft for the score) and finally to the definitive score.

The problems of the software performance ambient and the sound projection ratio in the perspective of dramaturgy will be examined as last issues.

* * *

ROBERT ZIEROLF is Associate Dean of the Graduate School, University of Cincinnati. Previously, he was Division Head of Composition, Musicology, and Theory in the university's College-Conservatory of Music. Professor Zierolf has presented papers at national and international conferences. His CD reviews can be read at <http://www.wguc.org>; his most recent publication, titled *Computer Remix*, appears in the *Journal of the Korean Electro-Acoustic Music Society* (2006). He is currently at work on a textbook on Western music since 1891.

Futurism's Legacy

Futurism was the most radical of the several musical styles and compositional ideas prevalent in Early Modernism (1891–1919). This paper first and briefly contextualizes Futurism in the artistic and political milieu of this era, then illuminates its primary aims: 1) fascination with machines and, concomitantly, speed; 2) invention of instruments (*intonarumori*) and musical use of mechanical and other objects from previously nonmusical resources; and 3) polemical, sociopolitical dictates. The Italians are the principal focus, namely Filippo Marinetti, Luigi Russolo, and Balilla Pratella, with a nod to the Russians. The essence of the paper is twofold: 1) explication of reasons why, unlike other modernisms of the era and unlike Futurist literary and visual arts, which actually flourished, Futurism produced no appreciable contemporaneous musical repertoire; and 2) realization of Futurism's three primary aims by composers of later generations. Mild offshoots of these aims by the likes of Georges Antheil, Ruth Crawford, Henry Cowell, and Edgard Varese are of some pertinence, but seminal futurist compositions by Conlon Nancarrow, Frederic Rzewski, and Karlheinz Stockhausen are the more poignant realizations of Futurism (not neoFuturism). Brief recorded examples support my contention that although Futurism's original, immediate impact on music was at best modest, though challenging philosophically and politically, it was left for subsequent generations of composers to provide quintessentially Futurist works. Thus its legacy.

* * *

CHRISTHARD ZIMPEL promovierte über den kadenziellen Prozess in den Durchführungen von Haydns Streichquartetten an der TU Berlin. Er unterrichtet Musiktheorie an Musikschulen und der Landesmusikakademie in Berlin. Seit WS 2006/07 Lehrauftrag in Musiktheorie an der HfM Weimar. Zusammenarbeit mit Musikern zur Analyse und Interpretation von Musik.

Maria Leo und die Tonika-Do-Methode

Während das Bewusstsein für die historische Bedingtheit des Fachs Musiktheorie bereits seit mehreren Jahrzehnten gewachsen ist, trifft dies speziell für die Gehörbildung zumindest in Deutschland nicht zu. Vielerorts wird sie als geschichtsloses Propädeutikum gelehrt, obwohl es gerade hier notwendig erscheint, sich über die Traditionen zu vergewissern. Das Referat über Maria Leo und die Tonika-Do-Methode soll einen Anstoß in diese Richtung geben. Maria Leo (1873–1942) setzte sich für die Ausbildung von Musiklehrerinnen ein und gründete ein Privat-Musikseminar für Frauen. In ihrem Engagement für die Tonika-Do-Methode hat sie die Reformen Leo Kestenbergs in den Zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts inhaltlich mitgetragen. Sie war Vorsitzende im Tonika-Do-Bund und hat den Leitfaden der Tonika-Do-Lehre von Agnes Hundoegger herausgegeben und mit einem Nachwort versehen. Diesem hoffnungsvollen Neubeginn wurde durch die Nationalsozialisten ein jähes Ende gesetzt. Maria Leo war Jüdin und entzog sich der Verschleppung in das KZ Theresienstadt durch den Freitod.

Auf welche Traditionen in der Gehörbildung könnten wir heute blicken, hätten Maria Leo und ihre Kolleginnen ihre Arbeit fortführen können? Welche Chancen birgt die Tonika-Do-Methode auch heute? Wie ist die Methode zu beurteilen im Vergleich zur Gehörbildungspraxis anderer Länder, etwa zum Solfège-Unterricht in Frankreich oder der Solmisation in Ungarn?

INTEGRATED TEACHING METHODS

is a unique European music pedagogic *Transfer of innovation* project in the *Leonardo da Vinci programme* with collaboration between pedagogic institutions and organisations in eight countries.

Do you want to be able to

- play by ear* *just as easily and spontaneously*
 as when you mimic a melody with your voice?
- improvise* *just as easily and naturally*
 as when you are talking to a good friend?
- play music by reading* *the notes as fluently and as relaxed*
 as when you read your morning newspaper?
- write down melodies* *just as easily and directly*
 as when you write a letter to an acquaintance?

When these musical skills are permitted to develop in harmony, your music will be more relaxed, direct and spontaneous and your musical experience will become deeper.

Are we ready to re-assess our old truths?
Have we the courage to try new teaching models?
How can we facilitate this work of renewal?

The aim is to create a forum that is characterised by inspiration, creativity and confidence where together we can develop the music pedagogues of the future.

Playing by ear or reading the score?

Some musicians feel comfortable when they follow the score but feel unsure when playing by ear or when improvising. Others play easily by ear and improvise but sense considerable resistance when faced with reading notes. This can differ significantly from person to person and applies to beginners as well as the professional musician, irrespective of age.

If I as a music teacher feel comfortable with reading music but feel unsure when playing by ear, it is natural for me to work from the score when teaching. If I find playing by ear uncomfortable but reading music sounds alien, I work on the basis of playing by ear. It is important for us to create the conditions that can give music teachers good opportunities to broaden their skills.

The pedagogic tradition

How can we develop the music pedagogic tradition so that playing by ear and improvisation can be integrated with the ability to read and write notes in a simple and natural way? How can we teach our pupils from the very beginning to musical high school level to make this integration possible? Are we prepared to evaluate and change our ingrained patterns?

Seven weekend seminars

Internationally prominent musicians and pedagogues will be holding seminars with the focus on different perspectives and on the basis of these issues.

SEMINAR CALENDAR

“Music of the hemispheres – on the processing of music in the brain” with Jan Fagius

17th November 2007, The Academy of Music and Drama, Göteborg University, Sweden

“Small Steps lead to?” about Suzuki teaching with Hannah Biss

9–10th February 2008 Sibelius-Akatemia, Helsinki, Finland

16–17th February 2008, Prins Claus Conservatorium, Groningen, The Netherlands

“Ear training and reading music based on relative solmisation” with Inge Marstal

5–6th April 2008, The Academy of Music and Drama, Göteborg University, Sweden

12–13th April 2008, Hochschule für Musik, Carl Maria von Weber, Dresden, Germany

“Aural development & Improvisation” with Jilt Jansma

10–11th May 2008, The Royal Danish Academy of Music, Copenhagen, Denmark

17–18th May 2008, Chetham’s School of Music, Manchester, UK

“The Brazz Brothers’ Earport” about playing by ear with The Brazz Brothers

6–7th September 2008, The Academy of Music and Drama, Göteborg University, Sweden

13–14th September 2008, The Royal Danish Academy of Music, Copenhagen, Denmark

“In the groove” about improvisation with Nicola Kruse

11–12th October 2008, Prins Claus Conservatorium, Groningen, The Netherlands

18–19th October 2008, Sibelius-Akatemia, Helsinki, Finland

“Creative strategies for reading and writing music” with Lennart Winnberg

8–9th November 2008, Chetham’s School of Music, Manchester, UK

15–16th November 2008, Hochschule für Musik, Carl Maria von Weber, Dresden, Germany

Together with representatives from the partner schools and the partner organisations you are invited to take part in this project to develop new teaching models to facilitate for pupils and students at all levels and all ages to develop a vivid understanding of the music theory. You can order a written summary including a DVD with the seminar demonstrations from each seminar.

Partner organisations.

AEC, The European Association of Conservatoires

EPTA, European Piano Teachers Association

ESTA, European String Teachers Association

ERTA, European Recorder Teachers Association

EGTA, European Guitar Teachers Association

ESA, The European Suzuki Association

EMU, European Music School Union

Information

For more information, please contact the project leader Lennart Winnberg, The Academy of Music and Drama, Göteborg University, Sweden.

Lennart.Winnberg@hsm.gu.se

Ashgate Studies in Theory, Analysis and Aesthetics

New Titles 2007



NEW IN 2007

The Performance of Italian Basso Continuo

Style in Keyboard Accompaniment
in the Seventeenth and Eighteenth
Centuries

Giulia Nuti, Queens' College,
Cambridge, UK

Includes 20 b&w illustrations and 75 music examples
April 2007 164 pages
Hardback 978-0-7546-0567-6 £45.00

Music and Historical Critique Selected Essays

Gary Tomlinson, University of
Pennsylvania, USA

May 2007 354 pages
Hardback 978-0-7546-2688-6 £65.00

Olivier Messiaen: *Oiseaux exotiques*

Peter Hill, University of Sheffield, UK and
Nigel Simeone, University of Sheffield,
UK

*'This beautifully written book is an original and
fascinating exploration of the surprising alliance
of music and nature by one of the twentieth
century's most underrated composers.'*

Andrew Shenton, Boston University, USA

Includes 29 music examples
July 2007 140 pages
Hardback 978-0-7546-5630-2 £35.00

A Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke by Elway Bevin

Edited by Denis Collins, University of
Queensland, Australia

Includes 4 b&w illustrations and 161 musical examples
August 2007 146 pages
Hardback 978-0-7546-5053-9 £50.00

Berio's Sequenzas

Essays on Performance, Composition
and Analysis

Edited by Janet K. Halfyard, UCE
Birmingham Conservatoire, UK

Includes 19 line drawings and 118 musical examples
August 2007 338 pages
Hardback 978-0-7546-5445-2 £60.00

The Memetics of Music

A Neo-Darwinian View of Musical
Structure and Culture

Steven Jan, University of Huddersfield,
UK

Includes 24 b&w illustrations and 42 music examples
September 2007 294 pages
Hardback 978-0-7546-5594-7 £55.00

Composition, Chromaticism and the Developmental Process

A New Theory of Tonality

Henry Burnett, Queens College, The
City University of New York, USA and
Roy Nitzberg, Queens College, The City
University of New York, USA

*'At a time when transformations and networks
have given us high expectations of new theories
of tonal harmony, this book raises the stakes by
deriving its results from prolific excavations of
composers' actual practices. It leads us through
four centuries of Western art music arguing
passionately that the interplay of symmetry and
polarity has been at the heart of the story of the
major-minor system. It is a fascinating study for
all those who learn and research music from
the 16th century to Schoenberg.'*

Jonathan Dunsby, Eastman School of
Music, USA

Includes 50 line drawings and 59 music examples
November 2007 430 pages
Hardback 978-0-7546-5162-8 £55.00

Silence, Music, Silent Music

Edited by Nicky Losseff and Jenny
Doctor, both University of York, UK

*'... silence is no mere absence; on the contrary,
it is a very real 'something' that can be
approached in richly different ways.'*

James Wierzbicki, University of Michigan, USA
Includes 11 b&w illustrations and 26 music examples
September 2007 268 pages
Hardback 978-0-7546-5559-6 £55.00

Reading Music

Selected Essays

Susan McClary, University of California
at Los Angeles, USA

November 2007 376 pages
Hardback 978-0-7546-2672-5 £65.00

Music, Performance, Meaning

Selected Essays

Nicholas Cook, Royal Holloway,
University of London, UK

November 2007 378 pages
Hardback 978-0-7546-2718-0 £65.00

Sound Judgment

Selected Essays

Richard Leppert, University of Minnesota,
USA

December 2007 c. 336 pages
Hardback 978-0-7546-2683-1 c. £65.00

PUBLISHED IN 2006

Music Theory and Analysis in the Writings
of Arnold Schoenberg (1874–1951)
Norton Dudeque

'To fill, forbear, or adorne'

The Organ Accompaniment of Restoration
Sacred Music
Rebecca Herissone

Jumping to Conclusions: The Falling-
Third Cadences in Chant, Polyphony, and
Recitative
Richard Hudson

E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics
Abigail Chantler

A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth
Symphony
Pauline Fairclough

Musical Biography
Towards New Paradigms
Edited by Jolanta T. Pekacz

The Discourse of Musicology
Giles Hooper

Music and Gesture
Edited by Anthony Gritten and Elaine King

French Symbolist Poetry and the Idea of
Music
Joseph Acquisto

Music Writing Literature, from Sand via
Debussy to Derrida
Peter Dayan

Synopsis of Vocal Musick by
A.B. Philo-Mus.
Edited by Rebecca Herissone

The Muse as Eros
Music, Erotic Fantasy and Male Creativity in
the Romantic and Modern Imagination
Stephen Downes

Critical Musicology and the
Responsibility of Response
Selected Essays
Lawrence Kramer

To be kept up-to-date with details
of Ashgate's music publishing
programme join Ashgate's e-mail
update list at

www.ashgate.com/joinmail.html

Visit www.ashgate.com for full details of these titles and
an online discount on all orders.

MANNES INSTITUTE

Wayne Alpern

Founder/Director

JAZZ MEET'S POP

JAZZ WORKSHOPS

Parker's Bebop Style w/ Henry Martin
Rhythms of Jazz w/ Cynthia Folio
Jazz Pitch Analysis w/ Steve Larson

POP WORKSHOPS

Rock in the 1960s w/ Walt Everett
Pop, Text, & Gender w/ Lori Burns
Rock Stratification w/ John Covach

SPECIAL PRESENTATIONS

Jazz Syntax & Linguistics
Harold Danko

Style & Idea in Pop Recording
Albin Zak

Jazz on Film & Television
Lewis Porter

During the ROCHESTER INTERNATIONAL JAZZ FESTIVAL

15-18 JUNE 2008 @ EASTMAN SCHOOL OF MUSIC

APPLY 1 JAN-1 MAR



WWW.MANNES.EDU/MI

