



ALTÉRITÉ ET OUVERTURE

L'AUTRE DANS LA THÉORIE MUSICALE

17 - 19 OCTOBRE 2014

GENÈVE - CONSERVATOIRE & THÉÂTRE LES SALONS

14^E CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ DE THÉORIE MUSICALE GMTH

14. JAHRESKONGRESS DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEORIE (GMTH)

Hes·so GENÈVE
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale

GMTH
Gesellschaft für Musiktheorie

WWW.HEMGE.CH
WWW.GMTH.DE

hem
Haute école de musique
Genève

TABLE DES MATIÈRES

Informations pratiques	2
Itinéraire et restaurants	2
Plan de situation	3
 Programme	 5
L'Autre dans la théorie musicale	12
Mots de bienvenue	13
Remise des prix des concours de la GMTH	15
Concert au Victoria Hall	16
 Biographies et abstracts	 18
Keynotes	18
Conférences	25
Présentations de livres	62
Tables rondes	68

INFORMATIONS PRATIQUES

Lieu d'accueil du congrès

Conservatoire de Musique
Place Neuve 5, 1204 Genève

Aéroport - Gare Cornavin

En train de l'aéroport Cointrin à la gare Cornavin (gare principale)

Prenez le train depuis la gare CFF rattachée à l'aéroport.

Gare Cornavin - Place Neuve (lieu d'accueil)

En tram depuis la gare Cornavin

Départ devant la gare, prenez le tram n° 15, direction *Palettes*, sortez à l'arrêt *Cirque* (durée approximative du trajet 7 min), marchez à pied jusqu'à *Place de Neuve* (à gauche dans le sens d'arrivée du tram).

■ (PN) Lieu d'accueil du Congrès
Conservatoire de Musique
Grande Salle, Foyer - Place Neuve 5
Loge: Tél. +41 22 327 31 61

■ (TLS) Théâtre Les Salons
Grande Salle, Foyer
Théâtre Les Salons
Rue Jean-François Bartholoni 6

■ Victoria Hall
Rue du Général-Dufour 14

■ TPG arrêt tram n° 15

1 Restaurant du Parc des Bastions
Promenade des Bastions 1
+41 22 310 86 66

2 Café Glacier Remor
Place du Cirque 3
+41 22 328 12 70 - remor.ch
Spécialités: hamburgers réputés,
glaces et sorbets faits maison

3 Carosello
Boulevard Georges-Favon 25
+41 22 328 56 40
Cuisine italienne

4 Café du Grütli
Rue du Général-Dufour 16
+41 22 321 51 58
Cuisine française et produits locaux

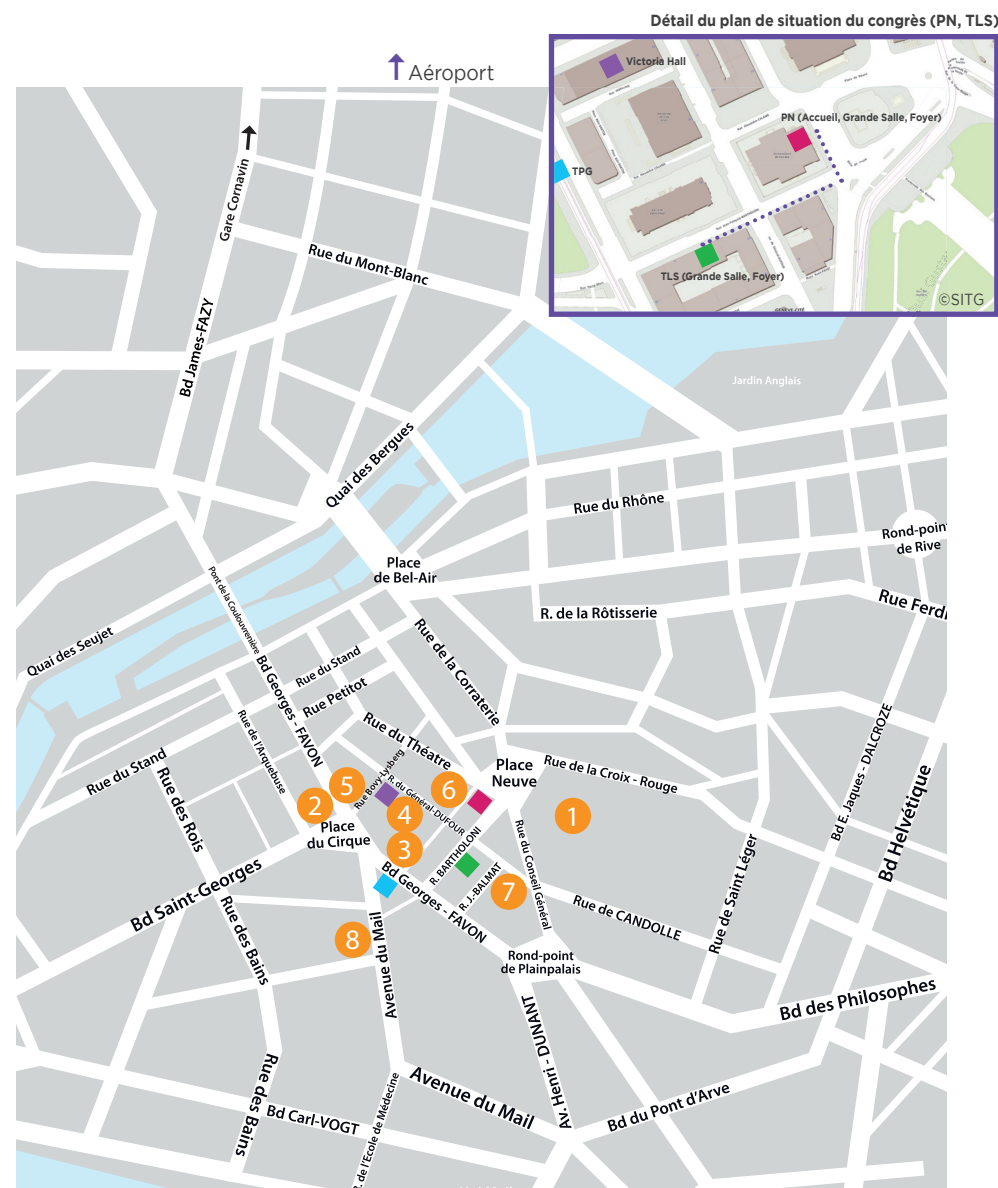
5 Ka Chon
Rue Bovy-Lysberg 1
+41 22 310 57 15
Cuisine asiatique

6 Le Lyrique
Boulevard du Théâtre 12
+41 22 328 00 95 - cafe-lyrique.ch
Cuisine française

7 Restaurant Dorian
Rue Jacques-Balmat 9
+41 22 328 25 36
Cuisine française, italienne et spécialités
genevoises

8 Restaurant la Pignata
Avenue du Mail 3
+41 22 320 22 08
Cuisine italienne

PLAN DE SITUATION



INFORMATIONS PRATIQUES

Bureau du congrès

PN Direction, (1^{er} étage)
 Personne de contact: Micha Seidenberg
 Email: micha.seidenberg@hesge.ch
 Tél.: +41 76 223 01 14

Lieux du congrès

PN (Grande Salle, Foyer):
 Bâtiment de la Place Neuve
 Place Neuve 5 - 1204 Genève
 Loge: Tél. +41 22 319 60 61

TLS (Grande Salle, Foyer):
 Théâtre Les Salons
 Rue Jean-François Bartholoni 6
 1204 Genève

Informations touristiques

Geneva Tourisme & convention
<http://www.geneve-tourisme.ch/en/home/>

Comité d'organisation du congrès

Xavier Bouvier
 Jean-Yves Haymoz
 Ulrich Mosch

PROGRAMME

VENDREDI 17 OCTOBRE 2014

- 08:00 **Enregistrement des participants** - PN, Foyer
- 10:00 **Discours d'accueil** - PN, Grande Salle
 Philippe Dinkel, Directeur de la HEMGE
 Gesine Schröder, Présidente de la GMTH
 Jean-Yves Haymoz / Micha Seidenberg, Organisation du Congrès
- 10:45 **Keynotes 1 et 2** - PN, Grande Salle
Pascal Decroupet (Paris)
 Son, fonction, cohérence. Priorités divergentes entre les théories musicales de langue française ou allemande
- 11:30 **Martin Scherzinger (New York)**
 African Mathematics in Sound
- 12:15 → **Pause de midi** - buffet dînatoire - PN, Foyer
 Dîner des représentants des hautes écoles - Restaurant du Parc des Bastions

PN: Conservatoire Place de Neuve
TLS: Théâtre Les Salons

VENDREDI (SUITE)

	Emprunt et fusion PN, Grande Salle	Connaître l'Autre et comparer TLS, Grande Salle	Utiliser les paradigmes de l'Autre TLS, Foyer		Emprunt et fusion PN, Grande Salle	Connaître l'Autre et comparer TLS, Grande Salle	Utiliser les paradigmes de l'Autre TLS, Foyer
	Chair: Pierre Funck	Chair: Balz Trümpy	Chair: Ariane Jessulat		Chair: Kilian Sprau	Chair: Pascal Decroupet	Chair: Ludwig Holtmeier
13:30	Benjamin Lang (Zürich) «Ansichten des Wassers» – Kompositorische Übersetzungsprozesse ferner Kunstwelten im Schaffen von Johannes Schöllhorn	Dominique Clément (Lyon) L'enseignement de la culture musicale dans une institution ouverte à toutes les pratiques musicales	Elsa Siffert (Rennes/Paris) L'Autre de la théorie	16:00	Thorsten Augenstein (Münster/Karlsruhe) Aneignung, Vermischung und Transformation. «Via di mezzo» – «Der Mittelweg» des Salomone Rossi Hebreo in seinen Kompositionen für den jüdischen Gottesdienst	Catherine Fourcassié (Hambourg) L'analyse de la «Danse de l'Ours» de Bartók par Ligeti, un exercice d'acrobatie dans un contexte politique tendu?	Stefan Mey (Hannover) Musik als System der Werte – Theoriebildung und Methoden- kritik nach Ferdinand de Saussure
14:00	Ying Wang (Beijing) The Characters beyond Fusion. Practical approaches to models in Henri Dutilleux's works ANNULÉ	Felix Diergarten (Basel) Gibt es einen Paradig- menwechsel von der «Klangschritt»- zur «Kontrapunktlehre»? Zu einer These von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs	Moreno Andreatta (Paris) Approches mathématiques en théorie musicale: l'«école formelle» française et son héritage	16:30	Mathilde Vittu (Paris/Ramallah) Construire un programme pédagogique pérenne pour un public pluriel. Le cas de l'enseignement de la théorie musicale au Conservatoire National de Palestine	Francesca Guerrasio (Paris/Salerno) Pour une théorie figurale de Beethoven à nos jours	Dres Schiltknecht (Mannheim) «Post-tonale Prolongation» - ein amerikanischer Diskurs als Impulsgeber für methodi- sche Ansätze einer (euro- päischen) Tonfeld-Theorie
14:30	Maria Kostakeva (Essen/Sofia) Die Welt klingt: Die Natur als Modell der Organisation von musikalischen Prozessen und Strukturen	Florian Edler (Berlin, Bremen, Osnabrück) Der Aspekt des Nationalen in der deutschsprachigen Rameau-Rezeption	Hubertus Dreyer (Düsseldorf) Japanische Polyphonie: Ein Theorieangebot für Mitsuzaki Kengyōs «Godan-Kinuta»	17:00	Ana Olic (Wien) Die Konstruktion einer kul- turellen Identität Dalmatiens – Zu Josip Hatze's Adel i Mara	Martin Anton Schmid (Graz) Akkordgrundton – musik- theoretisches Konzept und interdisziplinäres Forschungsfeld	Elisabeth Heil (Würzburg/Berlin) Alfred Schnittkes «Hommage à Grieg»
15:00	Eric Busch (Leipzig) AlgoCarl – Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionsspiel umgesetzt mit SuperCollider und Lilypond	Ludwig Holtmeier (Freiburg im Breisgau) Plagiat! Die deutsche Rameau-Rezeption und die Marpurg-Sorge-Kontroverse	Volker Helbing (Hannover) Komponieren um 1500 – Überlegungen anhand eines Messsesatzes von Pierre de la Rue	17:30	Isaac Chueke (Paris) La Neuvième Symphonie de Beethoven: considérations à propos de visions théoriques françaises et allemandes	Hugues Seress (Paris) Forme et Parenté: un paradigme théorique germanique pour l'analyse de la tonalité	Verena Weidner (Hamburg) Eine überflüssige Irritation? Soziologische Systemtheorie und musiktheoretisches Forschen
15:30	→ Pause café - PN, Foyer			18:00	→ Buffet dînatoire - PN, Foyer		
PN: TLS:	Conservatoire Place de Neuve Théâtre Les Salons			19:00	Remise des prix des concours de la GMTH - PN, Grande Salle Concours de dissertation 2014, Président du Jury : Michael Polth (Mannheim); Concours artistique 2014, Hugo Wolf, «Nächtliche Wanderung», Président du jury : Birger Petersen (Mainz).		
				19:30	Assemblée des membres de la GMTH - PN, Grande Salle		

SAMEDI 18 OCTOBRE 2014

08:30 → **Accueil** - PN, Foyer**Keynotes 3 et 4** - PN, Grande Salle

09:00 **Christian Utz (Graz)**
Paradoxa, Sackgassen und die «geschichtliche Wirklichkeit» interkultureller Rezeption – Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der «japanischen Harmonik» im Zeitraum 1900–1945

09:45 **Chaya Czernowin, (Cambridge, USA)**
The last Tiger

10:30 → **Pause café** - PN, Foyer

Emprunt et fusion
PN, Grande Salle

**Connaître l'Autre
et comparer**
TLS, Grande Salle

**Utiliser les paradigmes
de l'Autre**
TLS, Foyer

Chair: Philippe Dinkel**Chair: Dres Schiltknecht****Chair: Markus Jans**

11:00 **Mauricio Gómez Gálvez (Paris)**
Appropriations et métissages contemporains en «Extrême-Occident»: l'exemple de la musique savante chilienne du second XX^e siècle

Stefan Garthoff (Weimar)
Die musikalischen Schriften Johann Beers als Tradierung des theoretischen und ästhetischen Denkens der zweiten Generation nach Heinrich Schütz

Ariane Jessulat (Würzburg)
Der fehlende Gegensatz – Zu Mendelssohns Kontrapunkt

11:30 **Florian Kleissle (Weimar)**
Ethnische Ursprünge und ihre Verschmelzung in der folkloristischen Musik Kubas

Johannes Menke (Basel)
Sieben neue Kantaten von Alessandro Stradella

Roberta Vidic (Hamburg)
Formenlehre macht Theater

12:00 **Nikola Komatovic (Wien)**
The Fall of Rock'n'Roll

Yann Mahé (Toulouse)
Le traité instrumental au Grand Siècle: une matière spécialisée aux résonances harmoniques?

Sebastian Wedler (Oxford)
Thus spoke the early modernist: Zarathustra and rotational form in Webern's String Quartet (1905)

12:30 **Martin Skamletz (Bern)**
Die theorienae Wiener Klavierfantasie im Lichte französischer Einflüsse

Angelika Moths (Hamburg)
«Rousseau hat mich zurecht gebracht.» – Die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts querlesen

13:00 → **Pause de midi** - buffet dinatoire - PN, Foyer

Tables rondes
PN, Grande Salle

Présentation de livres
TLS, Grande Salle
(20 min. par présentation)

Présentation de livres
TLS, Foyer
(20 min. par présentation)

14:30 **Arvid Ong (Detmold/Hannover) Stephan Lewandowsky, (Dresden, Weimar) Verena Weidner (Hamburg)**
Round Table «Musiktheorie für Jugendliche»: Wie soll eine Lehrempfehlung für Schule und Musikschule aussehen?

Chair: Markus Jans
Jörn Arnecke (Weimar)
«Musiktheorie und Vermittlung»

Chair: Balz Trümpy
Maria Kostakeva (Essen/Sofia)
Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszky

15:00 **Felix Diergarten (Basel)**
1. Anleitungen zur musikalischen Analyse
2. Renaissance und Reformationen. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

John Leigh (Dresden)
Das Programmheft zur Dresdner Hochschulproduktion von G.F. Händels Xerxes – Ein etwas anderer Ort für die Vermittlung musiktheoretischer Forschung

15:15 **Philippe Albèra (Genève), Catherine Fourcassié (Hambourg), Pascal Decroupet (Paris)**
Traduire et éditer des écrits de compositeurs – réception et compréhension à travers les frontières linguistiques et culturelle

Immanuel Ott (Essen)
Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen

Dieter Torkewitz (Wien)
Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert

16:00 → **Pause café** - PN, Foyer

PN: Conservatoire Place de Neuve
TLS: Théâtre Les Salons

SAMEDI (SUITE)

Special Session - PN, Grande Salle

Looking across the border: non-western music theories

16:30

Xavier Bouvier, Haute école de musique de Genève

Reassessing music theory in a globalized world

17:00

Karen Keyhani, University of Arts, Tehran, Iran

Three approaches for a Persian Music Theory

17:30

Du Yaxiong, Hangzhou, Normal University

Characteristics of a fundamental theory of Chinese traditional music

18:00

→ **Dîner des participants au congrès** - Restaurant du Parc des Bastions

20:00

Concert au Victoria Hall**ORCHESTRES DES HAUTES ÉCOLES DE MUSIQUE DE GENÈVE ET ZÜRICH**
PIERRE-ANDRÉ VALADE, directionIgor Stravinsky, *Petrouchka* – version de 1947
Edgar Varèse, *Amérique* 1921 – version de 1927**PN:** Conservatoire Place de Neuve
TLS: Théâtre Les Salons

DIMANCHE 19 OCTOBRE 2014

09:00

→ **Accueil** - PN, Foyer

09:30

Thématique libre

PN, Grande Salle

Chair: Pierre Funck**Katharina Blassnigg (Wien)**Wie komponiert man
Ortlosigkeit? Betrachtungen
zu Pintschers Hérodiade**Katarzyna Bartos (Wrocław)**Licht als kompositorisches
Problem in der polnischen
Musik**Judah Matras
(Jerusalem/Haifa)**"The Other" and "Existential
Irony" in Western Music:
Sociology and Social
Demography**Benjamin Sprick (Hamburg)**

NOISE

11:30

→ **Pause** - PN, Foyer

11:45

Plenum final - PN, Grande Salle**Thématique libre**

TLS, Grande Salle

Chair: Jean-Yves Haymoz**Martin Nathan (Yale/Leuven)**Rameau, ou l'analyste de
lui-même**Kilian Sprau (Augsburg/
München)**«Die sorgliche Herausbildung
kleiner Glieder...». August
Reissmanns «Geschichte des
deutschen Lieds» (1861) als
Dokument der
Hauptmann-Rezeption**Almut Gatz (Dresden)**Die blühende Nacht. Vom
«Triebleben der Klänge»
in Anton Weberns Lied
«Die geheimnisvolle Flöte»
op. 12/II**Hannes Oberrauter (Wien)**Debussy spielt Debussy:
Eine Interpretationsanalyse
von «La soirée dans
Grenade»**Connaitre l'Autre
et comparer**

TLS, Foyer

Chair: Xavier Bouvier**Catherine Fourcassié (Hambourg)**Faire passer de l'allemand au
français le vocabulaire tech-
nique de la musique. Observa-
tions et délimitations. Le point
de vue d'une traductrice**Nathalie Meidhof (Freiburg
im Breisgau)**Musiktheorie frei Haus.
Zur Herkunft der «notes
appellatives» in Bernardin
Rahns Lehrbriefen (ab 1865)**Zelia Chueke (Paris)**Musique inédite, analyse
originale

ALTÉRITÉ ET OUVERTURE

L'AUTRE DANS LA THÉORIE MUSICALE

La Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) est une association de langue allemande réunissant les chercheurs dans le domaine de la musique: professeurs de théorie, d'histoire, d'esthétique, d'analyse, de composition et de formation musicale, compositeurs et musicologues se retrouvent annuellement lors d'un congrès dont les actes sont publiés dans la revue de la société. La GMTH est internationale en ce sens qu'elle réunit les pays ou les régions de langue allemande et sa revue est la *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH). En cette année 2014, la GMTH souhaite élargir son audience et toucher des collègues qui n'ont pas encore pu participer à la réflexion qu'elle mène dans le champ de la théorie musicale. Dans ce sens l'organisation de son congrès annuel par la Haute école de musique de Genève et l'Unité de Musicologie de l'Université de Genève veut être une ouverture vers le monde francophone. De son côté, la Haute école de musique de Genève développe des contacts privilégiés avec des conservatoires en Palestine, en Inde, en Chine et au Brésil. Ces projets montrent un souci d'ouverture à des scènes musicales différentes avec toute la richesse que cela permet. Aussi la thématique de cette année sera formulée pour permettre la réflexion sur ce qui tourne autour des frontières, autour de la connaissance d'un Autre qui peut prendre différentes formes.

Par ailleurs l'environnement sonore du musicien est maintenant composé de styles et d'esthétiques multiples, son activité se situe dans des contextes de plus en plus variés et le compositeur se nourrit de concepts d'origines multiples. La théorie musicale va prendre ces influences diverses en considération, ce qui lui demande d'élargir les frontières de sa réflexion. Paradoxalement il est plus facile de s'intéresser aux pays éloignés qu'aux cultures proches: ainsi les zones linguistiques voisines comme celles de langue française et celles de langue allemande n'ont pas encore fait l'objet d'études systématiques. Il est de ce point de vue déjà intéressant de constater que les mots *théorie musicale* et *Musiktheorie*, *musicologie* et *Musikwissenschaft* ne font déjà pas référence aux mêmes conceptions ni aux mêmes pratiques.

Dans une volonté de dépasser les limites de la zone linguistique germanique, le Congrès annuel de la Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) est cette année organisé par la Haute école de musique de Genève (HEMGE), avec pour thème «L'Autre»: «L'Autre» dans la théorie musicale, mais aussi «une autre» théorie de la musique. Proposée sous plusieurs aspects par la Haute école de musique de Genève, cette thématique partage une vision cosmopolite due à la fois à sa situation géographique et aux projets en cours avec les cultures de régions extra-européennes.

Le comité d'organisation du congrès
Xavier Bouvier, Jean-Yves Haymoz, Ulrich Mosch

www.gmth.de/home.aspx
<http://www.hemge.ch/Productions-prestations/Congres-GMTH-2014.aspx>

MOTS DE BIENVENUE

INTRODUCTION DE MONSIEUR PHILIPPE DINKEL

La relation entre les théoriciens et les praticiens de la musique n'est pas toujours harmonieuse, à l'intérieur comme à l'extérieur des institutions, au sein des universités comme au sein des conservatoires. Elle est pourtant fondamentale pour comprendre ce qu'est la musique dans toutes ses dimensions – physiologique, épistémologique, émotionnelle... Dans ce contexte, des différences d'approche parfois considérables existent entre cultures musicales et entre aires géographiques, obligeant constamment à contextualiser les outils et les concepts qui permettent d'aborder valablement des questions parfois controversées, toujours complexes.

La Haute école de musique de Genève est très heureuse d'accueillir le prochain congrès de la *Gesellschaft für Musiktheorie*. Issue d'un des plus anciens conservatoires européens, lui-même marqué à son origine par le modèle du Conservatoire de Paris, la HEM dispose aujourd'hui d'une offre originale articulant tradition et innovation – depuis le chant grégorien jusqu'à la création contemporaine – dans un environnement international et interculturel, au cœur de la ville de Genève dont le nom est synonyme d'ouverture au monde. Sa relation avec l'Université de Genève apaise la soif de réflexion critique de ses étudiants et à ses enseignants, sa proximité avec les Ateliers d'ethnomusicologie l'aide à assouvir sa curiosité à l'égard des musiques du monde et l'intégration en son sein de l'enseignement de la rythmique Jaques-Dalcroze lui permet de pratiquer les relations entre musique, mouvement et improvisation. C'est dire si le thème d'altérité et d'ouverture choisi par le comité d'organisation lui convient particulièrement bien.

Je souhaite à tous les participants au congrès de la GMTH une très chaleureuse bienvenue à Genève et forme le vœu que leurs travaux soient à la fois animés, stimulants et amicaux.

Philippe Dinkel
Directeur de la Haute école de musique de Genève

INTRODUCTION DE MADAME GESINE SCHRÖDER

Les théories et les histoires globales sont autant en vogue dans le domaine de la musique, que leur contrepartie, sont les théories et les écritures de l'histoire explicitement régionales. Comme association professionnelle de théorie musicale de langue allemande, la Société de théorie musicale GMTH (Gesellschaft für Musiktheorie) se définit entre autres par la langue dans laquelle se déroulent les échanges dans ce domaine technique. Parmi les ambitions de la GMTH figurent à la fois l'encouragement au débat professionnel germanophone et le soutien institutionnel mutuel, mais également l'ouverture vis-à-vis des cultures musicales d'autres langues. Dans leurs musiques, dans leurs théories de la musique et dans leurs versions de l'histoire, il est possible de découvrir une particularité inconnue, renvoyée par l'Autre, remaniée ou replacée de manière inattendue.

Cette année, le congrès de la GMTH aura lieu pour la première fois dans une ville qui n'est pas germanophone. Que cette ville soit précisément Genève, voilà qui garantira un échange professionnel nourri entre francophones et germanophones à propos de la théorie musicale. En effet, la Haute école de musique de Genève, notre hôte, développe des contacts privilégiés avec des conservatoires en Palestine, en Inde, en Chine et au Brésil. Ces partenariats illustrent à merveille la thématique du congrès: l'ouverture vers l'Autre, ce qui comprend aussi les cultures musicales non occidentales. Beaucoup de ces aspects sont «en place» depuis longtemps. Des fusions se manifestent partout et la redécouverte de pratiques musicales et analytiques en est une conséquence. Le congrès contribuera certainement à la réflexion sur les objets et les méthodes de nos propres domaines de travail dans ce champ en tension.

Au nom de la GMTH, je remercie le comité d'organisation, Xavier Bouvier, Jean-Yves Haymoz et Ulrich Mosch, ainsi que l'infatigable Micha Seidenberg, pour leur accueil et le soin qu'ils ont apportés à la préparation du congrès. Je vous souhaite un beau succès.

Gesine Schröder
Présidente de la GMTH

REMISE DES PRIX DES CONCOURS DE LA GMTH

19:00 **Vendredi 17 octobre 2014** - Conservatoire PN, Grande Salle

Concours de dissertation 2014

Président du Jury: Michael Polth (Mannheim)

Concours artistique 2014, Hugo Wolf, «Nächtliche Wanderung»,

Président du jury: Birger Petersen (Mainz).

La remise des prix est suivie de la création des œuvres primées par le Duo Chlysandre.

Sandrine Droin et **Clémence Hirt** se sont rencontrées durant leur bachelor à la HEM de Genève, site de Neuchâtel, la première étudiant le chant avec Marcin Habela et la seconde le piano dans la classe de Marc Pantillon. Depuis 2012, elles forment le **Duo Chlysandre** dont le répertoire va de Mozart à Berg. Elles jouent chaque année à la Fête de la musique de Fribourg où elles ont notamment présenté un récital mêlant des œuvres de Fauré et de Schubert sur le thème de l'eau et les *Liebeslieder* de Dvořák. En septembre 2013, elles interprètent des mélodies de Kurt Weill en première partie de *Die Sieben Todsünden* du même compositeur, produit par la Compagnie Fri'Bouffes (FR). Durant l'année 2014, elles montent un spectacle avec la conteuse Aline Hirt. En mai de la même année, elles sont lauréates du Concours Gustav Mahler, organisé par la HEM de Genève et la Société Gustav Mahler de Genève. Le Duo Chlysandre a présenté récemment un programme autour des *Fêtes Galantes* de Verlaine aux 20h de Musique de Romont (FR). D'ici la fin de l'année, Sandrine et Clémence auront l'occasion de jouer à la chapelle de Couvet (NE), au Théâtre des Salons (GE) dans le cadre de la soirée anniversaire de la SGMG, ainsi que lors d'un concert donné en faveur de Musique Espérance, au Centre Le Phénix (FR). Sandrine Droin poursuit actuellement ses études à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Frankfurt, auprès de Hedwig Fassbender. Clémence Hirt vient d'entrer dans la classe de Eckart Heiligens à la Zürcher Hochschule der Künste.

CONCERT AU VICTORIA HALL

ORCHESTRES DES HAUTES ÉCOLES DE MUSIQUE DE GENÈVE ET ZURICH PIERRE-ANDRÉ VALADE, direction

Igor Stravinsky, *Petrouchka* – version de 1947
Edgar Varèse, *Amériques* 1921 – version de 1927

Amériques (version 1927)

«J'estime que la musique ne progresse pas au même rythme que les autres arts contemporains, mais tourne en rond comme un écureuil en cage, parce qu'on ne perçoit pas quelle est sa vraie nature.»

Ces lignes écrites par Edgar Varese en 1939 témoignent des relations hors du commun que le compositeur entretient avec son art.

Amériques, cette «colossale éruption de musique» comme la définit Harry Halbreich, composé de 1918 à 1921, a été inspiré à Varese par la vitalité de la vie new-yorkaise qui le fascinait ainsi que par l'environnement sonore de la ville où il avait élu domicile dès 1915 après avoir été réformé de l'armée française pour des raisons de santé. Le compositeur définit l'ouvrage comme une représentation d'un état d'âme en musique et en aucun cas une illustration bruitiste de la vie moderne. La partition est écrite pour un immense orchestre – au sein duquel la percussion joue un rôle considérable – et présente une alternance de fulgurances sonores et de séquences plus calmes, opposant de très grands contrastes dynamiques. L'éruption finale, déchaînement de toutes les forces orchestrales, sans équivalent dans l'histoire de la musique, stupéfiera les auditeurs de lors de la création de l'œuvre à Philadelphie, en 1926!

Petrouchka (version 1947)

En 1910, peu après avoir terminé la composition de son ballet *L'Oiseau de feu*, Igor Stravinsky jette les bases d'une nouvelle œuvre inspirée par la Russie légendaire, *Le Sacre du Printemps*. Avant d'en aborder réellement la composition, il décide d'écrire une partition plus légère, une sorte de Konzertstück pour piano et orchestre. «En composant cette musique», dira-t-il, «j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. [...] Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures, en me promenant au bord du Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique [...]. Un jour, je sursautai de joie. *Petrouchka*! L'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays! C'était bien ça, j'avais trouvé mon titre». La partition, développée sous la forme d'un ballet créé en 1911 par les fameux Ballets Russes, demeure l'une des plus célèbres de Stravinsky par sa vivacité et ses merveilleuses couleurs.

Pierre-André Valade (Chef d'orchestre)

Premier chef invité de l'Ensemble Orchestral Contemporain de Lyon depuis mars 2013, Pierre-André Valade est en 1991 cofondateur de l'ensemble Court-circuit dont il reste le directeur musical durant seize années jusqu'en janvier 2008, puis il prend les fonctions de Chef Principal d'Athelas Sinfonietta Copenhagen pour six saisons de septembre 2008 à juin 2014.

C'est à la tête du London Sinfonietta qu'il participe à l'hommage à Pierre Boulez au South Bank Centre de Londres en 2000 pour le 75^e anniversaire du compositeur. Il dirige, notamment aux «Proms» de Londres, *Theseus Game* de Harrison Birtwistle, œuvre pour deux chefs et grand ensemble dont il donne la création mondiale en novembre 2003 à Duisburg avec Martyn Brabbins, cette fois à la tête de l'Ensemble Modern de Francfort, et l'enregistre pour la firme allemande Deutsche Grammophon.

Si Pierre-André Valade dirige régulièrement les plus importants ensembles européens dévoués au répertoire du XX^e siècle, on le retrouve également à la tête de grandes formations symphoniques dans des œuvres majeures du répertoire (Mahler, Debussy, Ravel, Wagner, Stravinsky, Bartók...). Ses interprétations sont ainsi orientées à la fois vers l'univers de la musique contemporaine pour ensemble et vers celui de la musique symphonique où il dirige un répertoire étendu.

BIOGRAPHIES ET ABSTRACTS

KEYNOTES

Pascal Decroupet (Paris)

Son, fonction, cohérence. Priorités divergentes entre les théories musicales de langue française ou allemande

Dans mon intervention, j'aborderai trois points qui me semblent mettre en lumière des problèmes d'échange (ou de divergence) typiques entre les champs de la théorie musicale dans les domaines germanophone et francophone. Les deux premiers concernent des questions historiques alors que le troisième explicite les bases de mes recherches actuelles. Ce qui relie ces trois points est l'interrogation relative à la manière selon laquelle les morphologies respectives des langages musicaux étudiés entretiennent une relation privilégiée avec les pratiques d'agencement temporel: le fait même d'orienter mon regard de cette façon trahit ma propre inscription dans un mode de penser plutôt germanique, le «Zusammenhang» (cohérence), dont les modèles sont clairement la démarche d'intégration des aspects harmonique et phraséologique de la tradition Schönberg-Ratz-Caplin d'un côté, et de l'autre, la recherche d'une réciprocité forte entre matériau et forme réactualisée par l'Ecole de Darmstadt.

Petite précision d'ordre biographique. Né dans la petite communauté germanophone de Belgique, j'ai fait mes études supérieures en français, à l'Université et au Conservatoire Royal de Liège. La formation en théorie et analyse musicales y avait été déterminée par deux personnalités: Henri Pousseur, directeur du conservatoire et professeur à l'université, et Célestin Deliège, professeur d'analyse au conservatoire, dont plusieurs étudiants de la première heure étaient entretemps devenus enseignants. Or, cet enseignement témoignait d'amalgames ou de synthèses diverses entre les traditions de pensée francophone et germanophone, ce qui a été une des difficultés majeures dans la préparation de cette intervention, car ce qui à Paris et dans différents centres d'Allemagne est clairement identifié comme un «autre» se trouvait, dans ma propre formation, assemblé en une méthode synchrétique dont les ingrédients premiers n'étaient plus nécessairement explicités.

La première question historique est centrée sur l'émergence de la notion de fonctions harmoniques chez Rameau, leur développement par Riemann et les méandres de l'intégration de cette notion dans les classes d'harmonie françaises. Il importe de noter ici que jusqu'à la Grande Guerre, il a existé une véritable tradition de traduction entre les deux cultures, une activité qui a certainement facilité le va-et-vient de certaines idées entre la France et l'Allemagne. Cela ne signifie cependant pas que toutes les suggestions contenues dans des ouvrages allemands traduits en français aient trouvé leur intégration dans l'enseignement technique du Conservatoire de Paris. Ainsi, l'«analyse harmonique à la française» reste encore souvent liée à une conception de la tonalité fondée sur la gamme diatonique impliquant une place hiérarchique très particulière de la notion de «modulation»; dès le dernier quart du XIX^e siècle, Riemann s'emploiera, lui, à développer une tonalité fondée sur la hiérarchisation des fonctions harmoniques et la logique cadentielle en s'appuyant sur un réservoir de notes transgressant la gamme diatonique. Suivront au début du XX^e siècle différentes conceptions «monotonales transdiatoniques» telles celles soutenues par Schenker et Schönberg. En la matière, il importe de s'interroger sur la portée des termes utilisés: lorsque, en français, on dit «dominante d'emprunt», alors que Riemann parle de «Zwischendominante» ou «Nebendominante», Schenker de «Tonikalisierung» et Schönberg de «dominante artificielle», il ne s'agit pas de hasards ou de formulations approximatives, mais de manifestations très explicites de modes de pensée divergents. La littérature allemande produite depuis la veille de la Première Guerre mondiale sera la victime d'une attitude

de refus d'échange manifeste: des auteurs comme Halm, Schering, Capellen ou Kurth ne seront plus traduits en français, et les traductions des ouvrages fondamentaux de Schönberg et Schenker ne verront le jour qu'avec un délai d'au moins trois générations.

La seconde question historique étudie les voies divergentes dans la littérature francophone des dernières décennies concernant le langage harmonique de Debussy en fonction de la prise en considération ou non d'apports significatifs faits par des auteurs allemands. En la matière, mes observations se fondent sur quelques échantillons provenant de travaux parus ces vingt dernières années en français, avec l'opposition entre, d'une part, une tradition franco-française dans la lignée des positions de Jacques Chailley et Serge Gut (recours à la modalité et tonalité élargie chez Jean-Pierre Bartoli et Nicolas Meeus), et d'autre part une conception «multisystèmes» du langage de Debussy en prolongement du chapitre de Kurth sur l'impressionnisme avec recours aux outils d'analyse post-tonale mis en place dans la musicologie anglo-saxonne depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale (chez Jean-Louis Leleu).

Quant à mon projet actuel concernant ce que je nomme les «musiques sonales», il vise les musiques contemporaines prenant pour base la réflexion sur le timbre (voire le son proprement dit) et les organisations musicales que les compositeurs ont pensé pu en déduire. Là encore, les voies d'approche sont très différentes en Allemagne et en France, comme s'il s'agissait de perpétuer les clivages historiques des recherches respectives menées dans l'immédiat après-guerre. Pour la musique concrète, Pierre Schaeffer s'est fondé sur le principe de l'«écoute réduite» et a développé une nomenclature de descriptions typologiques et morphologiques permettant de qualifier avec un certain détail les sons y compris complexes selon leurs qualités perçues lors de l'audition. Cette approche ne se veut pas «objective», mais «intersubjective», résultant d'une intersection d'accord possible entre auditeurs ayant un arrière-plan partagé (postulat similaire à celui avancé par les auteurs de la GTTM). Des travaux encore récents dans le domaine germanophone, malgré des ouvertures significatives et appréciables (notamment dans le groupe de recherches autour de Christian Utz), attestent toujours d'une certaine forme d'autoasservissement de la recherche musicologique au savoir «scientifique» de l'acoustique. Or, toute personne qui s'est informée sur les procédés de fabrication en studio dès les travaux en musique électronique menés à la WDR de Cologne dans les années cinquante sait que les compositeurs ont rapidement atteint les limites de ces connaissances théoriques pour se forger un savoir pratique, qui découlait d'une expérience quotidienne aux prises avec la matière sonore. Il en résulte pour moi, que les compositeurs, qui ont été les premiers auditeurs de leurs résultats de production en studio, ont développé (et cela vaut pour toutes les technologies successives) un savoir lié à leur appréciation auditive plutôt que sur une quelconque forme de «respect» ou de «détournement» des lois de l'acoustique ou de la psychoacoustique. Par conséquent, il me semble primordial d'apprécier ces musiques en fonction de leur résultat sonore plutôt qu'en fonction de quelconques lois préexistantes, que leur origine se situe dans l'acoustique ou l'histoire de la composition musicale. En prolongement radical des postulats des avant-gardes sérielles, post- et trans-sérielle, je m'impose donc de mettre à jour des conditions d'agencement de phénomènes sonores «inouïs» qui ne soient redevables qu'à ces matériaux mêmes et à leur audition.

Pascal Decroupet. Etudes de musicologie et de musique à l'Université et au Conservatoire Royal de Liège (1982-1988). Spécialisations à Berlin, Paris et Bâle. Doctorat à Tours (1994) sur les *Ramifications de la pensée sérielle* chez Boulez, Pousseur et Stockhausen. Membre de 1994 à 1996 d'un groupe de recherche DFG à la Humboldt Universität zu Berlin sous la direction de Hermann Danuser; publication résultante: *Im Zenit der Moderne*, Rombach, Freiburg i.B., 1997. Auteur d'un catalogue raisonné des esquisses de Stockhausen de *Kreuzspiel à Momente* (PSS, Bâle, 1993), éditeur de deux volumes d'écrits de Pousseur (2004 et 2009) et des *Esquisses et manuscrits du Marteau sans maître de Boulez* (2005). Depuis 2005 professeur à l'Université Nice Sophia Antipolis; membre du laboratoire de recherche CTCL, EA 6307, 06200 Nice, France.

Martin Scherzinger, New York University
African Mathematics in Sound

This paper describes and defines geometric perspectives on the patterning of time in music of the *mbira dza vadzimu* and the *matepe* of the Shona people of Zimbabwe. Literature on the *matepe* barely exists, while most existing accounts of *mbira* music limit their analytical findings to general observations. The analyses focus on the particular details of these songs, with emphasis on the cross-penetrating symmetries and near-symmetries of the rhythmic patterning, especially as they articulate with aspects of the harmonic patterning in these musical forms. Of particular interest are the transformations (transpositions, augmentations, inversions, retrogrades, retrograde inversions, and so on) operating within various concurrently unfolding time-spans in the music. While the analyses are grounded in mathematical theory, they are informed by current political predicaments originating in and pertaining to Africa, the site of some of the oldest mathematical artefacts in history. Resisting the tendency to keep the African aboriginal in a state of excluded cultural conformity (by valuing current indigenous contexts at the expense of historically mediated musical contents) the analyses will thus be framed by brief speculations on the socio-political value of writing African music theory in an international frame.

Martin Scherzinger is Assistant Professor of Media, Culture and Communication at New York University. He works on sound, music, media and politics of the twentieth and twenty-first centuries. The research includes the examination of links between political economy and digital sound technologies, poetics of copyright law in diverse sociotechnical environments, relations between aesthetics and censorship, sensory limits of mass-mediated music, mathematical geometries of musical time, histories of sound in philosophy, and the politics of biotechnification. His recent book *Music in Contemporary Philosophy* was published by Routledge Press in August 2014.

Christian Utz (Graz)

Paradoxa, Sackgassen und die «geschichtliche Wirklichkeit» interkultureller Rezeption – Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der «japanischen Harmonik» im Zeitraum 1900–1945

Auch wenn Hugo Riemanns Interesse an der aussereuropäischen Musik ursprünglich wohl vor allem aufgrund fachlicher Konkurrenz (vor allem von Seiten der Vergleichenden Musikwissenschaft) und Profilierungsbestrebungen und weniger aus originärem Interesse heraus erfolgte, so kann doch gezeigt werden, dass seine Ansätze zur Integration ostasiatischer Tonsysteme und Melodien in das universalistische System seiner späten Theorie auch über den europäischen Horizont von Riemanns Wirken hinaus nicht ohne Folgen waren. Zwar sind Riemanns *Folkloristische Tonalitätsstudien* (1916) als eine «Vorgeschichte» der Dreiklangs-Tonalität, in der etwa pentatonische Skalen und Tonsysteme nur «unterentwickelte» Vorstufen sind, unzweideutig evolutionistisch konzipiert und bezeugen wiederholt ein Eingemauertsein in Systemzwängen, so in der konsequenten Anwendung «dualistischer» symmetrischer Ordnungen. Zugleich zeigen diese Studien jedoch vor dem Hintergrund eines universalistischen Denkens auch eine produktive Erweiterung des in die Theoriebildung einbezogenen Repertoires und eine Faszination und nicht unerhebliche Beeinflussung der Erkenntnisbildung durch ihren Gegenstand.

Im Kontext der kontroversen Diskussion über eine «japanische Harmonik» im Japan der 1930er und 40er Jahre, an der sich u.a. Shūkichi Mitsukuri, Yasuji Kiyose, Klaus Pringsheim, Shūhei Tanaka und Fumio Hayasaka beteiligten und die vor allem in den 1940er Jahren zunehmend auch vom japanischen Imperialismus gekennzeichnet war, nahmen einige Elemente aus Riemanns universalistischer Theorie überraschende, zum Teil stark nationalistisch gefärbte Wendungen. Anhand einer knappen Darstellung von Riemanns Annäherung an chinesische und japanische Musik im breiteren Kontext der Musiktheorie und -wissenschaft um 1900 und einer Diskussion von Beispielen der japanischen Moderne zwischen 1900 und 1945 wird im Vortrag versucht, jene Komplexität interkultureller Rezeption auf musiktheoretischer und kompositionspraktischer Ebene sichtbar werden zu lassen, die für die japanische und chinesische Musik in der Folge zur «geschichtlichen Wirklichkeit» wurde. Die vielfältigen Um-Deutungen, die die Grundlagen ostasiatischer Musik in diesem Prozess erfuhren, liefern nachhaltige Belege für «erfundene Traditionen» (Eric Hobsbawm), für den konstruktivistischen Charakter kultureller (musikalischer) Identitäten.

Christian Utz ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Kunstuniversität Graz und lehrte ausserdem Musikwissenschaft und Komposition an Universitäten in Wien, Graz, Klagenfurt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe und promovierte 2000 an der Universität Wien. 2012–2014 leitete er an der Kunstuniversität Graz das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekt *Eine kontext-sensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation* (CTPSO). Seine Forschungsschwerpunkte sind Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, das Verhältnis von Analyse und Aufführung/Performance, Ästhetik und Theorie von Stimme und Vokalmusik, interkulturelle Musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, Steiner, 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (transcript, 2014), *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik* (Olms, 2015, in Vorbereitung). Utz ist Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfau, sechs Bände 2007–2013) sowie Mitherausgeber des Lexikons der Systematischen Musikwissenschaft (Laaber, 2010) und des Lexikons *Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2015). Christian Utz ist auch als Komponist hervorgetreten (Portrait-CDs Site, Composers' Art Label 2002; *transformed*, Spektral Records, 2008).

<http://www.christianutz.net>
<http://ctps0.kug.ac.at>

Chaya Czernowin, (Cambridge, USA)
The last Tiger

The last tiger is a personal account of writing music in a world, where the idea of identity (national and other) is questioned. As a composer who grew up in Israel but lived in Europe, Japan and the US, I was asked to comment about the influence of my life in different places on my composing.

The Last tiger is a paper about the fluctuating and dynamic side of the idea of identity today. The paper looks at the welcome problematisation and extension of the idea of identity and reflects on the direct effects of this new paradigm on the compositional work.

Chaya Czernowin was born and brought up in Israel. After her studies in Israel, at the age of 25, she continued studying in Germany (DAAD grant), the US, and then was invited to live in Japan (Asahi Shimbun Fellowship and American NEA grant) Tokyo, in Germany (at the Akademie Schloss Solitude) and in Vienna. Her music has been performed throughout the world, by some of the best performers of new music, and she has held a professorship at UCSD, and was the first woman to be appointed as a composition professor at the University of Music and Performing Arts in Vienna, Austria (2006-2009), and at Harvard University in (2009 and on) where she has been the Walter Bigelow Rosen Professor of Music. Together with Jean- Baptiste Jolly, the director of Akademie Schloss Solitude near Stuttgart and with composer Steven Kazuo Takasugi, she has founded the summer Academy at Schloss Solitude, a biannual course for composers. Takasugi and Czernowin also teach at Tzllil Meudcan, an International course based in Israel founded by Yaron Deutsch of Ensemble Nikel.

Xavier Bouvier, Haute école de musique de Genève
Reassessing music theory in a globalized world

In a stimulating article about Rameau's theories, Antoine Hennion described the interplay of music theories as a struggle: the winner of the game is not the truest theory, but the strongest. In the landscape of musical theories, frontiers are unquiet places of confrontations, debates and comparisons. A globalized historical-geographical view of musical theories and their interplay is nearly impossible to achieve, but even a superficial overview shows that ideas and concepts, subject to inheritance and evolution, are not all present in the genetic patrimony of European music theory. Ideas and concepts have been elaborated independently, and are nowadays used and further developed in non western countries. This presentation tries to describe some relevant aspects of the present interplay between western and non-western musical theories and give some ideas for further research on this scarcely explored topic.

Xavier Bouvier is Head of Studies and Head of the Composition & Theory Department at the Haute école de musique de Genève. Trained as a composer and theoretician, he owns a Prix de composition and a Diplôme de Culture musicale from the Geneva Music Conservatory. He was involved in several publications on 18th century French music and music theory. Since a few years, he is running intercultural projects with non-western countries, mainly in Asia. Current research interests includes modes of transmission in Indian music, the relation to tradition in Chinese conservatoires and the use of cultural borrowing as a compositional device in the work of Chinese composers.

Karen Keyhani, University of Arts, Tehran, Iran
Three approaches for a Persian Music Theory

Western approach

The first Persian music school was established by Ali Naqi Vaziri (better known as Colonel Ali Naqi Vaziri) in 1923. One of the very first Iranians who studied music in Europe, he was a master in traditional music and a celebrated Tar player. In his newly established school, he introduced new theories of Iranian music which were based on western musical concepts. He was very persistent in teaching and introducing this new method.

Historical approach

In the years following the establishment of this school, a great number of Persian music masters expressed their disagreement against Vaziri's methods. Thus, they developed theories based on old theories in music (11th-13th century's theories) which were mainly inefficient.

Phenomenological approach

For the last decade and after almost a century of establishing this school, Iranian music theory has been remodeled by adopting a new approach. This new approach is known as Phenomenological approach according to Iranian musicologists. One can consider this approach a logical combination of both the previous approaches.

I am willing firstly to introduce these two methods (the historical and western oriented methods). Secondly, to analyze the phenomenological approach and compare it to western classical music theory.

Karen Keyhani, born in Tehran, Iran, 1979, belongs to the new movement of contemporary music in Iran. A movement that has its roots equally in Persian classical, in music of the region and in Western Contemporary Classical Music. Karen started his santur lessons (santur is a traditional Persian instrument) when he was nine years old and followed his lessons with maestro Parviz Meshkati and Pashaang Kamkar. He received his B.A degree in Persian traditional music from Tehran Arts and Architecture Azad University, and took a master's degree in composition from Tehran University of Arts (His master's dissertation was titled Requiem for Symphonic Orchestra which was awarded the best thesis from ministry of Science, Research and Technology in 2009). He is a lecturer on Analysis and Counterpoint in the composition department of Tehran University of Arts since 2011. He also taught music theory for four years (2009-2012) at music faculty of Tehran University of Applied Science and Technology in which he was a member of jury in entrance exams 2010-2011 as well. Karen teaches music history in Tehran Music School for girls since 2012. From 2009 he has supervised more than 20 composition and traditional music bachelor dissertations. As a composer his music is performed by Catherine Pluygers, Aram Talalyan, Mise-en ensemble, Matka ensemble, Chahargan Quartet, Scheherazade Quartet, and Maroon Trio among others. Thus far, he released three solo and collaborative albums in Iran and recently Spectropol records in Washington published his Persian String Quartet in the Album Possible Worlds vol.2. As a santur player Karen has performed in several prominent musical projects from 1996, with Mehraein ensemble (founded by Karen Keyhani), Molana ensemble, Traditional ensemble of ministry of culture, Tehran chamber orchestra etc. Karen Keyhani was selected in 2013 by République et canton de Genève and EOFA (Embassy of Foreign Artists, Geneva) as composer in residence for a joint project with MATKA ensemble of contemporary music. During the residency he was invited by HEM for initiating a group of seminars and masterclasses in Persian traditional music.

website: www.karenkeyhani.com

Du Yaxiong, Hangzhou Normal University

Characteristics of a fundamental theory of Chinese traditional music

Unlike in Classical European Music, both the pitch of a note and the length of a beat are changeable elements in Chinese traditional music, as is also the Chinese traditional notation. When musicians play a piece, they basically follow the notation, but at the same time, they are required to add their own ideas and insert detailed improvisations into the music. These are the characteristics of a fundamental theory of Chinese traditional music.

According to the author, the reasons for these characteristics are to be found in the structure of the Chinese language and in the underlying Chinese philosophical system, namely Taoism.

Chinese language is a tonal and monosyllabic language, and when a text is put into music, the note pitch has to be variable in order to fit the change of a tone. Likewise, since every syllable in the Chinese language is an independent semantic element, there is no agogic accent in the language and beats can be freely augmented or diminished.

These characteristics also reflect the Taoist idea, which emphasizes change.

Du Yaxiong is a leading expert in Chinese Music Theory, Prof. Du Yaxiong owns a M.A. in Musicology from the Chinese Academy of Arts in Beijing and a Ph.D. in Ethnomusicology from the University of British Columbia, Vancouver, Canada.

He was awarded numerous research grants and distinctions: Rockefeller Foundation, Fulbright Fellowship, Cultural Medal of the Republic of Hungary, Outstanding expert of P. R. China. He is an active member of several national level academic organisations in China.

Prof. Du authored over 30 books and 250 scholarly articles, focusing mainly on Chinese and Hungarian musical culture and music theory. He has been teaching in many Chinese and Western Universities. He is attached now to the Musical Education Department, Music School, Hangzhou Normal University.

CONFÉRENCES

Moreno Andreatta

Approches mathématiques en théorie musicale: l'«école formelle» française et son héritage

Loin de représenter l'altérité en musicologie et en analyse musicale, les mathématiques ont accompagné depuis toujours la réflexion sur les fondements théoriques de la musique. «Disciplines auxiliaires» (Hilfswissenschaften) au même titre que l'acoustique, depuis la naissance de la musicologie systématique, elles sont devenues incontournables dans l'analyse musicale computationnelle, en particulier à cause de l'articulation profonde entre formalisation théorique et modélisation informatique des structures et processus musicaux. À la suite de Mersenne, véritable fondateur d'une démarche combinatoire en musique, plusieurs théoriciens, analystes et compositeurs, de Camille Durutte à André Riotte, en passant par Edmond Costère, Pierre Barbaud, Michel Philippot et Iannis Xenakis, ont proposé d'intégrer les formalismes mathématiques au sein du discours théorique en musique. Une analyse de ces propositions théoriques suggère la pertinence de l'appellation d'«école formelle française», dont on présentera brièvement les idées principales et on discutera le caractère singulier, par rapport à d'autres démarches mathématiques en musique. La singularité réside dans le fait d'avoir proposé, et cela dès les années 1960, un couplage permanent entre formalisation mathématique et modélisation informatique dans les aspects à la fois théoriques, analytiques et compositionnels, ce qui a joué un rôle majeur dans la constitution d'une démarche computationnelle en musicologie. Les travaux de recherche autour de l'analyse formalisée assistée par ordinateur, dont on esquissera en conclusion quelques directions majeures, représentent probablement l'héritage le plus spectaculaire de cette orientation théorique en musique.

Moreno Andreatta est diplômé en mathématiques de l'Université de Pavie et en piano du Conservatoire de Novara (Italie). Il a étudié la composition, l'analyse musicale et la direction d'orchestre avec Francesco Valdambrini. Docteur en musicologie computationnelle avec une thèse sur les méthodes algébriques en musique et musicologie du XX^e siècle, il a obtenu son diplôme d'habilitation à diriger des recherches à l'IRMA (Institut de recherche mathématique avancée) de l'Université de Strasbourg. Chercheur au CNRS dans le domaine des relations entre mathématiques et musique dans l'équipe Représentations musicales de l'UMR Sciences et technologies de la musique et du son (Ircam/CNRS/UPMC), il a été le coorganisateur (avec Carlos Agón) de la première décennie des séminaires MaMuX de l'Ircam (Mathématiques/Musique et relations avec d'autres disciplines) et il est à présent coorganisateur (avec François Nicolas et Charles Alunni) du séminaire mamuphi (Mathématiques, musique et philosophie) de l'Ecole normale supérieure. Membre fondateur du Journal of Mathematics and Music, la revue officielle de la Society for Mathematics and Computation in Music (SMCM) dont il est actuellement le vice-président, il est également codirecteur des deux collections «Musique/Sciences» (Ircam/Delatour France) et «Computational Music Science» (Springer).

Torsten Mario Augenstein

Aneignung, Vermischung und Transformation. «Via di mezzo» – «Der Mittelweg» des Salomone Rossi Hebreo in seinen Kompositionen für den jüdischen Gottesdienst.

Um 1623 gab der in Mantua am Hofe der Gonzaga tätige Komponist Salomone Rossi (ca. 1570 – ca. 1630) seine Sammlung von 33 mehrstimmigen Gesängen für den synagogalen Gottesdienst heraus. Er verbindet die liturgischen Gesänge in hebräischer Sprache mit der italienischen Musik der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Von jüdischer Seite aus bedurfte diese Fusion verschiedener Traditionen einer Rechtfertigung. Rossi hatte Neuland betreten, als er die gängige Kompositionspraxis seiner Zeit mit den hebräischen Texten zu einem bis dahin in der Synagoge wohl nie gehörtem neuen Ganzen zusammenführte. Er musste – gleichsam als Mittelweg – einen Kompositionsstil finden, mit dem er sich ausreichend distanziert von der christlichen geistlichen Musik positionierte.

Es stellt sich daher die Frage, ob Rossi, wie oft behauptet, schlicht die Modelle der *Seconda pratica* in eine religiöse Domäne übertragen oder vielmehr durch Aneignung, Vermischung und Transformation einen eigenen, neuen Musikstil für das Unterfangen entwickelt hat. Dieser Frage widmet sich der Vortrag. Anhand ausgesuchter Beispiele und Vergleiche der 33 Gesänge Rossis mit seinen Kompositionen weltlicher Musik und jener seines direkten Umfeldes in Mantua werden die verbindenden, aber auch die divergenten Elemente untersucht, die sich bei Rossis Fusion von säkularer italienischer Musik des 17. Jahrhundert mit der Tradition der hebräischen Texte synagogale Musik Norditaliens erkennen lassen. Es sollen darüber hinaus Lösungsvorschläge gezeigt werden, die sich für die Analyse und das Verstehen eines aus verschiedenen Traditionen zusammengeführten und transformierten Musikstils eignen.

Dr phil. Torsten Mario Augenstein, geb. 1965 in Kämpfelbach-Ersingen bei Pforzheim. Studium der Musikwissenschaft bei Prof. L. Finscher und Prof. H. Schneider, der Romanistik, Italianistik und Lusitanistik an der Universität Heidelberg. 1992-1993 Stipendium an der Università degli Studi di Palermo in den Fachbereichen Musikgeschichte und Linguistik des Sizilianischen. 1991-1995 musikwissenschaftliche Assistenz bei Prof. Dr R. Walter. 1995-2004 Lehr- und Forschungstätigkeit. 2004 Promotion im Fach Musikwissenschaft in Heidelberg bei Prof. Dr S. Leopold. Seit 2004 Forschungs- und Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, Musikanalyse, Musiktheorie und Librettologie an der Univ. Münster (FB 15) und der Musikhochschule Karlsruhe. Wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Karlsruhe (KIT). Historische Musikwissenschaft (Musik des 15. bis 21. Jahrhundert) – Oper des 17., 18. u. 19. Jahrhundert – Gesangstechnik, Gesangsästhetik bes. im 18. u. 19. Jahrhundert – Librettologie.

Katarzyna Bartos

Licht als kompositorisches Problem in der polnischen Musik

In der Musik der Gegenwart spielt das Licht seit Längerem eine wichtige Rolle. Beispiele sind im Werk von Emmanuel Nunes, Karlheinz Stockhausen, Jörg Widmann oder Georg Friedrich Haas zu finden. Auch für polnische Komponistinnen der Gegenwart spielt das Licht eine wichtige Rolle. Ausgehend von Grażyna Bacewicz' dreizehntaktiger Miniatur *Witraz* (Glasfenster, 1932) für Violine und Klavier findet sich auch in Marta Prachinskas *Ajikan. Unfolding Light* (Buddhistische Aufklärung, 1989) für Flöte und Schlagzeug sowie in Grażyna Ptaszyńska-Nawratils symphonischem Fresko *Uru Ana* (Das Sternenlicht, mesopotamisch, 1999) und in Agata Zubels *Lumière* (1997) für Schlagzeug die Auseinandersetzung mit der Thematik Licht.

Der Vortrag untersucht exemplarisch an Zubels *Lumière* die Weise, wie die Komponistin die Verbindung zwischen Hörbarem und Sichtbarem, Ton und Licht, konzipiert. Dabei wird nach den kompositorischen Mitteln gefragt, die Zubel für diese Verbindung erfindet. Sie hat jedem Satz des Werkes einen vielsagenden Namen gegeben: Helligkeit, Dämmerung, Dunkelheit und Morgenröte. So entsteht eine diffuse semantische Suggestion, die unterstützt wird durch eine reale Lichtregie für das Podium, auf dem der Schlagzeuger spielt. In *Lumière* findet sich im ersten und vierten Satz ein vom Xylophon und der Marimba gespieltes Lichtmotiv, welches aus drei Zweiklängen zusammengesetzt ist. Nach Aussage der Komponistin stehen lang andauernde Tremoli des Tamtams im vierten Satz für das erste Sonnenlicht nach der Nacht. Das zweimalige Getöse setzt jeweils hier die musikalische Narration ausser Kraft, und auf dem Podium wird es allmählich heller. Die Aussagen der Komponistin, nach denen es sich um eine nur quasi-illustrative, nicht synästhetische Komposition handelt, werden in Beziehung gesetzt zu den Ergebnissen einer Untersuchung mit einer Gruppe von Testhörern, denen das Stück unter unterschiedlichen Vorgaben vorgespielt wurde.»

Katarzyna Bartos, 1991 geboren, studiert bei Prof. Anna Granat-Janki an der Karol-Lipięski-Musikhochschule in Breslau, Polen. Im Rahmen eines Erasmus-Austauschs studierte sie bei Prof. Gesine Schröder an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Im Jahre 2013 schrieb sie ihre Bachelorarbeit über «Stimmung» von Karlheinz Stockhausen wurde 2013 geschrieben.

Als Musiktheoretikerin hat sie viele Vorträge in akademische Zentren in Polen gehalten (z.B. «Neofonia» an der I.-J.-Paderewski-Musikhochschule in Posen, «Elementi» an der Musikhochschule in Krakau), sowie bei Konferenzen und Symposien in Europa (z.B. am Symposium «The National Element in Music» in Athen und am Symposium «Beyond the Semitone» in Aberdeen).

Sie spielt Violine und Bratsche und tanzt irischen Tanz. Ihre breiten Interessen reichen von neuer Musik und der Symmetrie in der Kunst bis hin zur Mathematik und den Kulturen in Asien und Ozeanien.

Katharina Blassnigg

Wie komponiert man Ortlosigkeit? Betrachtungen zu Pintschers Hérodiade.

In der 1999 entstandenen Komposition *Hérodiade-Fragmente* vertonte Matthias Pintscher Auszüge der fragmentarisch erhaltenen Dichtung *Hérodiade* von Stéphane Mallarmé. Die in klaren Konturen dargebrachte Melodie des in einen Monolog umgeformten Gedichtes hebt sich von dem flächig gehaltenen Orchesterklang und in ihrer Struktur einem Edelstein ähnelnden Architektur ab. In diesem Vortrag soll die Analogie zwischen dem Klangspiel in der Sprache Mallarmés und der kompositorischen Umsetzung durch Pintscher aufgezeigt werden. Im Zuge dessen wird der Bezug verschiedener Klänge zu den Sinnbildern bestimmter Wörter tiefergehend betrachtet. Des Weiteren wird die Architektur, die diesem Stück innewohnt und durch den Einsatz von Klangnuancen Räumlichkeiten im Äusseren und Inneren erschafft, erörtert. Dabei wird der Fokus auf die Aspekte gelegt, die sich am Rande von Materie/Irdischem hin zur Transzendenz bewegen und die das dem Gedicht innewohnende Hin- und Herschwanke zwischen Traum und Wirklichkeit der *Hérodiade* ausdrücken. Pintscher erzeugt in seiner Komposition Klangflächen, die sich der Fasslichkeit entziehen und den Zuhörer in einen undefinierbaren Klangraum versetzen. Mit welchen Mitteln Pintscher dies erreicht, wird vor dem Hintergrund der Tradition von Traumkompositionen und der dafür in der Geschichte gefundenen Techniken untersucht.

Katharina Blassnigg absolvierte zwei musikpädagogische Studien für Gesang und Volksmusik und für Konzertharfe an den Konservatorien in Innsbruck und Klagenfurt; 2013 schloss sie das Studium Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) ab. Zurzeit bereitet sie sich auf weitere Abschlüsse in Komposition (mdw) und Konzertfach Harfe (Konservatorium Klagenfurt) vor, und neben öffentlichen Auftritten mit Harfe und Gesang im In- und Ausland verfasst sie Rezensionen über Neuerscheinungen im Themengebiet Musik für *Leonardo Reviews* (MIT Press). Im Oktober beginnt sie ihre Dissertation zum Thema orchestrale Interpretationsforschung in Wien. Ihre bisherigen Forschungsschwerpunkte sind die Harfenlehre im 18./19. Jahrhundert, Studien zur modernen Harfenliteratur, Generalbass in Praxis und Theorie, Fugenlehren des 18. Jahrhunderts, Antonín Rejcha und seine Fugen, Instrumentation bei Johann Nepomuk David.

Eric Busch

AlgoCarl - Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionsspiel umgesetzt mit SuperCollider und Lilypond

Algorithmisches Komponieren mit dem Computer ist seit Lejaren Hiller und Leonard Isaacsons «Illiac Suite» sowie den algorithmischen Kompositionen Iannis Xenakis' der 1960er Jahre fester Bestandteil der künstlerischen, musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Forschung geworden. Die Erkenntnis, welche Muster und Regeln einer musikalischen Stilrichtung zugrunde liegen und welche Entscheidungen des Komponisten sich nicht ohne Weiteres formalisieren lassen, kann ausserordentlich gewinnbringend sein. Der Vortrag zeigt, dass die Idee des algorithmischen Komponierens unabhängig vom Computer entstand und bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht. Anschliessend wird eine Softwareimplementierung von Carl Philipp Emanuel Bachs «Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen» vorgestellt. Anhand dieses Beispiels wird erörtert, welche neuen Perspektiven sich durch eine solche Softwareumsetzung ergeben und welche tendenziell verloren gehen. Es zeigt sich, dass durch die schnelle und leichte Verfügbarkeit von vielen verschiedenen Ergebnissen des Algorithmus der Blick eher auf ästhetische Fragen gelenkt wird, wie: «Welches Ergebnis überzeugt beim Hören am meisten?»; der Spielcharakter und das vom Komponisten meist künstlich erzeugte Mysterium des Kompositionsvorgangs rücken dagegen eher in den Hintergrund.

Eric Busch studierte von 2008 bis 2011 Musikwissenschaft an der Universität Leipzig und schloss seinen Bachelor mit einer Analysearbeit über «String Quartet» und «The Seasons» von John Cage ab.

Seit 2011 studiert er Komposition und Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig.

Ein Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens liegt im Bereich Computermusik.

Aufführungen seiner Werke fanden u.a. beim Resonanzen-Festival Leipzig 2014 («RUDERN»), sowie beim Festival «next generation 5.0» in Karlsruhe 2013 («Trio Mécanique») statt.

Seit Juni 2013 entwickelt er am Max-Planck-Institut Leipzig Audiosoftware für Kraftsportgeräte, die im Rahmen von Studien zum Thema «Musical Feedback» eingesetzt werden.

Seit September 2013 ist er musikalischer Leiter des soziokulturellen Projekts «Kultur- Trans-Fusion» am Jugendhaus «Die Villa» in Leipzig.

Isaac Chueke

La Neuvième Symphonie de Beethoven: considérations à propos de visions théoriques françaises et allemandes

A travers cet article, nous essaierons d'analyser la Neuvième Symphonie de Ludwig van Beethoven sous les paradigmes des théories, par ailleurs fortement chargées d'imaginaire, des écoles françaises et allemandes. En effet, s'agissant d'une œuvre capitale de la littérature, l'objet de plusieurs débats dès sa création, il est fort intéressant d'observer sa perception selon les mentalités, en Europe même, et notamment si comparant les points de vue français et allemand. A partir de l'analyse théorique et de la recherche comparée, nous serons dans la mesure d'observer les points communs et ceux particulièrement attenants aux cultures spécifiques de chacun de ces pays. Les résultats pourront s'avérer étonnants, qu'il s'agisse du point de vue de l'analyse objective ou de la symbolique empruntée à l'interprétation et réception de cette musique, avec les transformations opérées à travers le temps.

Isaac Chueke, chef d'orchestre et musicologue, Membre Associé Observatoire Musical Français/Université Paris Sorbonne, Professeur à l'Université de l'état du Paraná (Brésil) - Particulièrement intéressé par le 19^e, spécialiste de l'œuvre de Francisco Braga, un ancien élève de Jules Massenet au Conservatoire de Paris, ses recherches se concentrent autour de l'interprétation, l'analyse et l'esthétique avec des publications en français, anglais, portugais.

Zelia Chueke

Musique inédite, analyse originale

Comment aborder ou construire une image sonore à partir d'un matériau tout à fait inconnu dont on ne possède aucune mémoire auditive? Quelles décisions doivent être prises pour parvenir à cette découverte? Il s'agit en effet d'une méthode analytique ou d'une combinaison pertinente et efficace de plusieurs méthodes. La fonction et la complémentarité des méthodes analytiques sont abordées par Solomos (1985), qui considère que «l'analyse doit tenir compte de la nature de son champ d'investigation». Lester (1996) fait mention du caractère interprétatif de l'analyse musicale tandis que Thomson (1953), considère la fonction de l'analyse dans le sens de la compréhension du texte musical et de sa mémorisation, privilégiant l'expérience auditive. Une précision se fait pourtant nécessaire: s'il est vrai que les possibles discussions autour des différentes perspectives analytiques pourraient s'étendre à plusieurs articles, sans aucun besoin d'établir un point de vue définitif, pour le musicien praticien, les réflexions ne doivent pas s'éloigner trop longtemps et le doute ne peut pas s'installer. Son travail doit avancer vers la conviction puisqu'il n'est pas souhaitable d'aller sur scène sans la certitude d'un choix interprétatif. La recherche conduite par nous auprès de quatre pianistes renommés, responsables de la création d'œuvres d'Elliot Carter, de Iannis Xenakis, d'André Rieu ou encore de Claude Debussy nous donne accès aux différents processus d'appropriation de matériaux musicaux inédits à travers l'utilisation des diverses méthodes analytiques de façon originale, puisque libérée de tout type d'encadrement.

Zélia Chueke, pianiste-chercheur, (www.zeliachueke.com) dédie ses activités académiques et artistiques à la musique des XX^e et XXI^e siècles (concerts, conférences et publications entre l'Europe et les Amériques). Récemment élue, par unanimité du conseil de laboratoire, Membre associé de l'IReMus (Institut de recherche en Musicologie, UMR 8223/CNRS, Paris-Sorbonne, BnF, Ministère de la culture), elle est fondatrice et responsable du *Groupe de Recherche de Musiques Brésiliennes* (GRMB) à Paris-Sorbonne, où elle était

Membre permanent de l'Observatoire Musical Français (2003-2013). Fondatrice et responsable du projet *International Exchanges on Music Theory and Performance* (www.iemtp.ufpr.br). Professeur à temps plein à l'*Universidade Federal do Paraná* (Brésil) depuis 2005, auparavant chargée de cours à l'*University of Miami* (1997-2000) et à la *New World School of the Arts/University of Florida* (2000-2002).

Felix Diergarten

Gibt es eine Paradigmenwechsel von der «Klangschritt-» zur «Kontrapunktlehre»? Zu einer These von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs

In seiner vor genau vierzig Jahren erschienenen, bahnbrechenden Studie zum Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert griff Klaus-Jürgen Sachs eine Hypothese von Hugo Riemann auf und belegte sie so glänzend wie materialreich: die Hypothese nämlich, dass die begriffsgeschichtliche Entwicklung von «discantus» zu «contrapunctus» in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf einen sachgeschichtlichen Wandel in der Kompositionslehre verweist (die Herausbildung des «geregelten» und «eigentlichen» Kontrapunkts), der wiederum auf einen kompositionsgeschichtlichen Wandel beziehbar ist (den Riemann und Sachs unter dem Begriff «Ars nova» zusammenfassen). Verschiedenes spricht dafür, sich diese Hypothese neu vorzunehmen, ihren thesenhaften Charakter herauszustreichen und die vielfältigen Gründe anzuführen, die alternative Bilder angezeigt erscheinen lassen. Insbesondere gilt es, die in dieser These verknüpften begriffs-, theorie- und kompositionsgeschichtlichen Elemente auch wieder von einander isoliert zu betrachten und lineare Entwicklungsbilder in Richtung einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen aufzulösen.

Felix Diergarten studierte an der Musikhochschule Dresden zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. Im Sommer 2009 wurde er dort mit einer Arbeit über die Sinfonik Haydns promoviert. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium bei Markus Jans. Nach einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern und einem Lehrauftrag an der Musikhochschule Freiburg ist Felix Diergarten seit 2009 Professor für Historische Satzlehre und Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Zur Zeit ist er Habilitand am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, wo eine Studie über französischsprachige Liedsätze des 14. Jahrhunderts entsteht. Felix Diergarten war Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes, Preisträger des MERKUR-Essaywettbewerbs 2008 und Guest Faculty Member der International Orpheus Academy 2013.

Dominique Clément

La place de la culture musicale dans une formation à l'enseignement ouverte à toutes les pratiques musicales

Le Cefedem Rhône-Alpes est un centre de formation à l'enseignement de la musique. Initialement réservé aux futurs enseignants de musique classique, l'équipe de formateurs a inventé un cursus et des dispositifs pour accueillir des étudiants venant de toutes les pratiques musicales dans la même promotion regroupés, en ce qui concerne la culture musicale, dans quatre départements (musiques anciennes, classiques et contemporaines/musiques traditionnelles/musiques actuelles amplifiées/Jazz).

Cette présentation détaillera certains dispositifs de formation en montrant comment ils intègrent des intentions explicites (enseignement par la recherche, par la rencontre de l'altérité...).

Je parlerai également de la difficulté d'inventer des moments de culture musicale communs aux quatre départements esthétiques, et des avantages pour les étudiants de confronter leurs façons de penser et de pratiquer la musique.

Je tenterai aussi d'expliciter comment ont été repensés le partage théorie/pratique et l'articulation entre moments de pratique et moments de réflexion au sein de cette formation.

Dominique Clément (1959) est le fondateur de l'Ensemble Aleph (1983). Il est clarinettiste, compositeur et enseignant.

Dominique Clément est enseignant au CEFEDM de Lyon depuis 1991 (où il enseigne la culture musicale et l'écriture), à la FDCA du CNSMD de Lyon depuis 2000 (où il anime un atelier sur la place de la musique contemporaine dans l'enseignement), après avoir enseigné de 1979 à 2000 au conservatoire de Chalon-sur-Saône, la culture musicale, l'écriture, la clarinette. Il a publié des articles autour de dispositifs pédagogiques innovants qu'il a mis en place au Cefedem Rhône Alpes dans «Enseigner la Musique».

Dominique Clément a composé 50 pièces, principalement des œuvres de musique de chambre et la musique de spectacles, mais travaille aussi régulièrement sur des projets de pièces à caractère pédagogique.

Il a reçu plusieurs commandes d'état et de nombreuses commandes de festivals. Ses pièces pour saxophone sont éditées dans la collection «Vents de sax» aux éditions Leduc et un CD consacré aux pièces de musique de chambre est paru en janvier 2005 «Label Ame Son».

Ses œuvres ont été largement diffusées en France, Finlande, Grèce, Italie, Chypre, Brésil, Etats-Unis, Allemagne, Slovaquie, Lettonie, Estonie, Grande-Bretagne, Portugal, Chine, Venezuela, Russie...

En tant que clarinettiste, Dominique Clément joue les pièces solistes du répertoire du XX^e et XXI^e siècles de compositeurs de référence tels que Stockhausen, Boulez, Berio, Kagel, Globokar, Drouot, Ferneyhough, Barrett, Aperghis, Lachenmann, Grisey... mais défend aussi la jeune création internationale. Il a participé notamment à la conception et à la mise en place des projets européens initiés par l'Ensemble Aleph tels que le Forum International des Jeunes Compositeurs (7 éditions) et le Laboratoire Instrumental Européen (le Lieu) comprenant la collaboration d'ensembles et de festivals de 10 pays européens. Il a enregistré 11 CD.

Hubertus Dreyer

Japanische Polyphonie: Ein Theorieangebot für Mitsuzaki Kengyōs «Godan-Kinuta»

Die polyphone Struktur von Musikstücken der europäischen Komponiertradition unter Rekurs auf historische Satzmodelle zu analysieren (anstatt etwa mit dem vergleichsweise abstrakteren Rüstzeug satztechnischer Regeln oder primär harmonischer Analyse) ist heute eine gebräuchliche und erhellende Methode innerhalb der europäischen Musiktheorie. Ist es denkbar, diese Methode auf polyphone Musik eines ganz anderen Kulturkreises gewinnbringend anzuwenden?

In der japanischen Jiuta-Sōkyoku-Tradition gibt es ein Stück, das sich ganz besonders zur Erörterung dieser Frage anbietet – Mitsuzaki Kengyōs «Godan-Kinuta». Dieses im 19. Jahrhundert, gegen Ende der Tokugawa-Zeit, aber noch vor der Wiederöffnung Japans entstandene Stück für zwei Kotos (und Gesang) zieht gleichsam die radikalen Konsequenzen aus der vorher schon in Jiuta zu verzeichnenden Tendenz, das Verhältnis zwischen Hauptstimme und heterophoner Umspielung immer freier zu gestalten; wenn es irgendwo innerhalb der japanischen traditionellen Musik eine echte, kontrollierte Polyphonie gibt, dann hier (und in einigen anderen Stücken Mitsuzaki Kengyōs).

Lässt sich die neue, polyphone Technik des Stückes (die so genannte «Kôtei-Nijūsō») als Weiterentwicklung von älteren Techniken verstehen – etwa den heterophonen Techniken von Mitsuzaki Kengyōs Lehrer, Yaezaki Kengyō, der einer der Spezialisten für die Verfertigung von Koto-Stimmen für Shamisenstücke war? Und findet man hier einen Ansatz, Werke dieser grosse Musiktradition ernsthaft musikalisch zu untersuchen – nicht bloss, wie bisher leider öfter geschehen, mit der Dampftramme statistischer Verfahren?

Denn Begriffe wie Werk (im emphatischen Sinne) und Individualstil sind vielen Erscheinungen der Jiuta-Sōkyoku-Tradition durchaus angemessen; dass die Musik dieser Tradition, teils wohl auch in Ermangelung einer akzeptablen theoretischen Grundlage, bis heute nicht recht Gegenstand detaillierter Analysen geworden ist, wird auch von japanischen Musikwissenschaftlern beklagt.

Hubertus Dreyer, 1963 in Goslar/Harz geboren. Kompositionsstudium an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater bei György Ligeti. Diplom Komposition/Theorie 1995. 1994 Übersiedlung nach Japan/Tokyo, dortselbst Musikwissenschaftsstudium an der Tokyo University of Fine Arts bei Gen'ichi Tsuge. Magister (1997) und Doktor (2005) über Analyse von Jiuta/Sankyoku. Musikwissenschaftliche Lehrtätigkeit u.a. an der Tokyo University of Fine Arts. 2012 Rückkehr nach Deutschland, seither Dozent für Musiktheorie und Improvisation an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Publikationen über traditionelle japanische Musik (Jiuta, Shomyo, Goeika), Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Musikkognition, Probleme computergestützten Transkribierens etc. Daneben tätig als Pianist (Schwerpunkt Neuer Musik) und Komponist.

Florian Edler

Der Aspekt des Nationalen in der deutschsprachigen Rameau-Rezeption

Eine Auseinandersetzung mit Theorien Jean-Philippe Rameaus war in zeitgenössischen deutschsprachigen Traktaten zur aktuellen Satzlehre durchaus üblich. Inwieweit hierbei die Nationalität eine Rolle spielte, soll vergleichend untersucht werden anhand von Äusserungen Johann David Heinichens, Friedrich Wilhelm Marpurgs und Johann Philipp Kirnbergers.

Die Berliner Gelehrten Marpurg und Kirnberger übernahmen in ihren während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts publizierten Schriften zentrale Theoreme Rameaus wie die Akkordumkehrung und die Fundamentalbasslehre, übten aber Kritik besonders an der Apostrophierung eines Quintsextakkords als Grundakkord im Kontext der «cadence irreguliere» und fassten somit die Prinzipien der Fundamentprogression abweichend auf. Stellte Marpurg, der mit einer d'Alembert-Übersetzung die Verbreitung von rameauischem Denken förderte, seine eigene Herleitung des umstrittenen Klangs aus einem Tredezimenakkord als alternative Deutung dar, so liess Kirnberger allein die eigene Interpretation des «französischen Quintsextenaccords» im Sinne eines Durchgangsphänomens gelten.

In anderem Zusammenhang werden in Heinichens 1728 publiziertem Hauptwerk *Der General-Bass in der Composition* Inhalte von Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) erwähnt. Der Dresdner Hofkapellmeister weist auf die nationenübergreifende Anerkennung der Oktavregel hin, indem er die eigene Modell-Demonstration mit Versionen Francesco Gasparinis und Rameaus vergleicht. Eine Nachwirkung ging nicht nur von Heinichens auf der Figurenlehre basierenden Deutung des modernen Stils aus, sondern auch von seinen Mahnungen an Komponisten, französische und italienische Stilelemente zu verbinden und

ästhetische Bildung unter anderem durch Reisen zu erwerben. Während Marpurg, der drei Jahre in Paris verbrachte, an Heinichens Methode der Gegenüberstellung von Eigenem und Anderem anknüpfte, prägte eine national gestimmte Polemik die Rameau-Kritik Kirnbergers, der nie Italien oder Frankreich besuchte.

Florian Edler, geboren 1969 in Kiel, studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Künste Bremen und an der Universität der Künste Berlin, darüber hinaus von 2004 bis 2006 an der Hochschule für Musik «Franz Liszt» in Weimar. 2013 übernahm er die Verwaltung einer Professur am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück, wo er unter anderem mit der Organisation der beiden Reihen «Osnabrücker Vorträge zur Musiktheorie und Musikwissenschaft» sowie der «Meisterkurse Musiktheorie» befasst ist. Die 2013 veröffentlichte Dissertation behandelt das Thema «Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis, 1834-47». Weitere deutsch- und englischsprachige Publikationen thematisieren Musik des 17. bis 20. Jahrhunderts im Hinblick auf die Bereiche Werkanalyse, Geschichte der Musiktheorie und Gehörbildungsmethodik. Als Pianist widmet sich Edler der Klavierkammermusik, Liedbegleitung sowie – auch als Arrangeur – der Salon- und frühen Jazzmusik.

Catherine Fourcassie

L'analyse de la «Danse de l'Ours» de Bartók par Ligeti, un exercice d'acrobatie dans un contexte politique tendu?

En 1948, le jeune Ligeti, encore étudiant, publie dans la revue musicale *Zenei Szemle* une analyse d'une pièce pour piano de Bartók de 1908, la *Danse de l'Ours*.

En traduisant cette analyse, il y a quelques mois, je n'avais certes pas de problème à suivre sa pensée, mais je la trouvai très déroutante, car elle allait souvent à l'encontre de ma propre perception et de ma réflexion analytique spontanée. Divers commentaires de Ligeti concernant l'année 1948 m'ont conduite à formuler l'hypothèse que la situation politique de l'époque en Hongrie pourrait avoir fortement influencé ce texte, tant dans la contextualisation de l'œuvre que dans la description analytique de ses aspects techniques. Je voudrais essayer de mettre en lumière ce substrat par une lecture minutieuse. Dès l'introduction, il oppose les valeurs: Bartók puise dans les forces des steppes et du monde sauvage se détournant ainsi d'une Europe «blette» et surrafinée représentée par Mélisande, Strauss et Proust. Quant à l'analyse à proprement parler, elle tente de rattacher la pièce de Bartók d'une part à la tradition classique, d'autre part à la musique populaire tout en expliquant les audaces dans ce cadre. Apparemment Ligeti essaie par là de protéger Bartók contre la censure («ceci ne signifie en aucun cas qu'il se rapprocherait du système à douze sons comme l'affirment certains») et de le sauver en tant que figure tutélaire pour la construction d'une identité culturelle hongroise. Et ce au moment où les répressions insufflées par Jdanov au nom du réalisme socialiste commençaient à se répandre d'URSS en Hongrie. Bien que le texte de Ligeti ne se démarque que rarement du ton «scientifique» certains signes permettent de décrire son exercice d'acrobatie entre acceptation et révolte courageuse.

Catherine Fourcassié

Faire passer de l'allemand au français le vocabulaire technique de la musique. Observations et délimitations. Le point de vue d'une traductrice (et enseignante)

«La traduction de textes sur la musique est un défi parce que la terminologie n'a souvent pas de véritable équivalent. Les notions de base telles que Ton, Klang, Satz, etc. nous confrontent déjà à des problèmes insolubles.

A l'aide d'un petit glossaire et en approfondissant la signification des mots allemands et français, j'aimerais mettre en lumière leurs rapports parfois compliqués en développant par exemple les observations suivantes:

1. Les champs sémantiques ne se recouvrent parfois que partiellement et débordent dans la direction d'autres mots qui seraient à leur tour trop limités ou orientés.
2. Les points de vue présentent des directions opposées, une situation souvent fructueuse pour l'enseignement (ex. Ausweichung/emprunt ou encore Vorhalt/retard)
3. Il existe bien un mot équivalent, mais il transporte par son étymologie d'autres images auxquelles les auteurs se réfèrent parfois (ex. Klangfarbe/timbre)
4. On utilise le même mot, mais il veut dire autre chose (Reprise/reprise)
5. On se réfère à la même chose, mais on la comprend différemment (sixte ajoutée/sixte ajoutée, Iambus/Iambe)
6. On croit se référer à la même chose, mais ignore souvent que l'autre entend sous ce terme quelque chose de différent; une source de malentendus qui s'approfondit avec la complexité du sujet... (ex. Bezifferung/chiffage, Solfège/solfège)

Ce ne sont là que quelques exemples; je conçois cet exposé comme une invitation à la discussion, à l'échange entre les langues, au coup d'œil par-dessus la barrière.

Catherine Fourcassié, née en 1960 à Grenoble, a reçu sa première formation musicale au Conservatoire de Région de Toulouse. Après le Baccalauréat elle commence des études de musique à l'Université de Toulouse (Licence) et les poursuit à la Musikhochschule de Hambourg (d'abord en orgue avec Rose Kirn, puis en théorie avec Werner Krützfeldt). Après son diplôme, elle se perfectionne dans la classe d'analyse de Jacques Casterède au Conservatoire Supérieur de Paris (prix d'analyse) et obtient le certificat d'aptitude en «Culture musicale».

Elle enseigne ensuite au lycée allemand à Toulouse, à l'Ecole nationale de musique de Tarbes et à l'Université de Toulouse. Depuis 1993 elle est professeure de théorie à la Musikhochschule de Hambourg et chargée de cours à l'Institut de musicologie de l'Université de Hambourg.

En outre, nombreuses traductions de textes musicologiques et analytiques, préfaces, livrets de CD, etc. pour des chercheurs, éditeurs et labels comme Boosey & Hawkes, Fondation Sacher, Schott Paris, Heinrichshofen, Deutsche Grammophon, Musicaphon, EDA Records, C.P.O., Neos entre autres.

Traduction et coédition en français des écrits de György Ligeti pour les Editions Contrechamps, Genève. Je propose cet exposé en français, en allemand ou dans les deux langues.

Stefan Garthoff

«[Er] kommt in einem schmutzigen Manuskript aufgezogen / daran / bey nahe / die Helffte fehlet.» Die musikalischen Schriften Johann Beers als Tradierung des theoretischen und ästhetischen Denkens der zweiten Generation nach Heinrich Schütz.

Dass die «Schola Phonologica» von Johann Beer durch ihre Rezeption einen musiktheoretischen Impact in der zeitgenössischen Fachwelt evozierte, wird an Johann Matthesons Diskurs im zweiten Teil der «Critica Musica» deutlich. Mit der Besprechung des Traktates konservierte er zum einen das musikalische Denken Beers, zum anderen verdeutlicht er mit seiner Rezension aber auch implizit die Zugehörigkeit der «Schola Phonologica» zum Kanon der musikalischen Bildung seiner Zeit.

Johann Beer, geboren 1655, wirkte bis zu seinem Tod 1700 als Konzertmeister in der weissenfelder Hofkapelle Johann Adolfs I. von Sachsen-Weissenfels und damit an einem der führenden Musikzentren des späten 17. Jahrhunderts. Seine musikalische Positionierung lässt sich aus seinen Schriften zu musikalischen Themen, den musikalischen Diskursen «Ursus murmurat» und «Ursus vulpinator», den «Bellis musicis» und der erwähnten «Schola Phonologica», rekonstruieren. Dabei wird unter anderem ein deutlicher Bezug auf die Traktate Christoph Bernhards und damit indirekt der Einfluss Heinrich Schützens auf den Theoretiker deutlich. Anhand der bei Beer aber über das bloße Zitieren hinausgehenden Ausdehnungen und Wertungen einzelner Passagen Bernhards kann auf die Dynamik innerhalb der Musikauffassung der zweiten Generation nach Schütz geschlossen werden.

Daneben ist die Frage nach der Verbreitung der Schriften Beers und ihrem Einfluss auf die musikalische Fachwelt lohnend. Neben Mattheson führt ihn z.B. auch Jakob Adlung in seiner «Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit» in prominenter Nachbarschaft an, wodurch die Verbreitung der Schriften Beers nochmals exemplifiziert und ihre Bedeutung im musikalischen Bildungskanon der nächsten Generationen hervorgehoben wird.

Zusammenfassend wird der Versuch unternommen, Aspekte des musikalischen Denkens Beers bezüglich ihrer originären Herkunft, ästhetischen Positionierung und späteren Rezeption darzustellen.

Stefan Garthoff, Abschluss eines Lehramtsstudiums für Gymnasien in den Fächern Mathematik und Musik (1. Staatsexamen) an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Studiert seit Oktober 2013 Musiktheorie bei Jörn Arnecke an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. Während seines ersten Studiums war er Lehrbeauftragter für Musiktheorie in der Abteilung für Musikwissenschaft des Instituts für Musik der MLU und Dozent und Fachgruppensprecher an der Singschule Halle. In Halle gründete er auch das Vokalensemble Sequenz, mit dem er als künstlerischer Leiter unter anderem Kooperationsprojekte mit dem Institut für Musik und der Staatskapelle Halle realisierte. Am musiktheoretischen Diskurs nimmt er mit Vorträgen (Michaelstein, Weimar, Essen) und Publikationen aktiv teil. In Weimar betreut er ein Tutorium für Gehörbildung. Seit April 2014 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Musiktheorie.

Almut Gatz

Die blühende Nacht/Vom «Triebleben der Klänge» in Anton Weberns Lied «Die geheimnisvolle Flöte» op. 12/II

Mit Weberns Preisgabe der Grundtonbezogenheit, der Verwendung tonalen Klangmaterials und funktionaler Harmonik um 1908 ist lediglich der erste Schritt auf dem Weg zur kompromisslosen Atonalität etwa der «Canons» op. 16 vollzogen: Noch zehn Jahre später begegnen in den früheren seiner mittleren Vokalwerke (op. 12–15) harmonische Phänomene, die ihren Ursprung in der durmolltonalen Musik haben.

Herausragendes Beispiel hierfür ist das Lied op. 12/II, das im Zentrum des Vortrags stehen soll. Sein eigentliches Thema in Text und Musik ist das Entstehen eines gesungenen Dialogs. Die wesentlichen musikalischen Ideen werden schon im Klaviervorspiel konzentriert vorgestellt, entfalten sich aber zunächst kontrastierend, bevor sie sich einander annähern. Im Höhepunkt dieser Entwicklung gipfelt die sich gegenseitig hochschaukelnde Melodik der Einzelstimmen in überraschend schwelgerischen Harmoniewechseln, die, im weitesten Sinne, einen letzten anverwandten Rückgriff ins Erbe der Wagner- und Regerharmonik spürbar werden lassen.

Während das Klangmaterial über ganze Zyklen hin bezüglich seiner abstrakten Intervallstruktur nahezu gleich bleibt, ändern sich mit zunehmend linearer, kontrapunktischer Satztechnik das Entstehen der Klänge, ihre Verknüpfung und ihre Wahrnehmbarkeit als Harmonien. Vergleiche zeitlich benachbarter Lieder zeigen, wie nacheinander die wesentlichen Parameter nachromantischer Harmonik verschwinden: die Strebetendenz von Klängen in harmonischen Fortschreitungen, die motivische Verwendung weniger wiedererkennbarer Akkorde, sowie zuletzt stimmführungsgezeugte Umfärbungsprozesse, die wie Vorhalte und Durchgänge wirken.

Erst mit diesem Rückgang vollzieht sich ein weiterer ästhetischer Umbruch: die Vorstellung von Ausdruck als dem Sich-Bahn-Brechen eines Subjektiven scheint nicht mehr das Wesentliche zu erfassen.»

Almut Gatz (geb. Pöppe) wuchs in Heidelberg auf und erhielt dort ersten Geigen- und Klavierunterricht. Nach einem Auslandsjahr in Indien studierte sie in Freiburg Schulmusik und Mathematik sowie Musiktheorie bei Eckehard Kiem.

Neben anderen Studienschwerpunkten (Renaissance-Motetten, Kammermusik des 19. Jahrhunderts u.a.) inspirierte Kiem sie vor allem zu einer intensiven Beschäftigung mit der Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts in Wien (Zulassungsarbeit über Schönberg und Berg, Abschlussvortrag über Zeitgestaltung bei Mahler, diverse Analysearbeiten zu Webern). So befasst sich auch die 2011 bei Clemens Kühn begonnene Promotionsarbeit mit dem Wandel des Ausdrucksbegriffs in Anton Weberns mittleren Vokalwerken.

Ihre Vorliebe für analytische Herangehensweisen wird durch vielfältige Unterrichtstätigkeit ergänzt: Nach Lehraufträgen an den Musikhochschulen in Freiburg, Karlsruhe (PreCollege), Nürnberg, Dresden und aktuell Berlin ist sie ab Oktober 2014 Lehrkraft für Musiktheorie und Gehörbildung am Institut für Musikwissenschaft der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf.

Die schon im Studium ausgiebig gepflegte Begeisterung für Chor (insb. durch Winfried Toll) und Kammermusik schlägt sich aktuell in der Leitung des Händelchors Berlin und regelmäßigen Streichquartett-Projekten nieder. Almut Gatz lebt mit ihrem Mann in Berlin.

Mauricio Gómez Gálvez

Appropriations et métissages contemporains en «Extrême-Occident»: l'exemple de la musique savante chilienne du second XX^e siècle

L'Amérique latine représente sans aucun doute, en raison de cinq siècles d'acculturation, le territoire privilégié des métissages culturels, particulièrement manifestes en musique. Si depuis la Conquête la pratique compositionnelle – dans le domaine de la musique savante – reste étroitement tributaire du référent européen, le siècle passé voit l'émergence de contre-courants se revendiquant d'une identité propre. Au Chili, diverses orientations s'y succèdent et s'y confrontent. Ainsi, après la relative hégémonie de tendances dites universalistes – très européanisées – et d'éphémères tentatives indigénistes et nationalistes, le second XX^e siècle (notamment à partir des années 1960) voit l'irruption de musiciens essayant de résoudre le problème identitaire par l'incorporation d'éléments appartenant aux musiques populaires et traditionnelles, sans pour autant rejeter l'héritage européen. Ce compromis aboutira à des œuvres hybrides dont les «cantates populaires», composées par des musiciens savants, constituent l'une des expressions paradigmatiques; les métissages musicaux des dernières décennies du siècle en seront largement tributaires.

Cette communication tentera, d'une part, d'analyser les rapports complexes entretenus entre les musiciens chiliens avec l'altérité européenne et, d'autre part, elle essaiera de mettre en évidence les différentes formes d'appropriation au sein de la musique savante chilienne, en examinant les procédés compositionnels associés à l'hybridation et le métissage, à l'aide d'exemples concrets.

Mauricio Gómez Gálvez est doctorant en musicologie. Après des études d'interprétation musicale (guitare classique) et de pédagogie de la musique au Chili, il obtient un master en musique et musicologie à l'université Paris-Sorbonne (mémoire sur les écrits de René Leibowitz dans la revue *Les Temps Modernes*). Dans le même établissement, il prépare actuellement une thèse sur les formes d'appropriation de la musique savante européenne chez les compositeurs chiliens du second XX^e siècle, sous la direction de Michèle Alten d'abord, puis de Jean-Marc Chouvel. En 2013, il a organisé la journée d'études internationale «La musique chilienne et l'Europe. Echanges/interactions XX^e et XXI^e siècles» à la Maison de l'Amérique latine à Paris. Intéressé par les rapports entre musique et politique, il a collaboré récemment avec la revue *Transposition. Musique et sciences sociales* et dans l'ouvrage collectif *Les circulations littéraires et musicales aux XX^e et XXI^e siècles* (dir. A. Fléchet et M-F. Lévy), à paraître en 2015 aux Publications de la Sorbonne.

Francesca Guerrasio

Pour une théorie figurale de Beethoven à nos jours

Dans l'immédiat après-guerre, l'esthétique de Croce était encore la seule à laquelle on faisait référence en Italie. Il fallait absolument élaborer des nouvelles catégories pour discuter de sujets que la censure crocécienne avait de façon préjudiciable écartés d'Italie: une nouvelle esthétique de la forme alliant tradition et innovation unie par une «solidarité originaire et profonde». Une solidarité à rechercher, selon la formule de Pareyson, dans l'exemplarité et «l'affinité» particulière aptes à expliquer comment une tradition s'instaure et se maintient et, d'autre part, comment une tradition entre en crise et meurt. Celle-ci, loin d'être réduite à la passivité de la répétition ou à l'épuisement d'un élan, deviendrait alors synonyme de «reprise active, émulation agissante, prolongement efficace»: innovation en tant qu'appel à la continuation, exigence de prolongement.

Dans ce climat d'ouverture sur différentes «possibilités d'actions» qui éveillent et stimulent l'activité humaine, le compositeur Salvatore Sciarrino invente et expérimente ce que nous avons appelé une théorie figurale basée sur le concept de «fécondité» de la figure. La figure, largement, exploitée dans son premier essai de musicologie: Les figures de la musique de Beethoven à nos jours, concerne tous les domaines de l'activité humaine et pas uniquement le domaine musical, tous les exercices de la pensée qui requièrent un «faire», une transgression, et non seulement une invention capable de caractériser les grandes innovations.

Tout au long de notre exposé nous ferons référence aux différentes théories qui semblent inspirer cet essai: la théorie de la Gestalt par exemple ou la théorie des émotions et l'expérience musicale présentées par Leonard B. Meyer dans *Emotion et signification en musique*.

Francesca Guerrasio: Docteur en Musique et musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne et Docteur en Histoire et critique des biens artistiques, musicaux et du spectacle de l'Université de Padoue, est actuellement professeur de Laboratoire d'éducation au sonore au sein du Département de Science de la Formation de l'Université de Salerno (Italie).

Habilitée aux fonctions de Maître de Conférences depuis février 2014, elle est également pianiste professionnelle et professeur de piano en différents conservatoires de l'Île de France.

Elisabeth Heil

Alfred Schnittkes «Hommage à Grieg»

Wenn im musikwissenschaftlichen und -theoretischen Diskurs die Begriffe «Anverwandlung», «Vermischung» und «Aneignung» diskutiert werden, kommt man nicht umhin, den Begriff der «Allusion» von Alfred Schnittke in diese Diskussion mit einzubeziehen. Schnittke selbst versteht darunter die «Manifest[ation] in feinen Andeutungen und nicht ausgesprochenen Verheissungen, die sich Zitaten annähern, ohne jedoch welche zu sein.» (Schnittke: 1973/1989). Es geht also darum, der musikalischen Sprache und den kompositorischen Mitteln nachzuspüren, die auf die Vergangenheit rekurrieren ohne jedoch direkte Zitate zu verwenden. Als Beispiel für eine solche Annäherung ist Alfred Schnittkes «Hommage à Grieg» (UA: 1993) zu nennen, die wiederum auf der Ouvertüre «Draussen – Scheinwelten» zum 2. Akt des Schnittke'schen Peer-Gynt-Ballett basiert. Dass sich die im Titel genannten «Scheinwelten» nicht allein auf Peer Gynts illusionäres Weltverständnis beziehen, wird insbesondere deutlich, wenn Schnittke, trotz vermeintlicher Grieg-Assoziationen, die hier gegebene Atmosphäre mit einem «nicht existenten Grieg» (1993) beschreibt.

Um zu analysieren, wie Schnittke den Norweger Grieg «scheinbar» neu erfinden wollte, gilt es zunächst, Schnittkes Begegnungen mit Grieg nachzuverfolgen: angefangen von einer Aufführung des Grieg'schen Klavierkonzerts mit einem aus Balalaikas und Akkordeons bestehenden Orchester im vierten Studienjahr (1953), über die Verwendung des Trauermarsch-Themas aus «Åses Tod» im 4. Satz der I. Sinfonie (1972), bis hin zum «Peer Gynt» -Ballett (1986-1989), der «Hommage à Grieg» (1993) und schliesslich dem «Sinfonischen Vorspiel» (1994). Vergleichende Harmonik- und Melodik-Analysen der genannten Werke mit ausgewählten Liedern E. Griegs geben schliesslich Aufschluss über die Möglichkeit der «Anverwandlung» und der «Aneignung». Daneben ergibt sich durch die gewählte Fragestellung auch erstmals die Möglichkeit, das Verhältnis Grieg-Schnittke auf breiterer Basis in den Fokus zu rücken.

Elisabeth Heil studierte Musikwissenschaften und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Während des Studiums war sie studentische Mitarbeiterin am Lehrstuhl für populäre Musik, Tutorin für Musiktheorie und kompositorische Assistentin für Helmut Oehrigs Werk *GOYA I*. Nach dem Studienabschluss 2009 arbeitete sie für verschiedene Verlage im redaktionellen Bereich (*positionen. Texte zur aktuellen Musik, Klett*) sowie als Klavierlehrerin. Von 2011-2013 hatte sie eine Stelle als wissenschaftliche Assistentin am Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin inne. Seitdem ist sie als freiberufliche Lektorin und Musikerin aktiv. Zudem arbeitet sie an einer Dissertation zum Thema «Finalkonzeptionen in Peer-Gynt-Vertonungen».

Volker Helbing

Komponieren um 1500 – Überlegungen anhand eines Messesatzes von Pierre de la Rue

Dass Komponisten um 1500 sich im Schaffensprozess partiturnähnlicher Formate bedient hätten, ist trotz vielfacher Quellenfunde nach wie vor weder bewiesen noch widerlegt: Die bisher gefundenen Quellen dienten nach derzeitiger Forschungslage entweder Lehr- bzw. Studienzwecken, oder als Orgeltranskriptionen; Jessie Ann Owens konnte zudem nachweisen, dass ein erfahrener Komponist wie Pietro Aaron auf Korrekturen auswärtiger Kollegen angewiesen war, die seine Stimmbücher mit professionellen Sängern erproben, und dass das Spielen von Stimmbüchern zu den Bewerbungsvoraussetzungen von Organisten im 16. Jahrhundert gehörte. Solange die Schiefertafeln noch nicht gefunden sind, die uns vom Gegenteil überzeugen, muss demnach zumindest von der Möglichkeit ausgegangen werden, dass der »eigentliche« Kompositionsprozess um 1500 weitgehend mental ablief und die Ergebnisse dann abschnittsweise in Stimmbücher übertragen wurden.

Anhand der (zugegeben hypothetischen und idealisierten) Rekonstruktion eines Schaffensprozesses soll exemplarisch die prinzipielle Möglichkeit eines solchen mentalen Komponierens gezeigt werden, aber auch die Herausforderung an das Vorstellungsvermögen, die es darstellt. Das erste Kyrie aus Pierre de la Rues *Missa Cum Jucunditate* ist in dieser Hinsicht insofern ein Extremfall, als der Komponist hier auf nahezu alles verzichtet, was die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhundert an Orientierungsmitteln bereithält: Nicht nur auf förmliche Kadenzen und auf rhythmisch exakte Imitationen – dafür ist er bekannt –, sondern auch auf einen einigermaßen wortreichen, mithin gliedernden und differenzierenden Text sowie auf einen gregorianischen bzw. polyphonen cantus prius factus. Einzige «Vorlage» ist ein (aus der titelgebenden Antiphon abgeleitetes) fünftöniges Ostinato, das jedoch – abgesehen vom Exordium – stets neu rhythmisiert wird.

Volker Helbing studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Lehraufträge in Berlin, Bremen und Frankfurt/M.; Lehrstuhlvertretung (Musikwissenschaft) in Trossingen, halbe Gastprofessur (Musiktheorie) in Berlin, seit 2011 Professur für Musiktheorie in Hannover. Veröffentlichungen vor allem zur Musik des 20. Jahrhundert sowie zur französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhundert. Promotion mit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse* (publ. 2008).

Ludwig Holtmeier

Plagiat! Die deutsche Rameau-Rezeption und die Marpur-Sorge-Kontroverse

Friedrich Wilhelm Marpur gilt gemeinhin als der treue Anwalt Rameaus und Propagator seiner Musiktheorie in Deutschland. Aber der Einfluss der Rameauschen Lehre auf die wirkungsmächtige Musiktheorie Marpurs ist rein äusserlich: Sie nimmt vielmehr ihren Ausgang bei der Musiktheorie Georg Andreas Sorges. Die eigentliche Theorie Sorges aber ist ihrer Herkunft, ihrem Aufbau, ihrer Zielsetzung und ihrer Struktur nach von der Rameauschen Musiktheorie grundverschieden: Sorges «diatonischer» und Rameaus «autonom-klanglicher» Akkordbegriff schliessen sich gegenseitig aus.

Dass Marpur in der öffentlichen Auseinandersetzung mit Sorge schliesslich die Rameausche Musiktheorie gegen genau jene Musiktheorie ins Feld führt, die der Ausgangspunkt seiner eigenen ist, ist eine Reaktion auf Sorges Plagiatsvorwürfe.

Marpur macht sich seit 1757 zum Anwalt Rameaus und Vertreter seiner Theorie im deutschsprachigen Raum auch aus kühler Berechnung: Sorges Vorwurf, er habe sein »Vorgemach «ausgeschrieben», kommt er mit dem Vorwurf zuvor, Sorge selbst habe »den Rameau ausgeschrieben». Marpur kann so aus der erhöhten Position des moralischen Richters die berechtigten Ansprüche Rameaus einfordern und zugleich von der Frage ablenken, aus welchen Quellen sich seine eigene Theorie eigentlich speist. Wenn man diese »strategische» Vereinnahmung Rameaus nicht berücksichtigt, ist Marpurs verwirrende Argumentation besonders in den späten Schriften dieser Auseinandersetzung (Sorgens Anleitung, Untersuchung) eigentlich nicht zu verstehen.

Für die komplexe und widersprüchliche Rezeption der Rameauschen Musiktheorie in Deutschland aber ist entscheidend, dass derjenige, der im deutschsprachigen Raum als ihr Vermittler gilt, im Namen Rameaus Sorge gegenüber erfolgreich eine eigene Musiktheorie in Stellung bringt, die im Kern nicht nur antiramistisch, sondern durch und durch sorgisch ist.

Ludwig Holtmeier studierte an der Hochschule für Musik Detmold und an den *Conservatoires de musique* in Genf und Neuchâtel Klavier und legte 1992 das Konzertexamen ab. Ausserdem studierte er Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin. 2010 wurde er an der TU Berlin mit einer Arbeit zur Rezeption der musiktheoretischen Schriften Jean-Philippe Rameaus promoviert. Er lehrte als Musiktheoretiker an der Hochschule für Musik Freiburg und als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Von 2000 bis 2003 war er Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, seit 2003 hat er eine Professur an der Musikhochschule Freiburg inne, wo er ausserdem seit 2012 das Amt des Prorektors bekleidet. Ferner war er von 2007 bis 2009 Dozent für historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis, Basel. Ludwig Holtmeier ist Herausgeber der Zeitschrift Musik & Ästhetik. Er war Präsident der Gesellschaft für Musik und Ästhetik sowie Gründungsmitglied und Vizepräsident der Gesellschaft für Musiktheorie (2000-2004). Als Liedbegleiter (Hammerklavier) spielte er mehrere CDs ein. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Geschichte der Musiktheorie, Analyse und Wiener Schule.

Ariane Jessulat

Der fehlende Gegensatz – Zu Mendelssohns Kontrapunkt

Die Formenlehre des 20. Jahrhunderts ist gezeichnet von einem Denken in Kontrasten. Dies betrifft nicht nur Lied- und Sonatenform, sondern auch die selbstverständliche Hypothese, dass Themenbildung auf Gegensätzen beruht sowie die implizite Forderung der im 19. und 20. Jahrhundert geltenden Kontrapunkt- lehre, dass ein Kontrapunkt auch eine Antwort oder Antithese bilden sollte.

In der »2. Wiener Schule« schliesslich vollends überzeichnet ist dieses Denken zunächst ebenso theologisch wie idealistisch, wenn Kirchers mundus combinatus mit dem populären Leitbegriff der concordia discors sich in einer ebenso popularisierten Hegel-Rezeption bei A. B. Marx zunehmend zu einer Forderung nach Kontrast verdichtet, für die vor allem Beethoven paradigmatisch ist.

Mendelssohns Formbildungen, an der Oberfläche vom Kontrastprinzip getragen, scheinen im Detail jedoch den Gegensatz zu verweigern: Sei es dass in einer kontrastierenden »Gegenphrase« die identischen Tönhöhen der Phrase beibehalten werden, sei es dass die prozessuale Entwicklung eines Sonatensatzes bei Betrachtung des Kontrapunkts in eine fraktale Textur immer derselben Motivzelle aufgelöst werden kann.

Obwohl Mendelssohn mit diesem eher projizierenden als entgegensetzenden Kontrapunkt Vorreiter für Wagner und Brahms gewesen ist, wird der fehlende Gegensatz bis heute mehr als Zeichen von Rückgewandtheit auf ältere Stile denn als Vordenken z. B. serieller Strukturen gewertet, und dies obwohl fraktale Symmetrien im Denken seiner Zeitgenossen verwurzelt waren (Tieck, Runge, Schleiermacher), allerdings weniger markant als der Hegelsche Ansatz.

Unter Einbezug der deutschen und französischen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts soll an Beispielen aus den Sinfonien und der Kammermusik gezeigt werden, wie Mendelssohn das Kontrastprinzip ebenso befolgt wie aushöhlt. Zudem versucht der Beitrag nachzuweisen, dass die problematische Rezeption Mendelssohns ein Problem deutscher Geisteswissenschaft ist.

Ariane Jessulat studierte an der UdK Berlin und ist nach Lehraufträgen dort und der Mitarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin seit 2004 Professorin an der Hochschule für Musik Würzburg sowie seit 2014 Mitglied des Instituts für Musikforschung an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Sie hat zu Fragen der Musiktheorie, zur Musik Richard Wagners und zur Musik nach 1950 Aufsätze und Arbeiten veröffentlicht.

Florian Kleissle

Ethnische Ursprünge und ihre Verschmelzung in der folkloristischen Musik Kubas

Aussergewöhnlich intensiv haben sich auf den Karibischen Inseln Kulturen unterschiedlichster Herkunft vermischt. Dieser seit ca. drei Jahrhunderten andauernde Prozess führte zu einer neuen, ganz eigenen Kulturentwicklung, deren Errungenschaften auch in anderen Teilen der Welt zu beachtlicher Popularität gelangten. Die folkloristische Musik nimmt dabei eine zentrale Stellung ein; insbesondere auf Kuba hat sie eine vielseitige und dennoch unverwechselbare Klangsprache hervorgebracht. Bereits in der Kolonialzeit gelangte sie zu verschiedenen stilistischen Ausprägungen (z.T. auch in enger Verbindung zum Tanz), die

wiederum ab den 1930ern bis in die 90er Jahre eine Blütezeit und über die Karibik hinaus den Ruf eines Lebensgefühls begründeten. Sie bieten einen detail- und variantenreichen Blick auf das Zusammenspiel ethnischer Eigenheiten zu einem sich ergänzenden musikalischen Gesamtgeschehen. Diesen Blick möchte ich anhand ausgewählter Musikbeispiele schärfen und dabei analytische Aspekte resp. herkunftsspezifische Elemente benennen sowie auf deren gegenseitige Wechselwirkungen eingehen. Hierfür beziehe ich mich u.a. auf die Forschungsergebnisse von Gerhard Kubik (Afrika), Gertraut Haberkamp (Spanien) und Issam El-Mallah (arabisch-orientalischer Raum).

Florian Kleissle wurde 1980 in Freiburg im Breisgau geboren. Nach dem Besuch der Freien Waldorfschule begann er ein Studium der Musikwissenschaft und Pädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München; 2007 wechselte er für Schulmusik nach Weimar. Hier erstarkte sein Interesse an der Musiktheorie, die er nach Studienabschluss im Rahmen eines Lehrauftrages selbst zu unterrichten begann und zudem mit einem zweiten Masterstudium (mit Profil Musikwissenschaft) weiter vertiefte. Seit 2013 promoviert er in Freiburg über einen Komponisten der Münchner Schule.

Nikola Komatović

The Fall of Rock'n'Roll

In dem Referat werden die Songs «Sanjao sam nocas da te nemam», «Djurdjevdan» und «Ciribiribela» der Yugo-Rock Gruppe «Bijelo dugme» untersucht. Welche musikalischen Eigenschaften befähigten das Genre, zu dem diese Songs gehören, so etwas wie eine pan-jugoslawische Utopie an sich zu binden.

Trotz der auf die Zukunft gerichteten dunkel-visionären Thematik des jugoslawischen Films von 1989, dessen englischer Titel dem Referat Pate stand (in drei unterschiedlichen surrealistischen Episoden wird Jugoslawiens Zerfall im kommenden Jahrzehnt vorhergesagt), war bereits in diesem Jahr klar, dass eine neue Zeit angebrochen war: Die wichtigste Rock-Gruppe Jugoslawiens, Bijelo Dugme, hatte sich im März jenes Jahres aufgelöst. «Pan-jugoslawische» Rock-Musiker hatten immer weniger Erfolg im Vergleich mit den über Nacht sehr erfolgreichen Folk-Stars Serbiens und den Light-Pop-Musikern Kroatiens. Aus pop-kultureller Sicht war Slowenien im Jahr 1989 bereits unabhängig. Montenegros kulturelle Szene war zu klein, um dem Rock eine Bühne zu bieten, und Mazedonien war bereits zur Volksmusik zurückgekehrt. Nur Bosnien blieb eine Hochburg des Rock – bis zu den ersten Granaten von 1992.

Von einem kommunistischen Land wie dem titoistischen Jugoslawien hätte man erwartet, dass es – wie seine Nachbarländer – der westlichen Popkultur gegenüber negativ eingestellt wäre. Warum aber wurde es eine Oase der Rock-Musik, von der John Lennon sagte, dass keine dem Land seiner Utopie ähnlicher hätte sein können? Warum waren multiethnische Gruppen viel populärer als mono-ethnische (und sind es noch heute)?

Wie und warum erschien Rock – ideologisch unerwartet – in einem Gebiet, wie es das sozialistische Jugoslawien war? Wie entwickelte er sich dort? Aufgrund welcher musikalischen Eigenschaften kam es schliesslich zu seinem Niedergang?

In dem Vortrag werde ich vor allem durch den musikanalytischen Zugang versuchen, auf diese schwierigen Fragen eine Antwort zu finden.

Nikola Komatović wurde 1989 in Belgrad (Serbien) geboren. In seiner Heimatstadt hat er einen Bachelor und Master in Musiktheorie abgeschlossen. Seit 2013 ist er Doktorand an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (Betreuerin: Prof. Dr. Gesine Schröder). Sein Dissertationsthema beschäftigt sich mit Herkunft und Erbe der Harmonie von César Franck. Er forscht auch über die Methodologie der Musiktheorie in Ost- und Südosteuropa.

Daneben erforscht er seit langem die Popkultur und insbesondere Rockmusik aus dem ehemaligen Jugoslawien.

Maria Kostakeva

Die Welt klingt: Die Natur als Modell der Organisation von musikalischen Prozessen und Strukturen

Gegenstand des Vortrages sind einige Formen der Neuen Musik, die als Reflexion der Naturprozesse entstehen. Die Übergänge von Entstehen und Vergehen, Formung und Umformung, Chaos und Ordnung, die den ganzen Naturkreislauf prägen, werden auf musikalische Formbildungen projiziert, die sich immer mehr den organischen Vorgängen annähern. Anstelle von klassisch-romantischen Organisationsprinzipien dringen an der Schwelle des 20. Jahrhunderts immer mehr die Prozesse der Metamorphose ein (Debussy, Schönberg, Strawinsky). Die Intensivierung dieser Prozesse führt später zur Transformation der komplexen Klanglichkeit (Edgard Varèse).

Das Eindringen in die Welt solcher Komplexe, das sich in der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg besonders deutlich zeigt, gründet in zwei verschiedenen Tendenzen: der Annäherung an die Natur einerseits, der Annäherung an die Mathematik und Technologie andererseits. Das durch den Einfluss der Elektronik geweckte multidimensionale Potenzial ergibt nicht nur eine gewaltige Raumeroberung, sondern auch ein verändertes Zeitgefühl – die Wahrnehmung der Unbegrenztheit und Ewigkeit der Zeit. Die durch das Zerfließen von Zeit und Raum entstehende, bislang unbekannte Formkomplexität kennzeichnen rhizomatische Verhältnissen und nichtlineare Dynamik. Es entsteht ein übergeordnetes, energetisch geladenes, monolithisches Ganzheitsmodell, wie z. B. bei einigen der neuesten Entdeckungen in der Naturwissenschaft – den *Deep Field*-Aufnahmen, die den bislang tiefsten Blick ins Kosmos verschafft haben.

Dieser epochale Umbruch, der in der zweiten Hälfte des 20. und 21. Jahrhunderts eine breite Palette von Erscheinungsformen nach sich zieht, steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung. Anhand von konkreten Beispielen (Varèse, Ligeti, Nono, Hölszky) wird versucht, das komplexe Ganzheitsmodell in der Neuen Musik unter die Lupe zu stellen. Und nicht zuletzt: zu erkennen, dass das Kompositorisch-Technische und das Ästhetische in der Neuen Musik dialektisch verbunden sind.

Dr habil. Maria Kostakeva studierte und promovierte in Musikwissenschaft und Klavier am Petersburger (Leningrader) Konservatorium. Bis 1988 lehrte sie an der Sofioter Musikakademie und am Musikpädagogischen Institut in Plovdiv. Nach ihrer Übersiedlung nach Deutschland 1990 arbeitete sie als Lehrbeauftragte am musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum, Universität Hamburg, und Kunstakademie Düsseldorf. 1995 Stipendiatin der Paul Sacher Stiftung. Nach ihrer Habilitation im 2009 lehrt sie als Gastprofessorin an der Musikakademie und der Neuen Bulgarischen Universität Sofia. Zahlreiche Veröffentlichungen, besonders im Bereich der neuen Musik und des Musiktheaters in Europa und Amerika. Bücher: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk György Ligetis*, Frankfurt a.M. 1996; *Im Strom der Zeiten und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. Saarbrücken 2005; *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszky's*, Wolke Verlag Hofheim 2013.

Viele Sendungen für Deutschlandfunk und WDR. Teilnahme an internationalen Konferenzen, Symposien und Kongressen, bzw. in Salzburg, Bayreuth, Freiburg, Bremen, Bochum, Leipzig, Dresden, Brunn, Moskau, St. Petersburg, Ljubljana, Danzig, Warschau, Tartu (Estland), Turku (Finnland), Bratislava, Prag, Sofia, Rotterdam, London, Berlin u.a.

Fachberaterin, Autorin und Übersetzerin für *The New Grove Dictionary of Opera* und *MGG*. Artikel über die bulgarische Opern für *Pipers Opernenzyklopädie des Musiktheaters*, *The New Grove Dictionary* und das Lexikon *Komponisten der Gegenwart* (Edition Text+Kritik).

Seit 1993 ist sie akkreditierte Korrespondentin des bulgarischen Rundfunks und der Kulturzeitschrift *Kultura*.

Benjamin Lang

«*Ansichten des Wassers*» - Kompositorische Übersetzungsprozesse ferner Kunstwelten im Schaffen von Johannes Schöllhorn

In seinem kompositorischen Schaffen verarbeitet Johannes Schöllhorn (*1962), einer der erfolgreichsten deutschen Komponisten seiner Generation, die Werke vergangener Musikepochen mit zeitgenössischen Kompositionstechniken. Er nutzt künstlerische Denkweisen fremder Kulturen als schöpferische Grundlage und integriert Aspekte anderer Kunstformen mithilfe von Übersetzungsprozessen. Dies wird besonders deutlich an seiner Komposition «Liu-Yi/Wasser» (2001/02) für Orchester. So beschreibt er im Programmheft der Kölner Uraufführung das Aufeinandertreffen mehrerer «Doppel-Welten»:

- 1.) «das Abstrakte und das Reale»
- 2.) «zwei einander ferne Kulturen und (zugleich) zwei historische Orte»
- 3.) «die Welt der Bilder und die Welt der Musik»
- 4.) «die Welt der Natur (des Wassers) und die Welt der Kunst»

Das Zusammenwirken solch unterschiedlicher «Welten» ist charakteristisch für Schöllhorns Oeuvre. Bestimmte Aspekte einer fremden bzw. fernen «Welt» werden so abstrahiert, dass sie wiederum als geistige Grundlage oder musikalisches Material für die entstehende Komposition dienen können. Schöllhorn bezieht sich in seinen umfangreichen Schriften immer wieder auf den Aspekt des Anachronismus als zentralen Punkt für das Entstehen neuer Klangwelten im zeitgenössischen Komponieren. Möglicherweise nimmt daher die Bearbeitung als Komposition einen grossen Raum in seinem Schaffen ein.

Wie können also Anachronismus, Transkulturalität und Übersetzungsprozesse aus anderen Kunstformen ineinander wirken? Wie lassen sich diese Aspekte so abstrahieren, dass sie musikalisch-kompositorisch relevant werden? Was kann also z.B. eine «Bildsprache» mit einer «Musiksprache» zu tun haben?

Johannes Schöllhorn nennt als Komponist die Freude am «Nicht-wissen-was-herauskommt» während am Musikstück gearbeitet wird. Dies erscheint durch die Komplexität des Zusammenspiels der genannten Aspekte nur nachvollziehbar. In diesem Vortrag soll anhand ausgewählter Werke den kompositorischen Vorgängen nachgespürt werden.

Benjamin Lang, geboren 1976, studierte Komposition, Musiktheorie und Dirigieren in Rostock, Salzburg, Hannover, Lugano, Bremen und Edinburgh.

Nach Lehraufträgen in Musiktheorie und Komposition an den Musikhochschulen in Hannover, Bremen, Rostock sowie an der Hochschule Osnabrück und an der Universität Lüneburg wurde er 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Komposition, Kompositionspädagogik und Musiktheorie am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück. Seit 2010 lehrt er Musiktheorie und Komposition an der Zürcher Hochschule der Künste, seit 2014 als Professor.

Seit mehr als 10 Jahren engagiert er sich in pädagogischen Projekten mit komponierenden Jugendlichen u.a. aktuell beim «Young Composers Project» am Künstlerhaus Boswil.

Seine Kompositionen wurden auf unterschiedlichen Festivals im In- und Ausland (ur) aufgeführt. Einige seiner Kompositionen sind auf CDs erhältlich. Er hielt Vorträge im In- und Ausland und publizierte Texte zu musiktheoretischen Themen.

Yann Mahé

Le traité instrumental au Grand Siècle: une matière spécialisée aux résonances harmoniques?

En 1658 Cousu fait imprimer sa *Musique universelle*, dernier reliquat d'une conception théorique musicale globale. En 1722 Rameau rend public son *Traité d'harmonie* qui met au jour une mécanique des sons. Pris entre l'harmonie des sphères à l'Antique et la reformulation de Rameau en 1722, le Grand Siècle (1643-1715) est une période de transition où disparaissent les théorisations platoniciennes de l'harmonie. Tout semble ainsi consacrer le repli du traité sur des sujets pratiques telles les disciplines instrumentales spécialisées. Vingt-cinq ouvrages français imprimés entre 1643 et 1715 contiennent dans leur titre la marque d'une ambition théorique instrumentale spécifique et constituent ainsi le corpus de cette étude. Nous prenons en compte différentes variantes, dont la basse continue ou l'accompagnement nonobstant les traités de chant ou encore les théories musicales. Au-delà de la seule matière spécialisée, nous nous proposons d'étudier ici les éléments d'une transversalité. En effet, si l'entreprise harmonique ancrée dans les pensées pythagoriciennes et platoniciennes disparaît, des éléments d'une pensée analogique perdurent. Ainsi le théoricien, cherchant à donner une autorité à un propos qu'il présente souvent comme très spécialisé, joue parfois de réflexions analogiques, comparant les domaines instrumentaux. Il peut également se prévaloir de l'autorité d'un maître et référer à la tradition, ou de celle d'un domaine musical qui dépasse l'objet restreint étudié. Comme instrumentiste, il diversifie souvent sa pratique, théorisant parfois plusieurs disciplines. Au-delà de sa spécialisation, le champ de la théorie instrumentale est ainsi celui de la recomposition de la relation à l'autre où se repense la transversalité. L'objet de ce travail est ainsi d'étudier les liens que tissent ces champs théoriques apparemment indépendants afin de comprendre en quoi ils témoignent du passage d'une pensée platonicienne à une démarche cartésienne.

Yann Mahé est docteur en musicologie. Il a soutenu en 2012 une thèse à l'université de Toulouse-II Le Mirail intitulée: *Les Psyché de Lully (1656-1720): Ecritures et réécritures. Contribution à une histoire du spectacle de cour en France*. Ses recherches portent sur les mutations musicales, littéraires et philosophiques qui ont mené à l'avènement de l'opéra lullyste en France. Il a récemment publié un article sur Michel Lambert (*Littératures* 67/2012). Il a également contribué au séminaire de Mme C. Massip à l'E.P.H.E. en avril 2013 et a participé à l'école thématique sur la prononciation restituée organisée par l'université de Montpellier en juillet 2013. Il s'est intéressé aux bandeaux imprimés des éditions musicales lullystes de Ballard dans un article à paraître. Il se produit régulièrement en concert, enseigne dans le secondaire et dirige un C.R.I. en Haute-Normandie.

Nathan Martin

Rameau, ou l'analyste de lui-même

Piero Weiss remarquait, il y quelques années, que Rameau, malgré sa renommée de compositeur et de théoricien, n'a laissé aucune déclaration explicite touchant à son esthétique de l'opéra. Même si l'esprit de ce constat est justifié, la lettre requiert quelques précisions. En effet, Rameau n'a jamais cessé de se prononcer sur l'opéra et ce, de son *Traité de l'harmonie* (1722) jusqu'à son *Code de musique pratique* (1760). Il ne s'agit pas, bien entendu, d'une esthétique approfondie du type envisagé par Weiss; cependant, Rameau cite quasi-continuellement différents extraits de chefs-d'œuvre opératiques de son époque et surtout de ses propres œuvres: le « Trio des parques » d'Hippolyte et Aricie (1733), le « Tremblement de la terre » des Indes galantes (1735), les monologues « Tristes apprêts » et « Lieux funestes » de Castor et Pollux (1737) et de Dardanus (1739) et la scène capitale de Pigmalion (1748), où la statue s'anime.

Au-delà du moment réflexif (pour ne pas dire narcissiste) de ces autocitations, ma communication s'interroge à la fois sur le statut de ces scènes opératiques devenues des exemples théoriques et sur celui des formulations théoriques devenues les pierres de touche de ces extraits musicaux sur l'étrange alchimie qui relie, dans les écrits de Rameau, l'autorité discursive du théoricien à l'autorité productive du compositeur. Les résultats de cette démarche nous permettront de mesurer l'influence réciproque entre théorie et pratique dans la pensée et dans l'art de Rameau.

Nathan John Martin, musicologue de formation, enseigne l'histoire de la théorie musicale à Yale University et tient également à la Katholieke Universiteit Leuven une bourse postdoctorale du Fonds Wetenschappelijk Onderzoek-Vlaanderen. Il a soutenu sa thèse de doctorat « Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason » à McGill University en 2009. Son article « Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension » a récemment gagné le prix David Kraehenbuehl du Journal of Music Theory. Depuis 2013 il est rédacteur (avec Steven Vande Moortele et Pieter Bergé) de Music Theory and Analysis (autrefois le Tijdschrift voor Muziektheorie).

Judah Matras

"The Other" and "Existential Irony" in Western Music: Sociology and Social Demography
Dedicated In Memoriam: Amnon Shiloah, Pioneer Israeli Ethnomusicologist and Friend (1928 - 11 July, 2014)

The topic of 'Irony in Musics' has been extensively examined in recent decades and generally understood by scholars to be inherently "social" in that it is typically related to "otherness" and its expression and negotiation (Longyear, 1970; Cicora, 1998; Shapovalov, 2004; Zemach and Balter, 2007; Johnson, 2009; Zank, 2009; Taruskin, 2010; Balter, 2012). In a book and sequence of publications, musicologist Esti Sheinberg (2000, 2001, 2008) makes the case for "Jewish Existential Irony" as 'musical ethos' in works of Shostakovich and that, indeed, "Existential Irony" is the "meta-message" in Shostakovich's music. Sheinberg's "case" is generally consistent with and receives support in accounts by other scholars of Shostakovich's Jewish friendships and incorporation of Jewish themes and "musical inflections" in his music (Taruskin, 1997; Kuhn, 2010; Lesser, 2011; Fanning, 2004; Maes, 2008; Botstein, 2004; and especially Kuhn, Wehrmeyer, and Wolten, 2001) and in accounts and analyses of modern Jewish musics (Bohlman, 2008; Moricz, 2008; Wolpe, 2008; Slobin, 2002; Birnbaum, 2009). But she does not extend the discussion or propose consideration of "Existential Irony" in other musics, even as she mentions the idea of "artists as 'eternal Jews' ...restless souls with no real homeland..." and mentions Mahler as akin to Shostakovich both in his "musical

existentialism," as expressing 'heartbreaking, tragic irony,' and as a composer for whom "music was inseparable from social and ethical issues".

In an earlier paper (Matras, 2012), I have shown that ethnic subpopulation musics are frequently characterized by "Existential Irony," and as a composer for whom "music was inseparable from social and ethical issues".

In an earlier paper (Matras, 2012), I have shown that ethnic subpopulation musics frequently are characterized by "existential irony," textual and musicological. In this study I expand the analysis to show that i) in general, musical irony grounded in "otherness" of racial-, religious-, ethnic-, or gender-identity subpopulations (Born and Hesmondhalgh, 2000, Kastoryano, 2010) is "existential irony;" ii) is widely incorporated in Western musical canon (Finkelstein, 1989; Stokes, 1994; Frith, 2000); iii) that 'existential irony' has close affinity to Durkheimian and Durkheim-successor concepts of otherness, deviance, differentiation, conflict, and conflict-resolution bearing strongly, in turn, on social solidarity and engagement (Durkheim, 1961, 1964a, 1964b; Alexander and Smith, 2005; Cladis, 2005) and that iv) these patterns and relationships are affected and transformed over time by socio-demographic changes in the size and composition of the "other" identity-subpopulations themselves and in relation to the dominant 'mainstream' populations. Both familiar and less-familiar examples, from Israel and elsewhere, are cited and analyzed.

Judah Matras is Professor Emeritus of Sociology at the Hebrew University of Jerusalem, at Carleton University, Ottawa, at the University of Haifa, has degrees in Statistics (B.Sc.) and in Sociology (M.A. and Ph.D.) from the University of Chicago, has had Visiting Professor appointments at the University of Chicago, at University of Wisconsin, Madison, at University of Washington, Seattle, at Harvard University, and at Nuffield College, Oxford. Although most of his career research, publications, and teaching were devoted to social stratification and mobility, population studies, and social gerontology, in later teaching years at the University of Haifa he taught courses and seminars in the Sociology of Music. He has presented a number of research papers in this field.

Nathalie Meidhof

Musiktheorie frei Haus. Zur Herkunft der «notes appellatives» in Bernardin Rahns Lehrbriefen (ab 1865)

6000 Schülerinnen und Schülern soll Bernardin Rahn zur Jahrhundertmitte von Paris aus musikalische Grundkenntnisse vermittelt haben – diese Zahl nennt jedenfalls Arthur Pougin (Paris 1880). Pougin zufolge war Rahn «interessanteste Innovation» dabei das Journal de composition musicale (Paris ab 1865), ein musiktheoretisches Fernstudium in Form von Lehrbriefen zu «harmonie», «accompagnement» und «composition». Unabhängig davon, wie viele Subskribenten Rahn tatsächlich erreichte, sind diese Lehrbriefe an sich als Paradebeispiel für die in der französischen Musiktheorie viel propagierte «vulgarisation» interessant. Die dort vorgestellten Inhalte sind eindrücklich prägnant reduziert. Als Grundlage dient Rahn ein Konzept, das in der Sache lange vorher zu finden ist, mit dieser Bezeichnung allerdings vorrangig in französischsprachigen Lehrwerken ab den 1830er Jahren benutzt wird: Die «notes appellatives FA et SI», eine Kurzformel für die dominantische Spannung. Verfolgt man die Verwendung und Genese des Adjektivs «appellatif» in französischsprachigen Musiktheoriewerken, wird deutlich, dass das Konzept in einem Umfeld herausgebildet wurde, das entscheidend durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen nationalen und geschichtlichen Traditionen geprägt ist: Prominentester Vertreter ist François-Joseph Fétis und seine die «tonalité moderne» bestimmenden «consonnances appellatives» zwischen vierter

und siebter Tonleiterstufe. Als Mitdenker muss Alexandre Etienne Choron gesehen werden, der eine mehrsprachige, historisch-orientierte Herangehensweise verfolgt und dabei explizit auf deutsche (Marpurg, Albrechtsberger) und italienische Quellen (Sabbatini, Fenaroli) verweist.

Ziel des Vortrags ist es, die Genese dieses in Auseinandersetzung mit verschiedenen Traditionen entwickelten Konzepts nachzuzeichnen, das man sowohl in einer «science de l'harmonie» wie der Fétis' als auch in einer popularisierenden Musiktheorie wie der Rahns finden kann.

Nathalie Meidhof unterrichtet Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg/Deutschland. Sie hat im Frühjahr 2014 an der Universität Freiburg ihre Dissertation zur Akkordlehre in den musiktheoretischen Schriften Alexandre Etienne Chorons eingereicht. Nach ihrem Studium in den Fächern Schulmusik, Französisch und Musiktheorie in Freiburg und «Theorie der Alten Musik» an der Schola Cantorum Basiliensis, war sie als akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg und im Rahmen von Forschungsprojekten an der Hochschule der Künste Bern tätig. Zurzeit arbeitet sie ausserdem in der Verwaltung der Musikhochschule Freiburg.

Johannes Menke

Sieben neue Kantaten von Alessandro Stradella

Betrachtet man Musiktheorie nicht als selbstreferentielles System, sondern als reflexive Betrachtung unterschiedlicher musikalischer Gegenstandsbereiche und Sinnfelder (Markus Gabriel), so erfordern unterschiedliche Repertoires ebenso unterschiedliche Herangehensweisen.

Seit je wird das nichtdeutsche Repertoire des mittleren 17. Jahrhunderts von der deutschsprachigen Musiktheorie nur am Rande behandelt. Begriffliche und methodische Instrumente zu dessen Beschreibung sind nur ansatzweise entwickelt. Die Herausforderung wird noch höher, wenn es neu entdecktes Repertoire zu erkunden gilt. Hier gilt es, das Unbekannte, das immer auch ein Anderes ist, wahrzunehmen.

Ich hatte Anfang 2014 die Gelegenheit, mich an einer Tagung zu beteiligen, in der sieben neu entdeckte Kantaten von Alessandro Stradella besprochen und mit René Jacobs einstudiert wurden. Obgleich mit dem Œuvre Stradellas durchaus vertraut, waren alle versammelten Forscher und Interpreten von dem Anderen, was ihnen in den Stücken entgegentrat, überaus fasziniert.

In meinem Vortrag möchte ich einige Einblicke in Stradellas «neue» Kantaten geben. Die Werke bestechen durch ihre ausgeklügelte Formgebung, polyphone Durchgestaltung, harmonische Avanciertheit, melodische Kraft und vor allem durch ihre lebendige Expressivität. Fragen der Gattungstradition und Aufführungspraxis sind mit der Analyse eng verknüpft. Paradigmatisch vermag deutlich zu werden, worin in der Aufführungspraxis wie in der Analyse die Herausforderung besteht: Im Balanceakt, dem Anderen des Historischen zu begegnen, es verstehen zu wollen und zu eigen zu machen, ohne sein Anderssein zu vergessen.

Johannes Menke, geb. 1972 in Nürnberg, Professor für Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis* in Basel. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg im Breisgau, 2004 Promotion (Dr. phil.) an der TU Berlin. Lehrte 1999-2009 Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Freiburg. 2008-2012 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2006 Herausgeber der Buchreihe *sinefonia* (Wolke Verlag), seit 2013 Redakteur der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*.

Zahlreiche Publikationen im Bereich der Musiktheorie, ausserdem Tätigkeit als Komponist. Forschungsschwerpunkt ist derzeit die Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts.

Stefan Mey

Musik als System der Werte – Theoriebildung und Methodenkritik nach Ferdinand de Saussure

Der linguistische Strukturalismus, wie er von Ferdinand de Saussure zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Universität Genf entwickelt wurde, ist von der Musikforschung im deutschsprachigen Raum unterschiedlich stark rezipiert worden: Einer breiten Reflexion des «Zeichen» -Begriffs in der Musiksemiotik stehen im Bereich der Musiktheorie zahlreiche Methoden gegenüber, die keine gezielte Aneignung der Theorien des einflussreichen Linguisten aufweisen. Begriffe wie «syntagmatisch», «assoziativ», «Wert» und «System» sind von der Musiktheorie (jedenfalls in ihrem methodischen Standardrepertoire) kaum aufgegriffen worden.

Der Vortrag geht der Frage nach, ob Musiktheorie heute von einer Rezeption Saussures profitieren könnte: Am Beispiel der Riemannschen Funktionstheorie wird geprüft, welchen Beitrag der klassische Strukturalismus zur Lösung notorischer Probleme der harmonischen Analyse leisten kann. In einem zweiten Ansatz wird erörtert, inwiefern die Begriffe Saussures zur Bestimmung musiktheoretischen Selbstverständnisses herangezogen werden können. Die Kategorien «synchron – diachron» sowie «langage – langue – parole» ermöglichen die Unterscheidung von Theorien, die Musik als stabiles System begreifen, und solchen, die langfristige Veränderungen der Klangformen und ihrer Relationen untersuchen. Beide, synchron wie diachron ausgerichtete Standpunkte rücken weniger das Produkt geistiger Tätigkeit (das «Werk») in den Mittelpunkt als vielmehr jene Tätigkeit selbst. Das frühe strukturalistische Denken vermag durch seine oftmals aphoristische Schärfe auch heutige Musiktheorie zu provozieren: «Die Sprache ist für uns die menschliche Rede abzüglich des Sprechens.» (Saussure)

Stefan Mey, geb. 1969, studierte Schulmusik, Germanistik und Musiktheorie in Hannover und Wien, u.a. bei Anton Plate und Diether de la Motte. Er war als Gymnasiallehrer für Musik und Deutsch tätig und ist seit 2001 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.

Angelika Moths

«Rousseau hat mich zurecht gebracht.» – Die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts querlesen.

Jean-Jacques Rousseau ist wohl einer der berühmtesten Söhne der Stadt Genf. Kaum ein anderer Denker des 18. Jahrhunderts hat so viel Staub aufgewirbelt wie er, und das auf unterschiedlichsten Erden. So wird er von der Musiktheorie genauso für sich in Anspruch genommen wie von der Pädagogik und der Soziologie. Und selbst der gestrenge Immanuel Kant liess sich – wie obiges Zitat zeigt – von ihm beeindruckt.

Sind bei Rousseau gleichsam mehrere Seelen in einer Brust vereint, so scheint das Herz vieler Musiktheoretiker nur für ihre Sache zu schlagen. Doch mangelt es dabei häufig an der veranschaulichenden Terminologie. So verwundert es nicht, wenn dafür auch in die Töpfchen der anderen Disziplinen gegriffen wird. Und darin unterscheidet sich die Musiktheorie kaum von den neu aufkommenden Erforschungen der menschlichen Seele. Diese beiden am Rande des allgemeinen Interesses liegenden Disziplinen müssen sich als Wissenschaften noch behaupten, haben sie doch mit einer «ungreifbaren» Materie zu tun. Wissenschaftlich gerechtfertigt ist aber im 18. Jahrhundert, was «zergliedert» (analysiert) und «konstruiert» (hergestellt) werden kann. Und um ebenfalls «wissenschaftlich» zu sein, muss diese Terminologie von der Seelen- und Musikerforschung gleichermassen übernommen und auf ihr jeweiliges Terrain angewandt werden.

Wie sehr sich diese beiden neuen Wissenschaften dabei einander annähern, soll an ausgewählten Zitaten von Karl Philipp Moritz, Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant, Johann Mattheson, Heinrich Christoph Koch und anderen gezeigt werden.

Angelika Moths studierte Cembalo am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo sie sich bei Tini Mathot/Ton Koopman diplomierte, Generalbass bei Jesper Christensen und «Theorie der Alten Musik» an der Schola Cantorum in Basel, sowie Musik-, Kunst- und Islamwissenschaft an der dortigen Universität, wobei ihre Schwerpunkte in der Musik des Mittelalters, der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts, der Seconda Pratica und der arabischen Musiktheorie lagen.

Sie arbeitete als Lehrbeauftragte für Paläographie in Leipzig und als Korrepetitorin an verschiedenen Schweizer Konservatorien. Von 2003 bis 2005 war sie am musikwissenschaftlichen Institut in Basel tätig, von 2002 bis 2007 als wissenschaftliche Assistentin an der Schola Cantorum, wo sie noch das Fach «Notation Barock/Klassik» unterrichtet.

Von 2007 bis 2012 hatte sie eine Vertretungsprofessur im Fach Theorie der Alten Musik an der Hochschule für Künste in Bremen. Sie ist Dozentin für Theorie an der Hochschule in Zürich und Lehrbeauftragte für Musikwissenschaft in Hamburg, Basel und Osnabrück.

Im Moment plant sie ihre Dissertation bei Birgit Lodes (Wien). Als Musikerin ist sie mit verschiedenen Ensembles im Bereich der historischen Aufführungspraxis und der orientalischen Musik tätig. 2008 hat sie in Damaskus (Syrien) die Wiederaufführung der Oper Zenobia von Tommaso Albinoni geleitet. Das nächste Projekt findet in L'viv (Ukraine) mit einer Oper von Józef Elsner statt.

Hannes Oberrauter

Debussy spielt Debussy: Eine Interpretationsanalyse von «La soirée dans Grenade»

Mein Vortrag ist im Bereich der Interpretationsforschung angesiedelt. Im Zentrum steht die Untersuchung einer Welte-Mignon-Aufnahme des Klavierstückes «La soirée dans Grenade» (Nr. 2 aus «Estampes») von Claude Debussy, die von dem Komponisten selbst stammt. Diese wird nach künstlerischen Gesichtspunkten erforscht und in Beziehung zu zehn anderen Einspielungen desselben Stückes gesetzt. Dabei handelt es sich um fünf historische Tondokumente aus dem frühen 20. Jahrhundert und fünf moderne Aufnahmen aus den letzten zwanzig Jahren. Bei der Interpretationsanalyse kommen sowohl qualitative als auch quantitative Methoden zum Einsatz: Höranalytische Befunde, jeweils unterschiedlichen Parametern gewidmet, bilden die Basis. Zu einigen speziellen Fragestellungen wurden Messungen mit der Software Sonic Visualiser durchgeführt. Aufgrund der technischen Gegebenheiten des Welte-Mignon-Verfahrens sind sowohl Aussagen hinsichtlich des absoluten Tempos als auch der Dynamik nur eingeschränkt möglich. Deshalb konzentriert sich die Analyse primär auf die zeitliche Dimension des Werks: Diese beinhaltet Phrasierung, Agogik und Temporelationen ebenso wie die rhythmische Gestaltung von Motiven.

Die Befunde der Interpretationsanalyse sind teilweise durchaus überraschend: Die landläufige Meinung, wonach persönliche bzw. berufliche Bekanntschaft zwischen Komponist und Interpret eine «authentische» Interpretation garantiere, wird durch die Untersuchung klar widerlegt. Gerade die Einspielungen von Harold Bauer und Elie Robert Schmitz – zwei Pianisten, die sich bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts stark für Debussy einsetzten und zahlreiche Uraufführungen seiner Werke spielten – ergänzen den Notentext mehrfach um Zusätze wie Arpeggierungen und Asynchronizitäten zwischen linker und rechter Hand. Debussys Einspielung steht indes aufgrund ihrer hohen Texttreue und dem Verzicht auf extreme agogische Freiheiten fast näher an den modernen Aufnahmen als an jenen seiner Zeitgenossen.

Hannes Oberrauter wurde 1983 geboren, ist in Kärnten aufgewachsen und lebt seit dem Jahr 2003 in Wien. An der dortigen Musikuniversität studierte er Klavier bei Michael Lipp und Christiane Karajev (Abschluss im Jahr 2010), Komposition bei Axel Seidelmann und Musiktheorie bei Gesine Schröder und Dieter Torkewitz. Zurzeit ist er als Klavier- und Musikundelehrer an verschiedenen Schulen tätig. Während des Musiktheorie-Studiums beschäftigte er sich schwerpunktmässig mit russischer Musik und Musiktheorie des 20. Jahrhunderts, mit historischen Generalbasslehren sowie mit dem Themenbereich der Interpretationsforschung. Unter seinen bisherigen Publikationen findet sich die Dokumentation einer qualitativen Feldstudie, im Zuge derer die Juroren verschiedener Klavierwettbewerbe befragt wurden, sowie ein analytischer Beitrag über die Rolle des Zitats in der Musik von Dimitri Schostakowitsch.

Ana Olic

Die Konstruktion einer kulturellen Identität Dalmatiens – Zu Josip Hatzes Adel i Mara

Josip Hatzes Musikalisches Drama Adel i Mara (1932) spannt eine geographische Horizontale zwischen dem mittleren und dem östlichen Südeuropa: von Italien über Dalmatien bis zur Türkei. Mithilfe eines musikanalytischen Ansatzes soll gezeigt werden, welche kompositorischen Verfahren zu Beginn der 1930er Jahre für die Konstruktion einer dalmatinischen Identität auf der Opernbühne entwickelt wurden.

Die Beziehungen zu seinen geographischen Nachbarn (einem italienischen, deutsch-österreichischen, ungarischen und türkischen Kulturraum) gestalteten sich in Dalmatien unter dem Mantel der Gleichheit, sodass die Erfindung einer eigenen Musikkultur etwas Künstliches hatte. Für die Demarkation von anderen geistigen und territorialen Einheiten erfand man eine Vergangenheit, die auf dem Gebiet der Musik bedeutete, den gewünschten Begriff der Volksmusik zu definieren. Zwischen der Musik des einfachen Volks und einem entwickelten künstlerischen Ausdruck gelang ein Konsens: Mit einer Mischung beider Komponenten hatte die Oper des 19. Jahrhunderts nationale Einheit und kulturelle Homogenität auf die Opernbühne gebracht.

Von dieser Tradition versuchte der kosmopolitische Hatze sich zu distanzieren. Die im 16. Jahrhundert spielende Geschichte der verbotenen Liebe zwischen einem jungen muslimischen Händler und einem katholischen Mädchen aus Split personifiziert in Adel und Mara den Unterschied zwischen zwei ethnischen und/oder religiösen Gruppen. Hatze erfindet für sie ein je unterschiedliches musikalisches Kolorit. Vom sozialpolitischen und kulturellen Hintergrund her liegt eine Analogie zu den damaligen Feindseligkeiten zwischen pro-italienischen und pro-slawischen Strömungen in Split nahe. Hatzes Oper passt weder zu dem früheren Konzept einer exklusiv national gefassten Moderne, noch ist ihr musikalischer Kosmopolitismus nur ein Schritt zu dem unumkehrbaren Prozess der Globalisierung.

Ana Olic ist Doktorandin an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Thema des Exposés: «Crossover-Klassik und musikalische Konstruktion von Identität: Studien zu neueren kompositorischen Tendenzen im Mittleren Südeuropa»; privat tätig als Lehrer für Musiktheorie und Klavier; Leiterin eines kleinen a-cappella Chores in Wien

BA Musikpädagogik an der Musikakademie in Zagreb; BA Musiktheorie an der Kunstakademie in Split (Fokus auf Musiktheorie und Komposition). MA Musiktheorie an der Kunstakademie in Split und Erasmus-Aufenthalt in Wien an der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Institut für Komposition und Elektroakustische Musik. Thema der Masterarbeit: «Ludwig van Beethovens 1. Sinfonie im Kontext der symphonischen Produktion um 1800».

Publikationen: (in Vorbereitung Laaber 2015): 6 Artikel für eine Enzyklopädie des Orchesters (zwei Bände, herausgegeben von Frank Heidlberger ua.). Über die folgenden Lemmata: Celesta, Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Slowenien, Zupforchester.

«Antonin Dvořák: Quintett für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass, G-Dur Op. 77; Franz Schubert: Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli, C-Dur D 956» in: Programmheft des Küchl Quintetts, 17. Dezember 2013 (Muth -Konzertsaal der Wiener Sängerknaben).

Vortrag an der Konferenz «Music and Empire in East-Central Europe» an der britischen Durham University.

Dres Schiltknecht

«Post-tonale Prolongation» - ein amerikanischer Diskurs als Impulsgeber für methodische Ansätze einer (europäischen) Tonfeld-Theorie.

Seit den 1950er Jahren wurden in der amerikanischen Musiktheorie viele umstrittene Versuche unternommen, das für die Schenker-Lehre zentrale Konzept der Prolongation auf post-tonale Musik anzuwenden. In dem viel zitierten Aufsatz »The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music« (1987) bezeichnet Joseph N. Straus den expliziten Schenker-Weg als Sackgasse und formuliert als Begründung vier Grundvoraussetzungen («Conditions») für Prolongation, die – vereinfacht ausgedrückt – auf der Unterscheidbarkeit von Konsonanz und Dissonanz basieren, eine der post-tonalen Musik wesensfremde Eigenschaft (Straus). Straus' «Conditions» sind inhaltlich angreifbar, überzeugen aber als methodisches Konzept, wie der finnische Theoretiker Olli Väisälä in zwei grösseren Aufsätzen zeigt (1999 und 2002). Väisälä richtet sich methodisch nach den «Conditions» aus, definiert jedoch den Konsonanz-Begriff neu und gelangt so (entgegen Straus' ursprünglicher Absicht) zu aufschlussreichen Ergebnissen post-tonaler Prolongation. Sein Konsonanz-Begriff basiert dabei auf Prinzipien der psychoakustischen Wahrnehmung von Intervallen und Klängen, Prinzipien also von weitgehend kontextunabhängiger Gültigkeit.

Väisäläs Auswertung und Interpretation perzeptiver Prinzipien sowie deren methodische Ausrichtung an elementaren Voraussetzungen kann, ohne explizit am Schenkerschen Konzept der Prolongation festzuhalten, für die hierzulande aktuelle und noch junge Theorie der (Simonschen) Tonfelder interessant sein – auch insofern, als der Tonfeld-Theorie mangels methodischer Konzepte eine breitere Resonanz bisher vergönnt ist. An Beispielen von Schoenberg (Op. 19/2) und Webern (Op. 6/3) soll gezeigt werden, dass der direkte Bezug auf Väisäläs Ausführungen spezifische Erkenntnisse aus der Tonfeld-Forschung bestätigen und darüber hinaus Anreize für konkrete methodische Ansätze generieren kann.

Dres Schiltknecht, geb. 1974 in Bern, studierte Musiktheorie, Klavier, Komposition und Dirigieren in Köln und Lausanne. Aktivität als Solo- und Konzertpianist bis 2005 (internationaler Preisträger), seit 2003 div. Lehrtätigkeiten in Musiktheorie und Gehörbildung am Konservatorium Bern sowie an den Musikhochschulen Lausanne und Mannheim, seit 2009 Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Musiktheoretische Veröffentlichungen, Vorträge und Workshops im In- und Ausland, Gestaltung und Konzeption der hochschuleigenen E-Learning-Plattform «Eartraining».

Martin Anton Schmid

Akkordgrundton – musiktheoretisches Konzept und interdisziplinäres Forschungsfeld

Im 18. und 19. Jahrhundert wird im Zuge der Etablierung von Jean-Philippe Rameaus Theorie der *basse fondamentale* und der Entwicklung der Stufentheorie das Konzept des Akkordgrundtons als Bezugs- und gleichsam Ursprungston eines Akkords entworfen. Dieses Konzept erlangte in der Folge zentrale Bedeutung sowohl für die Kompositionslehre, als auch für die Musiktheorie und ist seit dem 18. Jahrhundert in einem interdisziplinären Forschungsfeld verankert, weshalb verschiedene Definitionen des Begriffs Akkordgrundton erstellt werden können. Zur Bestimmung von Akkordgrundtönen wurden bislang verschiedene Modelle entwickelt – im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs spielt diesbezüglich zunehmend die Psychoakustik (v. a. in Bezug auf Kombinationstöne) eine wesentliche Rolle, wie z. B. Forschungen von Ernst Terhardt und Richard Parncutt zeigen, wobei auch Modelle existieren, welche auf musiktheoretischen und/oder musikästhetischen Aspekten beruhen. Zu bedenken ist dabei allerdings, dass v. a. psychoakustisch orientierte Modelle oftmals lediglich den oder die am meisten salienten Ton/Töne eines Akkords bestimmen, jedoch unklar ist, ob die Bestimmung von Akkordgrundtönen durch ein Salienzmodell stichhaltige Ergebnisse liefern kann. Im Vortrag soll das Konzept des Akkordgrundtons vor einem interdisziplinären Hintergrund zwischen Musikanalyse (als Teilgebiet der Musiktheorie), Musikästhetik, Psychoakustik und Neurowissenschaft untersucht werden. Ausserdem soll ein Akkordgrundtonkonzept entworfen werden, durch welches in Bezug auf die Gestalttheorie Akkordgrundtöne als – vielleicht sogar latent wahrgenommene – Bezugstöne beschrieben werden. In diesem Zusammenhang sollen auch die Möglichkeiten eines interdisziplinären Forschungsansatzes hinsichtlich der Akkordgrundtonbestimmung aufgezeigt und vor dem Hintergrund des erstellten Akkordgrundtonkonzepts erörtert werden.

Martin Anton Schmid (*1987) schloss im Juni 2012 das Studium «Komposition und Musiktheorie» am Tiroler Landeskonservatorium mit Auszeichnung ab, im Juni 2011 das Studium der «Vergleichenden Literaturwissenschaft» an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck mit dem akademischen Grad Mag. phil. Zurzeit schreibt er an seiner Dissertation mit dem Titel «Die Bestimmung von Akkordgrundtönen in unterschiedlichen harmonischen Kontexten» im Fach «Musiktheorie / Musikanalyse» an der Kunstuniversität Graz und studiert «Lehramt UF Musikerziehung und UF Instrumentalmusikerziehung» mit Klavier und Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg. Sein Oeuvre umfasst Werke für Chor, Streicher, Klavier, symphonisches Blasorchester und Symphonieorchester, seine erste Symphonie wurde 2013 in Freiburg im Breisgau vom Universitätsorchester Innsbruck uraufgeführt. Seine Diplomarbeit «Filmmusik als Bedeutungsträger» erschien 2012 beim Akademiker Verlag, sein Buch «Formelbuch der Harmonielehre» im selben Jahr beim Diplomica Verlag. Seit Oktober 2013 unterrichtet Martin Anton Schmid als Dozent am Tiroler Landeskonservatorium.

Hugues Seress

Forme et Parenté: un paradigme théorique germanique pour l'analyse de la tonalité

Dans la philosophie allemande du XIX^e siècle, le caractère organique et la qualité essentielle de l'objet d'art influent considérablement sur le processus de sa création, autant que sur celui de sa perception. Une chaîne relie cet objet à un ensemble de constituants précompositionnels, appelés système, qui se situent en amont de l'acte créatif en tant que geste isolé. La théorie considère ce système comme un ensemble d'objets interagissant au sein d'une cohérence sous-jacente. Cette description systémique et exhaustive

favorise à son tour une catégorisation conceptuelle et dialectique, qui impacte autant le contenu que la forme, qui saisit autant les objets que leurs relations, et qui révèle autant les potentialités que leurs réalisations. Pour la musique, ces concepts n'ont pas exercé une aussi grande influence en France. Il résulte de cet historique, un clivage entre les deux traditions théoriques, qui oriente différemment le regard de l'analyste. Parmi les divergences, la Parenté (Verwandtschaft) semble constituer, grâce au lien qui l'unit à la nature et à la pensée organiciste, un préalable à une classification motivée. Convoquée par la Théorie de la Forme (Gestalttheorie) pour expliciter les procédures de groupement des unités et l'articulation entre les différents niveaux hiérarchiques de catégorisation tonale (Quint- ou Terz-verwandtschaft), elle ne saurait se résoudre à une simple distinction superficielle. En effet, dans la théorie germanique, elle émane d'une réflexion exhaustive sur les unités tonales et harmoniques, et leurs relations, et justifie pleinement, en tant que paradigme divergent entre traditions allemande et française, son passage de l'une à l'autre. Aussi, cet exposé retracera quelques conceptions de la parenté appliquée à la catégorisation tonale dans la théorie germanique des XIX^e et XX^e siècles (Riemann, Schönberg, Karg-Elert), et montrera la pertinence de son adaptation pour toute approche théorique et analytique du matériau musical.

Hugue Seress est diplômé d'histoire de la musique, d'analyse, et d'écriture (CRR de Musique, de Danse et d'Art Dramatique de Lille), et titulaire de deux Masters de langue et linguistique (Institut National des Langues et Civilisations Orientales) et de musicologie, et d'un Doctorat de musique et musicologie (*la musique «folklorique» pour piano (1903-1920) de Béla Bartók: emprunt symbolique, matériau combinatoire*; Université de Paris-Sorbonne), Hugues Seress est Professeur d'Enseignement Artistique (C.A.) de culture et d'analyse musicale au CRD de Châtelleraut et de Vitry, et Chargé de Cours à l'Université de Paris-Sorbonne et au Centre d'Etudes Supérieures de Musique de Poitiers. Dans le cadre de l'Unité de Recherche en Musicologie IReMus (Paris), il se consacre à l'étude de la tonalité élargie au tournant des XIX^e et XX^e siècles, particulièrement en Europe orientale et en zone périphérique de la tradition romantique austro-allemande. Il développe des outils de description théorique et d'analyse d'inspiration néo-riemannienne.

Elsa Siffert

L'Autre de la théorie

La théorie, entendue comme discours dépositaire d'une connaissance spéculative, répond par l'abstrait au besoin de créer du sens pour enrayer l'étonnement provoqué par la présence concrète du monde, d'une œuvre. D'emblée, elle apparaît comme l'Autre des objets qu'elle nomme. En réalité, si elle tend à dissoudre l'altérité du monde dans le langage, elle la redouble. En effet, la familiarité du langage n'annule pas son fondement arbitraire et conventionnel.

Toutefois la théorie est par essence provisoire, *in fine*, car les productions humaines (poésie, musique, etc.) ne se laissent pas complètement résorber dans une compréhension. Ainsi, la traduction ne comble jamais l'écart avec la langue étrangère.

La théorie n'existe que dans un aller-retour constant avec une pratique, dans la mise à l'épreuve toujours recommencée de sa validité. C'est ce qu'illustre le philosophe Adorno qui, affecté par un dehors (la musique de Mahler par exemple), repense sans cesse l'idée de musique («musique informelle»). Le caractère évolutif de la théorie en fait un moyen, non une fin, de se frayer un passage dans un territoire inconnu.

Je propose de considérer ces échanges entre théorie et pratique suivant le point de vue d'un compositeur affecté par un texte littéraire: Pierre Bartholomée et ses opéras composés à partir des romans d'Henry Bauchau. Le bouleversement de la rencontre avec un autre imaginaire, par la lecture, est créateur. De même, l'acception psychanalytique de la voix (Lacan) et la notion philosophique de visage (Levinas), étrangères à l'analyse musicale, s'avèrent deux matrices fécondes pour théoriser le nouage d'un texte à une musique.

Elsa Siffert est actuellement en quatrième de doctorat de musicologie sous la direction d'Antoine Bonnet (Rennes 2) et étudiante dans la classe d'histoire de la musique de Rémy Campos (CNSMDP). Chargée des cours «musique et langage» et «histoire de la musique (XVII^e et XVIII^e siècles)» à l'université Rennes 2. Mes recherches sont principalement orientées vers l'étude des rapports entre une musique et un texte portés à la scène.

Martin Skamletz

Die theoriennahe Wiener Klavierfantasie im Lichte französischer Einflüsse

Schon fast dreissig Jahre bevor Carl Czerny die Traktate von Reicha in deutscher Übersetzung herausbringt und parallel dazu Ignaz v. Seyfried mit der Redaktion der theoretischen Arbeiten von Albrechtsberger, Preindl und Beethoven eine «Wiener Tonschule» erfindet, kommt es in Wien zu intensiven Begegnungen mit französischer Musik: Zwischen dem Frieden von Lunéville 1801 und der ersten französischen Besetzung 1805/1806 dominiert das revolutionäre französische Opernrepertoire mit Werken von Cherubini und Méhul die Wiener Spielpläne und übt entscheidenden Einfluss auf lokale Komponisten aus (u.a. auf Beethoven, der in dieser Zeit an den ersten beiden Fassungen seiner eigenen Oper arbeitet).

So werden die beiden Theoretiker Charles Simon Catel und Henri Montan Berton in Wien zunächst als Opernkomponisten bekannt (und ihre Werke teilweise von Seyfried in seiner Funktion als Kapellmeister am Theater an der Wien für die Aufführung eingerichtet); andererseits beteiligen sich gelehrte Wiener Komponisten wie Emanuel Aloys Förster und Joseph Preindl, Albrechtsbergers designierter Nachfolger als Domkapellmeister, an der allgemeinen Begeisterung, Beiträge zu den improvisierten Genres «Variationen und Fantasien über...» die aktuellen französischen Werke drucken zu lassen, die weder mit den gleichnamigen Werken des 18. noch mit der Opernfantasie des späteren 19. Jahrhunderts vergleichbar sind.

Dieser Beitrag will anhand der frühen Fantasien von Preindl, Förster und anderen den Versuch unternehmen, einige wesentliche Merkmale dieser Gattung zu umschreiben und ihren Stellenwert in der zeitgenössischen Verlagsproduktion darzustellen, angefangen bei den ersten Wiener Echos auf französische Klänge um 1800 bis hin zum für dessen Karriere wichtigen Opus 18 des jungen Hummel – einer Fantasie, die von Cherubini nach Paris exportiert wird, als dieser nach der Uraufführung seiner für Wien komponierten «Faniska» 1806 dorthin zurückkehrt.

Martin Skamletz, geboren 1970 in Österreich, seit 1997 wohnhaft in Basel. Studium Musiktheorie und Querflöte in Wien, Traverso in Brüssel. Dozent Musiktheorie SMPV/SAMP, Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium Feldkirch, Lehrauftrag Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2007 Leiter Forschungsschwerpunkt Interpretation und Dozent Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern, Ausrichtung des GMTH-Jahreskongresses 2011, Arbeit an einer Dissertation über französische Oper in Wien 1801-1806. www.hkb-interpretation.ch

Daniel Spogis - A malheureusement dû renoncer à venir à Genève.

Im Spannungsfeld zwischen intuitivem Komponieren und akademischer Lehrtradition. Zur Klangästhetik der unterschiedlichen Fassungen von Rimskij-Korsakovs Antar

Als Nikolai Rimskij-Korsakov 1871 erst 27jährig zum Professor für Komposition und Instrumentation an das St. Petersburger Konservatorium berufen wurde, befand er sich in einer speziellen Situation: Zwar hatte er in den Jahren zuvor neben seiner Marinelaufbahn schon einigen Kompositionsunterricht von Mili Balakirew erhalten, insgesamt aber ganz im Geiste des Mächtigen Häufleins vor allem intuitiv ohne Kenntnis akademischer Disziplinen wie Kontrapunkt oder Harmonielehre komponiert. Am Konservatorium spürte er dieses Spannungsfeld zwischen seinem bisherigen, gleichsam anarchischen Schaffen und der Lehrtradition, deren Teil er als Professor nun auch war, sehr deutlich.

Wohl nicht zufällig unterzog Rimskij-Korsakov deshalb in den folgenden Jahren einige seiner wichtigen Werke aus der Zeit vor seiner Lehrtätigkeit einer Revision. In die gleiche Zeit fallen auch des Komponisten erste Überlegungen und Skizzen zu seinen Grundlagen des Orchestrierens, einem Lehrwerk, mit dem er absolutes Neuland betrat, wollte er doch im Unterschied zu vorangegangenen Lehrbüchern nicht nur die einzelnen Instrumente beschreiben, sondern auch deren Kombination zu gemischten Klangfarben lehren.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis die unterschiedlichen Fassungen von Rimskij-Korsakovs Werken aus der Zeit vor seiner Lehrtätigkeit zueinander stehen und wie sich die Revisionen zu seinen Grundlagen des Orchestrierens verhalten. Inwieweit erwachsen die in der Instrumentationslehre manifestierten Klangideale aus seinen frühen Orchesterwerken? Oder mussten letztere im Gegenteil nachträglich an seine theoretischen Überlegungen angepasst werden?

Diesen Fragen möchte ich anhand des ersten Satzes aus der 1868 komponierten 2. Sinfonie Antar nachgehen, der sich hierzu besonders gut eignet, da der Komponist mit den drei Überarbeitungen von 1875, 1897 und 1903 in den Tonsatz und die Struktur des Satzes kaum eingegriffen hat, deutlich aber in die Instrumentation.

Daniel Spogis spielte in seiner Jugend zunächst Geige und Saxophon. Wichtige Anregungen erhielt als Mitglied des IFF (Institut zur Früh-Förderung musikalisch Hochbegabter) an der HMTM Hannover sowie während eines Freiwilligen Sozialen Jahres Kultur in der Dramaturgie der Staatsoper Hannover. Seit 2009 studiert Daniel Spogis an der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» Dresden Orchesterdirigieren bei Prof. Ekkehard Klemm und Musiktheorie bei Prof. Dr. John Leigh und Dr. Stephan Lewandowski. Er war Preisträger beim Dirigierwettbewerb des MDR-Sinfonieorchesters, assistierte bei der Jungen Szeneder Sempoper und ist momentan Leiter der TUKammerphilharmonie-Universitätsorchester Dresden.

Seit 2012 ist Daniel Spogis Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Regelmässig arbeitet er als Arrangeur, zuletzt schrieb er die Musik für das Jugendtheaterprojekt «Vor dem Aufstand» der Staatsoper Hannover und komponierte die Filmmusik «Die Reise zum Mond» für das Werkstattorchester Dresden.

Kilian Sprau

«Die sorgliche Herausbildung kleiner Glieder...» / August Reissmanns «Geschichte des deutschen Lieds» (1861) als Dokument der Hauptmann-Rezeption

Der Musikschriftsteller August Reissmann (1825–1903) profilierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als sprachgewandter und engagierter Vertreter einer konservativ ausgerichteten, anti-neudeutschen Musikbetrachtung. U.a. trat er als Vertreter einer historisch ausgerichteten Formenlehre auf und setzte sich für die Verbreitung der Schriften Moritz Hauptmanns ein. So stellt etwa seine Studie «Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung» (Kassel 1861) nicht nur einen wichtigen Beitrag zur historischen Liedforschung, sondern auch ein interessantes Dokument der Hauptmann-Rezeption dar. Propagiert wird, mit Bezug auf Hauptmanns dialektische Deutung der Dur-Moll-Tonalität, die Auffassung, erst das «moderne Tonsystem» habe der Musik zur «Formvollendung» verholfen. Anders als die kirchentonale Moduslehre erlaube es einen «natürlich freien» «Formationsprozess», der die Integration von «einheitlich geschlossenen» Teilabschnitten in übergeordnete Formkonzeptionen ermögliche. Nach Reissmanns Darstellung hat sich dieses Potenzial zunächst im ‚Volkslied‘ entwickelt und von dort aus Eingang in die Kunstmusik gefunden, eine These, die er mithilfe zahlreicher musikalischer Analysen stützt. Seinem noch heute lesenswerten Buch geht eine kurze Zusammenfassung wichtiger Elemente aus Hauptmanns Tonalitätslehre voran.

Der Vortrag stellt Reissmanns Liedgeschichte als Dokument der Rezeption von Hauptmanns zentralem Werk «Die Theorie der Metrik und Harmonik» (Leipzig 1853) dar. An Originalzitate wird Reissmanns Intention einer popularisierenden Vermittlung komplexer Theoriebildung verdeutlicht; vorgestellt werden auch ausgewählte Beispiele seiner um Anschaulichkeit bemühten musikalischen Analysen.

Kilian Sprau, 1978 in München geboren, studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Münchner Hochschule für Musik und Theater sowie am Mozarteum Salzburg. Sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt der Vokalmusik, vor allem dem Kunstlied des 19.–21. Jahrhunderts; im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache. Er ist Co-Autor von Reclams Liedführer, der 2008 in einer grundlegend überarbeiteten Neuauflage erschien. Eine Dissertation zu kulturgeschichtlichen Aspekten musikalischer Lyrik des 19. Jahrhunderts findet zum WS 2014/15 voraussichtlich ihren Abschluss. Kilian Sprau unterrichtet Musiktheorie am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg und an der Münchener Musikhochschule. Auf der Bühne ist er als Liedbegleiter und Improvisationspianist zu hören.

Benjamin Sprick

NOISE

Noise ist Lärm, Geräusch, Krach und seit den 1980er Jahren ein Musikgenre, das die Auflösungstendenzen der musikalischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts (u.a. Futurismus, Dada, Musique concrète) sowie die radikalen Entwicklungen der populären Musik kulminieren lässt. Das «Geräusch» erscheint im Noise als ein von der sakralen, höfischen und schliesslich bürgerlichen Musikkultur verworfener der «Rest», der in herrschende Klangregime einbricht bzw. diese unterläuft. Darüber hinaus stört Noise als «Rauschen» akustische Informationsflüsse bzw. verweist lärmend auf die soziale Ökologie (post-) moderner Gesellschaften und deren Kritik. Insbesondere die Verwendung von Schall als Waffe und Kontrollinstrument ist in diesem Zusammenhang relevant sowie die Frage, wie sich Akustiken der Macht freilegen und wirkungsvoll unterbrechen lassen.

Im Vortrag soll – ausgehend von einer groben Nachzeichnung der Grundideen und Entwicklungslinien des Noise sowie seiner begriffsgeschichtlichen Kontextualisierung – anhand verschiedener Klangbeispiele (u.a. Merzbow, Masonna) diskutiert werden, inwiefern die durch Noise hervorgebrachten akustischen Gefüge sich als ein «Anderes der Musik» begreifen liessen. Dabei rückt nicht nur die Frage in den Fokus, wo Musik scheitert und zu Noise wird, sondern auch, inwiefern Phänomene des Noise nach neuen, in ihrer wissenschaftlichen Architektur anders ausgerichteten theoretischen Ansätzen verlangen.

Benjamin Sprick studierte Cello, Komposition/Musiktheorie und Philosophie in Hamburg. Als Cellist spielte er im NDR-Sinfonieorchester Hamburg und war Mitglied verschiedener Kammermusikensembles. Momentan ist er Lehrbeauftragter im Fachbereich Theorie und Geschichte der HFBK Hamburg und promoviert mit einer Arbeit über Gilles Deleuze und die Musikästhetik. Seine Forschungsschwerpunkte betreffen Fragen einer poststrukturalistischen Musikästhetik, die Geschichte und Ästhetik der populären Musik sowie das Zusammenspiel von Musiktheorie und Dekonstruktion.

Roberta Vidic

Formenlehre macht Theater

Der Formenlehre fehlt eine grundsätzliche Definition von Form. Diese Behauptung könnte entweder von F. Blume stammen, dem Autor einer terminologischen Arbeit über Form, Gattung und Stil im deutschsprachigen Raum, oder von P. Bergé aus dessen Rezension (2009) der neueren amerikanischen Ansätze (Caplin, Hepokoski/Darcy, Webster). Diese Lücke spiegelt sich in den Sonatentheorien wider. Im Spannungsfeld zwischen Sonatensatz und Satzteilen, Formschemata und Periodologie sind Theorien und Repertoire der Sonate angesiedelt.

Die Ecksätze der Klaviersonate c-Moll KV 457 stellen einen Glückfall dar, weil Mozart hier ein melodisch-harmonisches «Canovaccio» in zwei Formvarianten ausführt. Welche Möglichkeiten ergibt eine Exposition, die aus mehreren Perioden besteht? Mit dieser Frage sind europäische und amerikanische Ansätze konfrontiert. Und wie ist Mozarts Verfahren zu bezeichnen?

Studien von Schleuning (1973) und Mirka (2005) zur freien Klavierfantasie und zur Kadenz haben sich mit musikalischen Betrügereien befasst. Schleuning hat zwischen der Fantasie c-Moll KV 475 (1785) und der Fantasie fis-Moll Wq 67 (1787) einen Einfluss gerade von Mozart auf Bach bezüglich der formalen Betrügerei nachgewiesen. Eine Ausweitung dieses Aspektes auf die gesamte Satzstruktur und formale Anlage im Geschwisterwerk, der Sonate KV 457, bleibt in diesen Studien jedoch ausgespart.

Mozart, als freischaffender Komponist war auf die vier Privattheater des Wiener Adels angewiesen. Seine Auftraggeber hielten wenig von moderner Musik, liebten aber Galuppi, Händel und C. Ph. E. Bach, und – französische Komödien über alles. Ein Vergleich zwischen der Comédie und der Klaviermusik ist daher lohnenswert. Der Theaterautor Ch. Collé kann dazu beispielhaft herangezogen werden: Sein *Jaloux corrigé*, eine Pergolesi-Parodie in Zusammenarbeit mit M. Blavet, wirft zudem ein theatrales Licht auf Mozarts Verfahren in der c-Moll Sonate.

Roberta Vidic, geboren 1987 in Italien, studierte zunächst Harfe in Italien (Diplom 2005) und München (K-Diplom 2011), anschliessend Komposition/Musiktheorie in Hamburg bei Prof. Reinhard Bahr (BA 2014). BA-Arbeit: «Der Übergang von F. A. Calegari zu F. A. Vallotti. Der Streit um die Molltonart angesichts der

Tonartenlehre von F. A. Calegari». Derzeit setzt sie Ihre Studien im MA Musiktheorie fort, zusätzlich bei Prof. Halvor Gotsch. Assistenz beim Welcome-Seminar der HfMT Hamburg und bei Erasmus-Kursen von R. Bahr am Konservatorium Rovigo (2013, 2014). Beiträge in Agrigento (6th Meeting of MOISA, 2013), Tallinn (7th ICMT, 2014), Leuven (8th EuroMAC, 2014).

Mathilde Vittu

Construire un programme pédagogique pérenne pour un public pluriel. Le cas de l'enseignement de la théorie musicale au Conservatoire National de Palestine

Cette communication étudie le cas de l'enseignement de la théorie musicale au Conservatoire National de Palestine (Edward Saïd National Conservatory of Music). Créée à Ramallah en 1993, cette institution se répartit aujourd'hui sur cinq antennes (Ramallah, Jérusalem, Bethléem, Naplouse, Gaza) auxquelles s'ajoutent des programmes hors les murs (Hébron, Jéricho, Tubas, Salfit), avec une administration centrale localisée à Jérusalem. Le cursus est scindé en deux programmes principaux: la musique traditionnelle arabe et la musique savante occidentale (cours d'instrument et de musique d'ensemble). Quelques étudiants sont inscrits dans les deux programmes; le cours de théorie, construit sur cinq années à raison d'une heure hebdomadaire, rassemble l'ensemble des étudiants.

Le corps professoral (palestinien et international) exerce en arabe ou en anglais. La pluralité des profils d'enseignants, tant du point de vue de leur formation que de celui de leur nationalité, est l'une des richesses principales de cette institution toute en étant un frein pour la construction d'un programme pédagogique pérenne.

Le département théorique souffre du renouvellement permanent de l'équipe pédagogique: chaque nouvel enseignant doit adapter son vocabulaire, ses méthodes, ses objectifs, face à un public pluriel tant par son âge et sa culture que par ce qu'il vient chercher au conservatoire. Par ailleurs, les heures consacrées à la théorie sont confiées à des enseignants non forcément spécialistes de cette discipline. L'adaptation à l'autre que ce soit à l'étudiant ou au collègue est au centre de la mission d'un enseignant au Conservatoire National de Palestine.

Cette communication présentera et analysera les programmes et méthodes mis en place depuis la création de l'institution, livrera mon expérience personnelle d'un an d'enseignement dans cette institution (2013-2014) et montrera les enjeux d'une adaptation ou d'une refonte de l'enseignement théorique.

Mathilde Vittu est titulaire de six prix du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP, France) en écriture et culture musicale et du prix de recherche en musicologie, des Diplômes d'Etat de violon, direction d'ensembles vocaux et direction d'ensembles instrumentaux et du Certificat d'Aptitude de culture musicale (Ministère de la Culture). Mathilde Vittu est responsable du département «culture musicale» et enseigne au Conservatoire à Rayonnement Départemental (CRD) d'Issy-les-Moulineaux ainsi qu'au Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) de Paris et au pôle supérieur Paris/Boulogne-Billancourt (PSPBB). Intéressée par la culture et la musique arabes, elle a enseigné, en 2011-2012, à l'Université Sultan Qaboos (SQU) de Mascate (Sultanat d'Oman) et elle exerce, pour l'année 2013-2014, au Conservatoire National de Musique Edward Saïd (ESNCM, Palestine). A partir de septembre 2014, elle enseignera l'analyse musicale pour instrumentistes au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Ying Wang (ANNULÉ)

The Characters beyond Fusion. Practical approaches to models in Henri Dutilleux's works

Henri Dutilleux with his following the path of former French generations such as Claude Debussy is often recognized and – especially in China – highly admired as a famous composer of the 20th century. The continuity of Dutilleux's concept of using modality can be observed through most of his mature works, which present some kind of ambiguity between tonality and modality. Decades ago during the conversations with Claude Glayman Dutilleux announced, “ (in my music) it's far more modal than tonal”. Furthermore Dutilleux showed the significant characters of modality by processing meticulously the pitch organizations in his works. This paper, based on my study in September 2012 of the Dutilleux manuscripts at the Paul Sacher Stiftung and my dissertation, focuses on the following four aspects:

1. Introduction to analytical approaches to Henri Dutilleux's works by authors of former publications.
2. Through the comparison between my analytical approach and other approaches detailed demonstration of pitch-organization especially from the point of term modality will be presented.
3. In a third step I will explore further interrelations between tonality and modality, which can be derived from three middle-late orchestral works: *Timbres, Espace, Mouvement* - ou “*La Nuit étoilée*”, *The Shadows of Time*, and *Sur le même accord-Nocturne*.
4. Concerning the domestic circumstance in China, a few examples drawn from certain Chinese composers' works, which also showed the same interest in this way of combination, will be introduced briefly further on.

Ying Wang, Bachelor Hebei Normal University, Department of Music, Piano; Master and Doctor Central Conservatory of Music, Beijing, Department of Composition, Supervisor Prof. Dr. Chen Danbu and Prof. Dr. Yao Henglu; Joining PhD Student, Hochschule für Musik und Theater, “Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig, Department of Composition/Tonsatz, Supervisor Prof. Dr. Schröder.

Sebastian Wedler

Thus spoke the early modernist: Zarathustra and rotational form in webern's string quartet (1905)

The large-scale formal organisation of Webern's String Quartet (1905), inspired by Giovanni Segantini's Triptych, is still an ongoing conundrum in music scholarship. Based on the theoretical elements of Hepokoski/Darcy's rotational theory, I shall argue that the string quartet brings programme and sonata paradigm into dialogue. After presenting the pegs from which I will hang this reading, I will go on to highlight some of the striking resemblances which exist between Webern's string quartet and Strauss's Thus Spoke Zarathustra. This connection not only enriches the ways in which the work's meaning may be construed, but may also reveal a strand of early modernist thought in Webern's pre-opus work that his later self-historiographic narrative from The Path to the New Music (1932/3) remains—tellingly—silent about. To discuss the impact that Strauss had on his early and perhaps most formative years would have gone against the underlying intention Webern implicitly pursued in these lectures: to present his “path to the new music” in a coherent developmental trajectory. Given that Webern scholarship seems to have ever since had severe difficulties in finding an appropriate distance to Webern's self-proclaimed “path”, I hope with my analysis of Webern's compositional reception of Strauss's Thus Spoke Zarathustra to contribute to an understanding of the early Webern apart from this later self-historiographic narrative, that is to say, in its own right.

Sebastian Wedler is a doctoral student at Merton College, University of Oxford, and Lecturer in Music at St. Hilda's and St. Anne's Colleges. In his doctoral dissertation he is working towards producing the first extensive study of Anton Webern's tonal music (1899-1908) under the supervision of Professor Jonathan Cross, funded by the Arts and Humanities Research Council in conjunction with Merton College. His research draws on unpublished manuscripts and sketches from the Paul Sacher Foundation, Basel, Switzerland, where he has been appointed a Fellow for 2014. He is the recipient of the 'Merton College Prize Scholarship' (2014/15) and the 'Link 2 Future Award' (2011) from the Institute of Psychoanalysis Zurich (PSZ).

Verena Weidner

Eine überflüssige Irritation? Soziologische Systemtheorie und musiktheoretisches Forschen

Der Systemtheorie Niklas Luhmanns begegnet man nicht neutral. Kritiker sehen in ihr entweder den Entwurf eines systemverliebten Technokraten oder auch nur ein sperriges Begriffsungetüm, dessen Nutzen sich einem letztlich nicht erschliesst. Befürworter dagegen schätzen die Theorie und ihren Urheber aufgrund ihrer analytischen Klarheit und nicht zuletzt wegen des ebenso intelligenten wie bissigen Spotts, der die theoretischen Ausführungen bisweilen unterbricht.

Für die Musiktheorie ist dies insofern relevant, als die Luhmannsche Systemtheorie deren Theoriebildung durchzieht (s. z.B. Polth 2001, Kreidler 2007 oder Kaiser 2012), ohne dass eine einheitliche und/oder dezidiert fachspezifische Verwendung der ursprünglich soziologischen Theoriefiguren zu erkennen wäre. Im Zentrum soll an dieser Stelle deshalb die Frage stehen, in welchen Hinsichten eine systemtheoretische Perspektive das musiktheoretische Forschen einerseits befruchten kann, inwiefern dies andererseits aber eine fachinterne Reflexion ihrer Begriffe voraussetzt.

Aufgegriffen werden dabei zunächst zentrale Einwände wie etwa die Kritik an Luhmanns Kunstanschauung, bei der, so Ulrich Tadday, «von der Musik» nichts bleibe «ausser der Form und der Kommunikation über Formen» (Tadday 1997, S. 33), bevor im Anschluss daran musiktheoretische Anwendungen der Theorie diskutiert werden. Im Vordergrund steht hier unter anderem die durch die Systemtheorie bereit gestellte Möglichkeit des Vergleichs unterschiedlichster fachspezifischer Programme im Hinblick auf das jeweils zu bearbeitende Bezugsproblem. Deutlich wird im Zuge dieser Analysen, dass eine explizit perspektivisch eingesetzte Systemtheorie besonders im Kontext der musiktheoretischen Mehrperspektivität zwischen «Wissenschaft», «Kunst» und «Erziehung» Werkzeuge bereit stellt, die zur Klärung komplexer Problem-lagen beitragen können.

Verena Weidner, geboren 1981 in Deggendorf, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Osnabrück und im Rahmen des BMBF-Projektes Kompäd an der Hochschule für Musik Saar tätig. Ausserdem fungiert sie seit 2013 als Mitherausgeberin der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH). Ihr Studium hat sie an der Hochschule für Musik und Theater München (Schulmusik, Musiktheorie), der FernUniversität in Hagen (Philosophie) und der Hochschule für Philosophie München (Philosophie) absolviert, bevor sie 2012 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Arbeitsbereich Musikpädagogik an die Universität Hamburg wechselte. Von 2013 bis 2014 hat sie als Referendarin für Lehramt an Gymnasien an zwei Hamburger Schulen gearbeitet (Fächer: Musik/Philosophie) und ihre Dissertation zum Fächerverhältnis Musiktheorie – Musikpädagogik fertiggestellt (eingereicht: 04/2014).

PRÉSENTATIONS DE LIVRES

Jörn Arnecke

Musiktheorie und Vermittlung

Ralf Kubicek (Hg.), Musiktheorie und Vermittlung (Paraphrasen, Weimarer Beiträge zur Musiktheorie, Band 2), Hildesheim u.a.: Olms, 2014.

«Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie» ist eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, herausgegeben von Jörn Arnecke.

«Musiktheorie und Vermittlung» hiess das Thema des GMTH-Kongresses 2006 an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, konzipiert und organisiert von Klaus Heiwolt. Das Thema bleibt aktuell für den fachlichen Diskurs, und so wurden 24 überarbeitete Beiträge dieses Kongresses im zweiten Band der Weimarer Schriftenreihe versammelt. Gegliedert ist das Buch in die damaligen Sektionen «Musiktheorie und Musikpädagogik», «Ästhetische Implikationen der Satzlehre», «Werkanalyse und Höranalyse», «Franz Liszt und Max Reger» sowie «Freie Beiträge». Vertreten sind namhafte Autoren sowohl aus der Gruppe der GMTH-Gründer als auch aus der jüngeren Generation. Die Themen reichen von der Gregorianik bis Ligeti, von der historischen Improvisation bis zur Soundanalyse, von Argentinien bis zum Orient. Der Aspekt der Vermittlung bündelt diese unterschiedlichen Felder und Sichtweisen.

Jörn Arnecke, geboren 1973 in Hameln, ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und leitet dort seit 2009 das Zentrum für Musiktheorie. Für die Hochschule gibt er die Schriftenreihe «Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie» heraus (Georg Olms Verlag Hildesheim). Er studierte Komposition und Musiktheorie bei Volkhardt Preuss und Peter Michael Hamel an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 1997/98 war er einer der letzten Schüler von Gérard Grisey am Pariser Conservatoire National Supérieur. Neben musiktheoretischen Publikationen von Dufay bis Lachenmann ist er auch als Komponist hervorgetreten, u.a. durch Musiktheater-Werke im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper (2003, 2005), der RuhrTriennale (2007) und des Theaters Bremen (2011). In der GMTH engagiert er sich besonders für den Künstlerischen Wettbewerb (als stellvertretender Jury-Vorsitzender). Jährlich organisiert er ausserdem die Weimarer Tagung «Musiktheorie und Hörerziehung», die von der GMTH mitveranstaltet wird.

Felix Diergarten

Anleitungen zur musikalischen Analyse

In diesem von Felix Diergarten herausgegebenen Sammelband präsentieren elf Autoren (die alle Mitglieder der GMTH sind) jeweils ein Themenfeld der musikalischen Analyse und eine Werkanalyse einer ausgewählten Komposition. Das Buch richtet sich an Schüler, Studenten, Musikinteressierte und Fachleute. Das Buch bildet den Auftakt zu einer neuen musiktheoretischen Lehrbuch-Reihe.

Renaissance und Reformationen. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

Die Musik der Renaissance spiegelt und verkörpert die vielfältigen Geschichten einer schillernden Epoche. Auf neuartige und anschauliche Weise schildert Felix Diergarten, Dozent an der Schola Cantorum Basiliensis, die zentralen kompositions- und geistesgeschichtlichen Tendenzen des 15. und 16. Jahrhunderts: Ausgehend von sechs bedeutenden musikalischen Quellen wird der Leser in den Alltag jener Menschen geführt, die in ihren unterschiedlichen und vielschichtigen Lebenswelten Musik hörten, dachten, spielten und sammelten. Der Band eignet sich deshalb nicht nur für Musikwissenschaftler und Studenten höheren Semesters, sondern auch für Studienanfänger, Schüler und Laien.

Felix Diergarten studierte an der Musikhochschule Dresden zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. Im Sommer 2009 wurde er dort mit einer Arbeit über die Sinfonik Haydns promoviert. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium bei Markus Jans. Nach einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern und einem Lehrauftrag an der Musikhochschule Freiburg ist Felix Diergarten seit 2009 Professor für Historische Satzlehre und Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Zur Zeit ist er Habilitand am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, wo eine Studie über französischsprachige Liedsätze des 14. Jahrhunderts entsteht. Felix Diergarten war Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes, Preisträger des MERKUR-Essaywettbewerbs 2008 und Guest Faculty Member der International Orpheus Academy 2013.

Maria Kostakeva

Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys

Gegenstand des vorliegenden Buches ist die neuartige Klangexpressivität im Schaffen Adriana Hölszkys, die durch die Strukturierung der komplexen Prozesse entsteht. Eine zentrale Rolle spielt hier die Relation Metamorphose-Explosion, die von Gestus der Konstruktion und der Destruktion gesteuert wird. Diese dynamischen Prozesse finden auf allen Ebenen der Formbildung statt – die der Makroform (Räume, Klangfelder und Klangfiguren), und die der Mikroform (Transformationen zwischen Klang und Geräusch, zwischen semantischen und semantisch freien, «pulverisierten» Vokalstrukturen). In der Spannung zwischen den – gegeneinander wirkenden – Kräften lassen sich allgemeine Naturgesetze und -phänomene erkennen. Z.B. die sich im Bereich des Klangs vollziehenden Prozesse der Formung-Umformung stehen nah zu den komplexen Verhaltensmustern eines Schwarms und einer Stampede. Der als ein nicht-hierarchisches selbstorganisiertes System funktionierende Schwarm entspricht dem «Wanderklang» in der Musik Hölszkys. Durch lokale Differenzierung und dynamische Verteilung von Klangquellen im Raum werden virtuelle Räume und Energiefelder unterschiedlicher Komplexität erzeugt. Diese wesentlichen Eigenschaften des Kompositionsstils von Adriana Hölszky werden zum ersten Mal anhand jüngster Werke wie *Formicarium*, *Der gute Gott von Manhattan*, *HYBRIS/Niobe*, *Countdown*, *Lemuren und Gespenster*, *Dämonen* und *Die Hunde des Orion* umfassend untersucht. Es werden auch erstmals fünf Gespräche mit der Komponistin veröffentlicht, in denen sie sich ausführlich zu ihrem Leben und ihrer Kunst äussert. So wird das hoch originelle Werk einer Komponistin erkennbar, die zu den innovativsten, kreativsten Köpfen unserer Zeit gehört.

Maria Kostakeva studierte und promovierte in Musikwissenschaft und Klavier am Petersburger (Leningrader) Konservatorium. Bis 1988 lehrte sie an der Sofioter Musikakademie und am Musikpädagogischen Institut in Plovdiv. Nach ihrer Übersiedlung nach Deutschland 1990 arbeitete sie als Lehrbeauftragte am musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum, Universität Hamburg, und Kunstakademie Düsseldorf. 1995 Stipendiatin der Paul Sacher Stiftung. Nach ihrer Habilitierung im 2009 lehrt sie als Gastprofessorin an der Musikakademie und der Neuen Bulgarischen Universität Sofia. Zahlreiche Veröffentlichungen, besonders im Bereich der neuen Musik und des Musiktheaters in Europa und Amerika. Bücher: *Die Imaginäre Gattung. Über Das Musiktheatralische Werk György Ligetis*, Frankfurt a.M. 1996; *Im Strom der Zeiten Und der Welten. Das Spätwerk von Alfred Schnittke*. Saarbrücken 2005; *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys*, Wolke Verlag Hofheim 2013. Viele Sendungen für Deutschlandfunk und WDR. Teilnahme an internationalen Konferenzen, Symposien und Kongressen, bzw. in Salzburg, Bayreuth, Freiburg, Bremen, Bochum, Leipzig, Dresden, Brunn, Moskau, St. Petersburg, Ljubljana, Danzig, Warschau, Tartu (Estland), Turku (Finnland), Bratislava, Prag, Sofia, Rotterdam, London, Berlin u.a. Fachberaterin, Autorin und Übersetzerin für *The New Grove Dictionary of Opera* und *MGG*. Artikel über die bulgarische Opern für *Pipers Opernenzyklopädie des Musiktheaters*, *The New Grove Dictionary* und das Lexikon *Komponisten der Gegenwart* (Edition Text+Kritik). Seit 1993 ist sie akkreditierte Korrespondentin der bulgarischen Rundfunk und der Kulturzeitschrift *Kultura*.

John Leigh

Das Programmheft zur Dresdner Hochschulproduktion von G.F. Händels Xerxes – Ein etwas anderer Ort für die Vermittlung musiktheoretischer Forschung

An der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden fand am 10. Mai 2014 die Premiere von Georg Friedrich Händels Xerxes statt. Im Vorfeld wurde vom Dresdner Zentrum für Musiktheorie eine Ringvorlesung organisiert, die in erster Linie für die Mitwirkenden des Opernprojektes angedacht worden ist. In dieser Reihe wurden namhafte Vertreter der Händelforschung (darunter die GMTH- Mitglieder Prof. Dr. Felix Diergarten und Prof. Dr. Johannes Menke) und –Praxis eingeladen, um ihre Kenntnisse diesem Publikum zu vermitteln. Angesichts des Erfolges der Vorlesungsreihe wurde mit der Hochschulleitung verabredet, dass das Zentrum für Musiktheorie die Redaktion des Programmheftes für die Opernproduktion übernimmt, das einerseits als Programmheft, andererseits als Dokumentation der Vorlesungsreihe dient. Das Resultat dieses Projektes ist ein ansprechendes Heft (56 Seiten), das ab Juni über die Veröffentlichungsstelle der Hochschule für Musik auch für ein breiteres Publikum zur Verfügung steht. In einer «Buchvorstellung» würde ich gerne das Heft präsentieren, über die Konzeption und Abläufe des Gesamtprojektes berichten und als Modell für die interdisziplinäre Vermittlung musiktheoretischer Kenntnisse für die Gesellschaft für Musiktheorie anregen.

John Leigh besuchte The New School for Social Research, New York University (Filmproduction) und die Freie Universität Berlin (Philosophie, Polotologie, Psychologie) bevor er Schulmusik, Musiktheorie (Hartmut Fladt) und Klavier an der Hochschule der Künste (jetzt UdK) studierte. Promotion 2010 an der TU Berlin. Er ist seit 2004 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden und Leiter des dortigen Zentrums für Musiktheorie. Neben diversen Publikationen entwickelt er mit seinem Team seit 2004 *Orlando – ein multimediales Gehörbildungsprogramm*.

Immanuel Ott*Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen*

Der kunstvolle Einsatz von Kanontechniken ist ein Merkmal vieler Kompositionen aus der Zeit um 1500. Trotz der Klarheit ihrer kontrapunktischen Struktur wurden jedoch die handwerklichen Voraussetzungen ihrer Entstehung im wissenschaftlichen Diskurs wenig beachtet. Die Annahme, dass Kanons mehrstimmig mit Hilfe eines Versetzungsverfahrens komponiert wurden, schien das kompositorische Vorgehen schlüssig zu erklären. In jüngster Zeit zeigte sich jedoch unter Berufung auf zeitgenössische Theoretiker wie etwa Gioseffo Zarlino, dass ein bestimmter Kanontyp auch nach einem anderen Verfahren angefertigt werden kann. Hier wird das bisher als mehrstimmig angenommene Problem in ein einstimmiges überführt und dargestellt, dass sich Engführungskanons rein melodisch komponieren und sogar improvisieren lassen.

Ausgehend von den Aussagen verschiedener Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts lässt sich ein kompositorisches System aufstellen, das über diese Beschränkung auf nur einen Kanontyp hinausreicht und die einstimmige Komposition einer Vielzahl unterschiedlicher Kanontypen ermöglicht. In dem Buch wird dargestellt, dass sich durch den differenzierten Einsatz einiger grundlegender satztechnischer Prinzipien selbst komplexe Kanonstrukturen einstimmig konzipieren lassen. Dieselben Verfahren, die etwa bei der Komposition von zweistimmigen Engführungskanons eingesetzt werden, können mit nur leichten Modifikationen auch zur Komposition beispielsweise von Kanons in weiten zeitlichen Einsatzabständen oder mehrstimmiger Proportionskanons verwendet werden. Auf diese Weise entsteht ein einheitliches Kompositionssystem, das von historischen Quellen ausgeht und in dem auf wahrscheinlich anachronistische Konzepte wie etwa die Verwendung von Partituren oder des Versetzungsverfahrens verzichtet werden kann. Ergänzt werden diese satztechnischen Erörterungen durch Analysen bekannter Kanons aus der Zeit um 1500, so dass sich die Darstellung der handwerklichen Bedingungen und die konkrete Umsetzung in Kompositionen gegenseitig bespiegeln.

Immanuel Ott studierte von 2003-2007 Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Birger Petersen. Von 2008 bis 2011 unterrichtete er im Lehrauftrag an den Musikhochschulen in Rostock, Lübeck, Osnabrück und Münster. Seit 2011 ist er Dozent für Musiktheorie an der Folkwang-Universität der Künste in Essen. In diesem Jahr war er auch Preisträger des Aufsatzwettbewerbs der GMTH für einen Artikel über Jean Moutons Motette *Nesciens mater virgo virum*. Im Herbst 2012 wurde er mit seiner Dissertation *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen* promoviert, die er an der Musikhochschule Lübeck bei Oliver Korte anfertigte. 2013 organisierte er mit Wolfgang Fuhrmann ein Symposium zur Musik Antoine Brumels, das im Rahmen der *Medieval and Renaissance Music Conference* in Certaldo stattfand. Neben seinem wissenschaftlichen Schwerpunkt auf der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts veröffentlichte er Untersuchungen zur Bach-Rezeption bei Felix Mendelssohn sowie zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Kompositionen von Immanuel Ott wurden unter anderem in der Folkwang-Universität der Künste, der Kunsthalle Rostock und der Greifswalder Bachwoche uraufgeführt.

Dieter Torkewitz*Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert*

Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik Band 2:

Im Schatten des Kunstwerks II

Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert

hg. von Dieter Torkewitz

Praesens Verlag Wien 2014

Im Fokus steht die sogenannte Musikalische Aufführungs- oder Interpretationspraxis. Was die ‚Alte Musik‘ anbelangt, die Musik bis zum 18. Jahrhundert, so hat sich inzwischen eine entsprechende und äusserst aktive Szene etabliert. Ebenso gibt es zur musikalischen Interpretation im 20. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Publikationen. Dünner gesät sind dagegen vergleichbare Forschungen zum 19. Jahrhundert. Dies mag einerseits an der komplizierten Quellenlage liegen, andererseits an den im Vergleich zum 20. Jahrhundert fehlenden Tondokumenten. In diesem Band geht es nicht um die naive Forderung, eine Musik von früher künftig so aufzuführen, wie es damals war. Ziel der Untersuchungen ist vielmehr, den Hintergründen von heute vergessenen, verschütteten Musikauffassungen und Musiziertraditionen im 19. Jahrhundert nachzuspüren, sie wieder bewusst zu machen, zu reflektieren und mit späteren zu konfrontieren.

Die Texte entstammen der Feder von kompetenten Persönlichkeiten aus Musikwissenschaft, -theorie und -praxis:

Klaus Aringer (Graz), Clive Brown (Leeds/Oxford), Thomas Desi (Wien), Peter Gülke (Weimar), Stefan Hanheide (Osnabrück), Thomas Kabisch (Trossingen), Martin Kapeller (Wien/Freiburg), Reinhard Kapp (Wien), Jocelyne und Ingomar Rainer (Wien), Albrecht Riethmüller (Berlin), Gesine Schröder (Wien/Leipzig), Axel Schröter (Bremen), Matthias Thiemel (Freiburg), Dieter Torkewitz (Wien), Haruka Tsutsui (Osaka), Hans Winking (Köln)

Dem Textband liegt ausserdem eine CD-ROM bei, worin eine Ausstellung in Wien von 2008 mit gleicher Thematik dokumentiert ist.

Dieter Torkewitz, geboren, in Ingolstadt. Studien in Saarbrücken und Freiburg (Schulmusik, Musikwissenschaft, Musiktheorie, Komposition, Klavierkammermusik). Von 1975 bis 2003 diverse Lehrtätigkeiten: an der Universität Freiburg und der Musikhochschule Trossingen, als Professor an der Folkwang-Hochschule (jetzt Folkwang-Universität) Essen seit 1980. 2001 bis 2003 Gastprofessor und 2003 bis 2009 Universitäts-Professor für Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen, von der Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit bis zur Musik des 21. Jahrhunderts reichend. Viele Kompositionen in unterschiedlichster Besetzung. Organisation internationaler Kongresse und Ausstellungen. Jurorentätigkeit bei Kompositionswettbewerben.

TABLES RONDES

Round Table «Musiktheorie für Jugendliche»: Wie soll eine Lehrempfehlung für Schule und Musikschule aussehen?

Arvid Ong, Stephan Lewandowsky, Verena Weidner

Auf der vergangenen Mitgliederversammlung der GMTH an der Hochschule für Musik und Theater Rostock Anfang Oktober 2013 wurde die «Arbeitsgruppe (Musik-) Schulen» ins Leben gerufen. Ein Ziel der Arbeitsgruppe ist u.a. die akademische Musiktheorie für die immensen Niveauunterschiede in vorhochschulischer musiktheoretischer Ausbildung zu sensibilisieren. Die Gründe dafür sind vielfältig: Neben der unübersichtlichen Angebotslage für musiktheoretischen Unterricht im Jugendbereich sind auch die inhaltlichen Schwerpunktsetzungen sehr unterschiedlich. Demgegenüber stehen die fachlichen Erwartungen der Hochschulen, welche ebenfalls in vielen Teilen stark differieren. Der Workshop möchte deshalb einen «round table» anbieten, der interessierten Teilnehmern die Gelegenheit geben soll, inhaltliche Ansätze, Positionen und Ideen darüber auszutauschen, wie eine Empfehlung «Musiktheorie für Jugendliche» aussehen kann. Als Impulse werden die Referenten Schlaglichter auf einzelne Perspektiven werfen:

- Welche Inhalte der Musiktheorie möchten wir als Fachgesellschaft für den vorhochschulischen Bereich ins Zentrum stellen?
- Gibt es übergreifende, zentrale Standards in der Musiktheorie? Was bedeutet Kompetenz in Musiktheorie?
- Wie kann ein lebendiger Theorieunterricht aussehen? Inwieweit versteht sich Musiktheorie als kreatives oder propädeutisches Fach?
- Wie sinnvoll ist ein einheitlicher Lehrplan für Musiktheorie, wie z. B. der VdM-Plan? Welche Inhalte müssen in bestehenden Plänen aktualisiert werden?

In unserem Beitrag möchten wir auf das enorm komplexe Aufgabenfeld unserer Arbeitsgruppe aufmerksam machen. Wir erhoffen uns von einer Präsentation unserer bisherigen Initiativen und Ansätze, die wir gern zur Diskussion stellen möchten, auf dem diesjährigen Jahreskongress der GMTH in Genf speziell auch Kontakte zur Schweiz sowie nach Österreich.

Arvid Ong studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg zunächst Klavier bei Evgenij Koroliov, anschliessend Komposition und Musiktheorie bei Günter Friedrichs und Manfred Stahnke. Seit 1997 ist Arvid Ong Lehrkraft für Komposition, Musiktheorie und Klavier an der Jugendmusikschule Hamburg. Seit 2004 unterrichtet er an der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einem Lehrauftrag für Musiktheorie, Gehörbildung und Musiktheorie am Klavier. Seit Oktober 2009 lehrt er mit einem Lehrauftrag für Gehörbildung und Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Detmold. Er wirkte an verschiedenen Kompositionsprojekten an allgemeinbildenden Schulen mit und erteilte Fortbildungskurse für Musiklehrer an der Landesakademie Hamburg.

Als Komponist hat Arvid Ong Werke für Musiktheater, Orchester und Kammermusik geschrieben und veröffentlichte bei der Edition Gamma in Bad Schwalbach.

Arvid Ong ist Mitbegründer der GMTH-Arbeitsgemeinschaft «Musik (-Schule)», welche sich für die Vernetzung des Fachs Musiktheorie im vorhochschulischen Bereich engagiert und inhaltliche Impulse für dessen Methodik und Didaktik geben möchte.

Stephan Lewandowski, geb. 1982, studierte Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» Dresden. Seit 2006 unterrichtet er dort, seit 2008 zudem an der Hochschule für Musik «Franz Liszt» Weimar. 2012 promovierte er bei Clemens Kühn (Dresden) und Michiel Schuijjer (Amsterdam). 2013 übernahm er eine Vertretungsprofessur für Musiktheorie in Dresden.

Verena Weidner, geboren 1981 in Deggendorf, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Osnabrück und im Rahmen des BMBF-Projektes Kompäd an der Hochschule für Musik Saar tätig. Ausserdem fungiert sie seit 2013 als Mitherausgeberin der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH). Ihr Studium hat sie an der Hochschule für Musik und Theater München (Schulmusik, Musiktheorie), der FernUniversität in Hagen (Philosophie) und der Hochschule für Philosophie München (Philosophie) absolviert, bevor sie 2012 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Arbeitsbereich Musikpädagogik an die Universität Hamburg wechselte. Von 2013 bis 2014 hat sie als Referendarin für Lehramt an Gymnasien an zwei Hamburger Schulen gearbeitet (Fächer: Musik/Philosophie) und ihre Dissertation zum Fächerverhältnis Musiktheorie – Musikpädagogik fertiggestellt (eingereicht: 04/2014).

Traduire et éditer des écrits de compositeurs – réception et compréhension à travers les frontières linguistiques et culturelles

Philippe Albèra, Pascal Decroupet, Catherine Fourcassié

Pascal Decroupet. Etudes de musicologie et de musique à l'Université et au Conservatoire Royal de Liège (1982-1988). Spécialisations à Berlin, Paris et Bâle. Doctorat à Tours (1994) sur les *Ramifications de la pensée sérielle* chez Boulez, Pousseur et Stockhausen. Membre de 1994 à 1996 d'un groupe de recherche DFG à la Humboldt Universität zu Berlin sous la direction de Hermann Danuser; publication résultante: *Im Zenit der Moderne*, Rombach, Freiburg i.B., 1997. Auteur d'un catalogue raisonné des esquisses de Stockhausen de *Kreuzspiel à Momente* (PSS, Bâle, 1993), éditeur de deux volumes d'écrits de Pousseur (2004 et 2009) et des *Esquisses et manuscrits du Marteau sans maître de Boulez* (2005). Depuis 2005 professeur à l'Université Nice Sophia Antipolis; membre du laboratoire de recherche CTCL, EA 6307, 06200 Nice, France.

Catherine Fourcassié, née en 1960 à Grenoble, a reçu sa première formation musicale au Conservatoire de Région de Toulouse. Après le Baccalauréat elle commence des études de musique à l'Université de Toulouse (Licence) et les poursuit à la Musikhochschule de Hambourg (d'abord en orgue avec Rose Kirn, puis en théorie avec Werner Krützfeldt). Après son diplôme, elle se perfectionne dans la classe d'analyse de Jacques Casterède au Conservatoire Supérieur de Paris (prix d'analyse) et obtient le certificat d'aptitude en « Culture musicale ».

Elle enseigne ensuite au lycée allemand à Toulouse, à l'Ecole nationale de musique de Tarbes et à l'Université de Toulouse. Depuis 1993 elle est professeure de théorie à la Musikhochschule de Hambourg et chargée de cours à l'Institut de musicologie de l'Université de Hambourg.

En outre, nombreuses traductions de textes musicologiques et analytiques, préfaces, livrets de CD, etc. pour des chercheurs, éditeurs et labels comme Boosey & Hawkes, Fondation Sacher, Schott Paris, Heinrichshofen, Deutsche Grammophon, Musicaphon, EDA Records, C.P.O., Neos entre autres.

Traduction et coédition en français des écrits de György Ligeti pour les Editions Contrechamps, Genève.

Philippe Albèra fait ses études à Genève et à Paris. Il crée l'association *Contrechamps* en 1977, dont il restera directeur jusqu'à 2005, puis l'*Ensemble Contrechamps* (1980), la *Revue Contrechamps* (1983) et les Editions Contrechamps (1991), dont il est encore le responsable. Coordinateur artistique d'une salle d'art contemporain à Genève entre 1984 et 1998, il crée le festival *Archipel* à Genève en 1992, et est conseiller artistique au Festival d'Automne à Paris durant plusieurs années à partir de 1990, ainsi que de l'Orchestre de la Suisse Romande durant le mandat d'Armin Jordan. Il enseigne actuellement l'histoire de la musique et l'analyse dans les Hautes Ecoles de musique de Genève et Lausanne. Il a écrit de nombreux articles dans différentes revues et dans les encyclopédies Metzler et Einaudi/Actes Sud, un ouvrage sur Schoenberg publié à l'IRCAM, et un recueil de textes, *Le son et le sens, essais sur la musique de notre temps*, aux éditions Contrechamps en 2007. Il a par ailleurs édité de nombreux textes de compositeurs à travers les Editions Contrechamps. En 2003, il a reçu le Prix de la Ville de Genève, le Prix Meylan en 2007, et le Prix « Happy New Ears » à Munich en 2011.

Editeur

Haute école de musique de Genève
12, rue de l'Arquebuse
1204 Genève - Suisse

Rédaction

Xavier Bouvier
Jean-Yves Haymoz
Ulrich Mosch
Micha Seidenberg

Relecture

Merci à Pierre Funck, Jennifer Piggott
et Chistiane Haymoz pour leur aide!

Traductions

Micha Seidenberg
Merci à Sally et Markus Jans-Thorpe,
et Jacques Moreau pour leur aide!

Coordination et production

Micha Seidenberg

Graphisme

Design: www.theoreme.ch

Crédit iconographique

Yann le Floc'h
www.ylf.ch



Haute école de musique
Genève

Haute école de musique de Genève
Rue de l'Arquebuse 12
1204 Genève
T. +41 22 327 31 00
info.hem@hesge.ch
www.hemge.ch

Hes·so  **GENÈVE**
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale