

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach

Music Theory and Interdisciplinarity

VIII. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

8th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

9. – 12. Oktober 2008

October 9 – 12, 2008

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Kunstuniversität Graz)

University of Music and Dramatic Arts Graz (Kunstuniversität Graz)

in Zusammenarbeit mit der

Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMW)

in association with the Austrian Society of Musicology (ÖGMW)

<http://www.kug.ac.at/musiktheorie2008>

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Institut 1 - Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren

Brandhofgasse 21, A-8010 Graz, AUSTRIA

Tel.: +43-316-389-3010, Fax: +43-316-389-3011

<http://www.kug.ac.at/inst1/mth>

Institut 14 - Wertungsforschung

Palais Meran, Leonhardstraße 15

A-8010 Graz, AUSTRIA

Tel.: +43-316-389-3725, Fax: +43-316-389-3141

<http://www.kug.ac.at/iwf>

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach

Music Theory and Interdisciplinarity

VIII. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

8th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)

Kongressleitung

Christian Utz, Professor für Musiktheorie/Musikanalyse (Kunstuniversität Graz)
Andreas Dorschel, Professor für Musikästhetik und Wertungsforschung (Kunstuniversität Graz)
Clemens Gadenstätter, Professor für Musiktheorie/Musikanalyse (Kunstuniversität Graz)

Organisation

Maria Klinger, Institutsreferentin des Instituts für Wertungsforschung
Ferdinanda Anhofer, Institutsreferentin des Instituts 1: Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren

Partnerinstitutionen

Stefan Rohringer, Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)
Peter Revers, Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMW)
Christian Scheib, Künstlerischer Leiter des *musikprotokoll* (ORF)

Studentische Mitarbeiter/innen

Elisabeth Egger, Absolventin Magisterstudium Musiktheorie
Dieter Kleinrath, Studienrichtung: Magisterstudium Musiktheorie
Reinhold Schinwald, Studienrichtung: Bakkalaureatsstudium Komposition und Musiktheorie

Technische Koordination

Gerhard Lamm
Rudolf Aigner (Theater im Palais)

Bücher- und Notenverkauf

Buchhandlung ergeo (www.ergeo.at)

Kongress-Säle | Conference Venues

Florentinersaal → Kunstuniversität Graz, Palais Meran, Leonhardstr. 15, 8010 Graz 1. Stock | 1st Floor
Kleiner Saal → Kunstuniversität Graz, Palais Meran, Leonhardstr. 15, 8010 Graz 1. Stock | 1st Floor
Aula → Kunstuniversität Graz, Neubau, Brandhofgasse 21, 8010 Graz Erdgeschoss | Ground Floor
Zi. 3.52 → Kunstuniversität Graz, Neubau, Zimmer 3.52, Brandhofgasse 21, 8010 Graz 3. Stock | 3rd Floor
E.37 → Kunstuniversität Graz, Neubau, Zimmer E.37, Brandhofgasse 21, 8010 Graz Erdgeschoss | Ground Floor
iem (Institut für elektronische Musik und Akustik) → Inffeldgasse 10/3, 8010 Graz 3. Stock | 3rd Floor
Theater im Palais (TIP) → Kunstuniversität Graz, Leonhardstr. 15, 8010 Graz
Minoritensaal → Kulturzentrum bei den Minoriten, Mariahilferplatz 3, 8020 Graz

INHALT | TABLE OF CONTENTS

Kongressablauf Conference Schedule	5
„Embodied Generative Music“ Workshop	11
Eröffnungskonzert 9.10. Opening Concert 9 Oct	12
Konzerte musikprotokoll 10.10. musikprotokoll concerts 10 Oct	14
Anzahl der Vorträge Number of Presented Papers	
Vortragende in alphabetischer Reihenfolge Presenters in alphabetical order	16
Sektionen – Eröffnungsvorträge – Podiumsdiskussionen Sections – Keynote-Lectures – Panel Discussions	18
Abstracts und Kurzbiographien Abstracts and Biographies	
I-1 [Froebe, Kaneko, Diergarten, Rohringer]	25
II-1 [Brover-Lubovsky, Schwenkreis, von Loesch, Celestini]	27
VI-1 [Weidner, Hawes, Shanahan, Schreiber]	29
V-1 [Hulse, Gruppe, Schönebeck, Polak]	31
III-1 [Papageorgiou, Gingras, Bayley/Clarke]	33
IV-1 [Mittmann, Fuß, Nolan]	35
VII-1 [Kahr, Stubenvoll, Kapeller]	36
II-2 [Schwab-Felisch, Peters]	38
V-2 [Mack, Moura]	39
II-3 [Bozic/Haslmayr, Jeßulat, Thöne]	40
I-2 [Kleinrath, Jenkins, Raff]	42
VI-2 [Kim, Schultz, Lubben]	43
I-3 [Moths, Menke, Holtmeier]	45
VI-3 [Ebeling, Parncutt, Moraitis]	47
III-2 [Mayhood, Neuwirth Vojcic]	49
IV-2 [Saxer, Han, Utz]	50
IV-3 [Arnecke, Reutter, Levy]	52
I-4 [Edler, Helbing, Haslböck]	54
VII-2 [Neidhöfer, Rabenalt, Zelli]	56
III-3 [Engels, de Larminat, Grabow]	58

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach

In der Vielgestaltigkeit des Fachs Musiktheorie liegt großes Potenzial für interdisziplinäre musikalische Forschung und Praxis. Musiktheorie erscheint heute immer weniger als eine einheitliche, ontologische „Theorie der Musik“, ihr Sinn und ihre Funktionen erfüllen sich vorrangig in den sechs Grenzbereichen zur Musikgeschichte, Musikästhetik, zur Praxis musikalischer Interpretation, zur kompositorischen Praxis, zur Musikethnologie sowie zur (Systematischen) Musikwissenschaft. In diesen Zwischenräumen können sich die Disziplinen gegenseitig herausfordern, in Frage stellen und befruchten und dadurch zur Differenzierung des musikalischen Wissens und der musikalischen Wahrnehmung beitragen. Der Kongress wird in sechs Sektionen Fragestellungen nachgehen, die sich aus diesem interdisziplinärem Grundcharakter der heutigen Musiktheorie ergeben. Dabei ist weniger eine Selbstbefragung der Musiktheorie angestrebt, vielmehr sollen Inhalte und Ziele für die Zukunft des Fachs hinterfragt, herausgearbeitet und neu eröffnet werden.

Music Theory and Interdisciplinarity

The polymorphism of music theory as a scholarly and artistic discipline offers great potential for interdisciplinary musical research and practice. In current developments, music theory seems to temper its traditional objective of defining a consistent, ontological, generalised “theory of music” and to find its meaning and functions primarily by discovering common ground with music history, music aesthetics, musical performance, composition, ethnomusicology, and (systematic) musicology. In these in-between spaces, the disciplines have the opportunity to challenge, doubt, cross-fertilise each other, and thus to contribute to the differentiation of musical knowledge and musical perception. This congress aims to shed light on this basic interdisciplinary character of current music theories in six sections, each focussing on the dialogue between music theory and one of the related disciplines.

Kongressablauf | Conference Schedule
Donnerstag, 09.10.2008 | Thursday, October 9, 2008

Donnerstag, 09.10.2008 | Thursday, October 9, 2008

Florentinersaal	Kleiner Saal	andere Räume
Anreise	10.00-13.20 ÖGMW-Workshop <i>Musikwissenschaftlicher Nachwuchs (Post-Docs)</i> (Leitung: Gundula Bobeth; Kordula Knaus)	
ab 13.00: Akkreditierung / Registration (Betreuung: Elisabeth Egger)	13.30-17.30: ÖGMW: <i>Junge Musikwissenschaft</i> 13.30 Begrüßung Peter Revers, Präsident der ÖGMW 13.45 Ramona Hocker (Universität Wien) <i>Satztechnische Unzulänglichkeiten oder Kunstfertigkeit? Beobachtungen zur Kompositionstechnik in den Ecksätzen von Johann Sebastian Bachs Clavierkonzert d-Moll</i> 14.15 Elke Albrecht (Universität Wien) <i>Kalevi Aho – sein Oeuvre, dessen Entstehung und Rezeption</i> 14.45-15.00 PAUSE 15.00 Manuela Marin (Karl-Franzens-Universität Graz) <i>Unvertraute Musik und Emotion – Emotionale Reaktionen von westlichen und persischen HörerInnen auf westliche und persische Musik</i> 15.30 Daniela Prem (Karl-Franzens-Universität Graz) <i>Der Klangfarbenwortschatz professioneller Jazzsängerinnen</i> 16.00-16.15 PAUSE 16.15 Beathe Flath (Karl-Franzens-Universität Graz) <i>Sound als Imagevermittler – Eine experimentelle Untersuchung zum Einfluss akustischer Parameter auf das konnotative Empfinden von Produkten im Kontext von Fernsehwerbung</i> 16.45 Marko Scherllin (Karl-Franzens-Universität Graz) <i>Musikbezogene Aspekte der sozialen Positionierung im Kontext von Informalisierungs- und Individualisierungsphänomenen. Versuch einer Aktualisierung von Theorien zum Alltagskulturverhalten</i>	15.15-16.45 iem (Institut für Elektronische Musik), Inffeldgasse 10/3, 8010 Graz Präsentation des Forschungsprojektes Embodied Generative Music (Gerhard Eckel, Deniz Peters) <i>Shuttle-Taxis vom Neubau, Brandhofgasse 21</i> werden bereitgestellt; Treffpunkt: AULA 15 Uhr
		18.00: Eröffnungskonzert (Theater im Palais): Gunter Schneider, Barbara Romen, Gitarren Helmuth Lachenmann: <i>Salut für Caudwell</i> ; Schneider/Romen: <i>Disordered Systems</i> (Konzertinstallation) Schneider/Romen: <i>Sait an Seit aus: Traditional Alpine Music from the 22nd Century</i>
		19.30: Burg Graz; Weißer Saal Empfang: Landeshauptmann

Freitag, 10.10.2008 | Friday, October 10, 2008

Florentinersaal	Kleiner Saal	Aula	andere Räume
09:00 Begrüßung (Robert Höldrich, KUG-Vize rektor für Kunst und Wissenschaft, Christian Utz, Kongressleitung, Stefan Rohringer, GMTH, Peter Revers, ÖGMW)			
09:15: Eröffnungsvortrag: Clemens Kühn, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden <i>Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie</i>			
10:00: Eröffnungsvortrag / Keynote-Lecture Sektion I: Nicholas Cook, Royal Holloway University of London <i>Triangulating period performance and theory: the evidence of recordings</i>			
10:45: Pause			
11:00: Eröffnungsvortrag / Keynote-Lecture Sektion II: Berthold Hoeckner, The University of Chicago <i>Vom musiktheoretisch Wahren, Schönen und Guten „</i>			
11:45: Eröffnungsvortrag / Keynote-Lecture Sektion V: Michael Tenzer, University of British Columbia <i>Cross-Cultural Perspectives on Augmentation as a Category of Musical Time Transformation</i>			
12.30 Mittagspause			
14.30: Eröffnungsvortrag / Keynote-Lecture Sektion VI: Helga de la Motte, Technische Universität Berlin <i>Die Suche nach der Logik und Bedeutung von Musik. Über die Notwendigkeit interdisziplinärer Zusammenarbeit</i>			
15.15: Pause			
15.30-17.30: Sektion I-1 Chair: Ludwig Holtmeier	15.30-17.30: Sektion II-1 Chair: Andreas Dorschel	15.30-17.30: Sektion VI-1 Chair: Richard Parncutt	Zi. 3.52 15.30-17.30: Sektion V-1 Chair: Regine Allgayer-Kaufmann
15:30 Folker Froebe (MHS Mannheim und Hannover) <i>Johann Gottfried Vierlings Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ue geübtere. Eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre</i>	15:30 Bella Brover-Lubovsky (Hebrew Univ. Jerusalem) Il Cembalo de' colori, e la Musica degli ocelli: <i>Newtonian Optics and Modal Polarity in Eighteenth-Century Venetian Music and Art</i>	15:30 Verena Weidner (MHS München) <i>Eine „Musiktheorie der Gesellschaft“? – Oder: Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?</i>	15:30 Brian Hulse (College of William & Mary, Williamsburg, VA) <i>Of Genre, System, and Process: Music Theory in a „Global Sonorous Space“</i>
16:00 Junko Kaneko (Univ. of Illinois at Urbana-Champaign) <i>Fischer's Fortspinnungstypus Period: A New Definition and Clarification Based on Eighteenth-Century Theory</i>	16:00 Markus Schwenkreis (Schola Cant. Basel) <i>Ästhetische Grundlagen einer Rekonstruktion historischer Improvisationspraktiken und deren musiktheoretische Implikationen</i>	16:00 Vanessa Hawes (Univ. of East Anglia) <i>Communication and Computational Outline for a Compositional Theory</i>	16:00 Gerd Grube (KUG) <i>Musik als Kultur?</i> <i>Über musikalische Analyse, indigene Musikkonzepte und die Rolle virtueller Musiker</i>

16:30 Felix Diergarten (MHS Dresden) <i>Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Haydn. Vom Sinn und Unsinn „historisch informierter“ Analyse</i>	16:30 Heinz von Loesch (Staatl. Inst. f. Musikforschung Berlin) <i>Passagen-Interpretationen</i>	16:30 Daniel Shanahan (Trinity College, Dublin) <i>Musical Probability and Debussy's Préludes: The Nature of Expectancy in Bruyeres</i>	16:30 Andre Schönebeck (Univ. Halle-Wittenberg) <i>Konsonanz als gelernte musikalische Wahrnehmungskategorie</i>
17:00 Rohringer, Stefan (MHS München) <i>„Schema und Auskomponierung“ versus „Schema als Schema“</i>	17:00 Federico Celestini (KUG) <i>Die Verzeitlichung des musikalischen Wissens an der Schwelle zum 19. Jahrhundert</i>	17:00 Ewa Schreiber (Adam Mickiewicz Univ., Polen) <i>Metaphors of Sound. Cognitive Aspects of the Twentieth-Century Composers' Musical Ideas</i>	17:00 Rainer Polak (Univ. Bayreuth) <i>Timing Djembe Rhythms: Towards a Theory of Metric Feelings</i>
17:30 Pause			
17:45: <i>Musiktheorie und Musikwissenschaft – eine „relatio non harmonica“</i> ? Podiumsdiskussion (GMTH / ÖGMW) TEILNEHMER Ludwig Holtmeier, Ariane Jeßulat, Heinz von Loesch, Christoph Neidhöfer, Peter Revers, Michael Walter Diskussionsleitung: Stefan Rohringer			
			Kulturzentrum bei den Minoriten 19:30: musikprotokoll: Trio EIS / Huang Hsin-Huei zeitgenössische Kammermusik Werke von Pintscher, Saunders, Scodanibbio, Gander, Poppe 22:00 musikprotokoll: ... <i>as seen from the middle of east</i> ... Werke von K. Haddad, Globokar, S. Haddad, Pasovsky, Gely, Odeh-Tamimi Ensemble United Berlin Ensemble Sidare, Köln Ferenc Gabor, Dirigent

Samstag, 11.10.2008 | Saturday, October 11, 2008

Florentinersaal	Kleiner Saal	Aula	andere Räume
		09.00-12.15: <i>Lachenmann-Diskurse</i> Symposion zur Eröffnung der Sektion IV 09:00-09:30: Pietro Cavallotti (Humboldt Universität Berlin/Universität Basel) <i>Posterielle Dimensionen im Kompositionsprozess bei Helmut Lachenmann</i> 09:30-10:00: Martin Kaltenecker (EHESS Paris) <i>Helmut Lachenmann und die Tradition des „deutschen“ Hörens</i> 10:00-10:30: Christian Utz / Clemens Gadenstätter (KUG) <i>Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann</i> – Buchpräsentation	
10.45-12.15: Sektion III-1 Chair: Heinz von Loesch	10.45-12.15: Sektion IV-1 Chair: Lukas Haselböck	10:45 Denken und Hören in der Musik der Gegenwart. Podiumsgespräch mit Pietro Cavallotti, Clemens Gadenstätter, Martin Kaltenecker, Dieter Mack, Markus Neuwirth; Leitung: Andreas Dorschel	Zi. 3.52 10.45-12.15: Sektion VII-1 Chair: Franz Kerschbaumer
10:45 George Papageorgiou (Royal Holloway, Univ. of London) <i>Thinking through the body: Music theory for the performer</i>	10:45 Jörg-Peter Mittmann (Detmold) <i>Musikalische Selbstauslegung – Ein sichere Quelle historischer Musiktheorie?</i>		Neubau E.37 10.45-12.15: <i>Bologna-Arbeitsgruppe der GMTH</i> + Gerd Grupe + Bernhard Gritsch (Studiendekan)
11:15 Bruno Gingras (McGill Univ. Montreal) <i>The Performer as Analyst: A Case Study of J.S. Bach's "Dorian" Fugue (BWV 538)</i>	11:15 Hans-Ulrich Fuß (Hamburg) <i>Das Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess, am Beispiel des „Sonatensatzes“ der Schmuckszene aus Bergs Wozzeck (II/2)</i>		10:45 Michael Kahr (KUG) <i>Die Jazztheorie als interdisziplinäres Fach</i>
11:45 Amanda Bayley / Michael Clarke (Univ. of Wolverhampton) <i>Interactive strategies for analysing music</i>	11:45 Catherine Nolan (Univ. of Western Ontario) <i>Text and Compositional Design in Webern's Gelockert aus dem Schoße</i>		11:15 Matthias Stubenvoll (Univ. Erlangen-Nürnberg) <i>Musiklernen am Computer – Zur Qualität von Musik-Lernsoftware und ihrer empirischen Überprüfung</i> 11:45 Martin Kapeller (Wien) <i>Wechselwirkungen zwischen Tempo rubato- Traditionen und Komposition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts</i>
12.15 Mittagspause			12.15 Mittagessen der Hochschullehrer der GMTH: Buffet an der KUG, Palais Meran, Zi. 14 (Institut 15)

		14.00-17.00: Michael Gielen , Salzburg im Gespräch mit Paul Fiebig, Berlin <i>Von Beethoven zu Lachenmann – Analyse als Grundlage der musikalischen Interpretation</i> [Podiumsgespräch Sektion III]	
15.30-16.30: Sektion II-2 Chair: Andreas Dorschel	15.30-16.30: Sektion V-2 Chair: Gerd Grupe	15.30-16.30: Sektion I-2 Chair: Christoph Neidhöfer	
15.30 Oliver Schwab-Felisch (TU Berlin) <i>Polyphonie musikalischer Logiken</i>	15.30 Dieter Mack (MHS Lübeck) <i>Nyoman Windha – „Catur Yuga“: A New Concept of a Contemporary Balinese Chamber Music?</i>	16.00 Eli-Eri Moura (Federal Univ. of Paraíba) <i>System versus Culture in New Music from Brazil</i>	
16.00 Deniz Peters (KUG) <i>Spielgesten und Ausdrucksgeesten: Eine musiktheoretisch-ästhetisch-phänomenologische Betrachtung</i>	16.30-18.00: Sektion II-3 Chair: Federico Celestini	16.30-18.00: Sektion I-2 Chair: Christoph Neidhöfer	Zi. 3.52, 16.00-16.30 Richard Parncutt (Karl-Franzens Universität Graz) Bericht von der „Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology“ (CIM 08) zum Thema „Musical Structure“, 2.-6.7.2008, Thessaloniki)
16.30 Renate Bozic / Harald Haslmayr (KUG) <i>Musiktheoretische Implikationen im Briefwechsel Johannes Brahms mit dem Ehepaar Herzogenberg</i>	16.30-18.00: Sektion VI-2 Chair: Manuela Marin	16.30 Youn Kim (Univ. of Hong Kong) <i>Early Music Psychology as an Interdiscipline: Historical Reflections on Music Theory and the Psychology of Music</i>	Zi. 3.52 16.30-18.00: Sektion VI-2 Chair: Manuela Marin
17.00 Ariane Jeßulat (MHS Würzburg) <i>Hässliche Musik</i>	17.00 Danny Jenkins (Univ. of South Carolina) <i>„Atonal“ Motives, the Presentation of the Musical Idea, and Historically Sensitive Analysis</i>	17.00 Robert D. Schultz (Univ. of Massachusetts Amherst) <i>All in the Family: A Transformational-Genealogical Theory of Musical Contour Relations</i>	16.30-18.00: Sektion VI-2 Chair: Manuela Marin
17.30 Raphael D. Thöne (MHS Hannover) <i>No Adornian Godfather? – An Aesthetic Search for a Comparable British Figure</i>	17.30 Christian Raff (MHS Stuttgart) <i>Schönberg ‚beim Wort genommen‘: Fallstudie zu Arnold Schönberg</i>	17.30 Joseph Lubben (Oberlin Conservatory) <i>Metric Vibration: Acoustic Perspectives on Metric Dissonance</i>	17.00 Robert D. Schultz (Univ. of Massachusetts Amherst) <i>All in the Family: A Transformational-Genealogical Theory of Musical Contour Relations</i>
19.00: Mitgliederversammlung der GMTH (inkl. Wahl des Vorstands)	19.00: Generalversammlung ÖGMW		17.30 Joseph Lubben (Oberlin Conservatory) <i>Metric Vibration: Acoustic Perspectives on Metric Dissonance</i>

Sonntag, 12.10.2008 | Sunday, October 12, 2008

Florentinersaal	Kleiner Saal	Aula	andere Räume
09:30-11:00: Sektion I-3 Chair: Stefan Rohringer	09:30-11:00: Sektion VI-3 Chair: Oliver Schwab-Felisch	09:30-11:00: Sektion III-2 Chair: Deniz Peters	Zi. 3.52 09:30-11:00: Sektion IV-2 Chair: Peter Revers
09:30 Angelika Moths (Schola Cant. Basel) <i>Blick in ein Studierzimmer: die Handschrift Urb. Lat. 1419</i>	09:30 Martin Ebeling (Konservatorium Mainz) <i>Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie</i>	09:30 John Mayhood (Brown Univ.) <i>Can Analyses Impose Obligations on Performers?</i>	09:30 Marion Saxer (Univ. Frankfurt) <i>Struktur und Intention. Zur ästhetischen Aussagekraft struktureller Strategien</i>
10:00 Johannes Menke (MHS Freiburg; Schola Cant. Basel) <i>Implizite Theorie</i>	10:00 Richard Parncutt (KF Univ. Graz) <i>Key profiles, pitch salience, and the origins of tonality</i>	10:00 Markus Neuwirth (Univ. Leuven) <i>Performing takgruppenmetrische Ambiguität in einigen Klaviersonaten Beethoven</i>	10:00 Insook Han (KUG) <i>Einflüsse der koreanischen Hofmusik in Isang Yuns Réak (1966)</i>
10:30 Ludwig Holtmeier (MHS Freiburg; Schola Cant. Basel) <i>Zur Geschichte der deutschen bürgerlichen „Harmonielehre“-Tradition</i>	10:30 Andreas Moraitis (Berlin) <i>Eine Untersuchung zum „Bach-Choral“</i>	10:30 Aleksandra Vojcic (Univ. of Mass. in Amherst) <i>Decoding Scriabin's Rhythmic Notation in the Early Preludes</i>	10:30 Christian Utz (KUG) <i>Konzeptionelle Narrativität und kulturelle Identitäten. Methodiken der Analyse von Werken für westlich-asiatische Instrumentalensembles</i>
11:00: Pause			
11:30-13:00: Sektion IV-3 Chair: Clemens Gadenstätter	11:30-13:00: Sektion I-4 Chair: Ariane Jeßulat	11:30-13:00: Sektion VII-2 Chair: Madlene Therese Feyrer	Zi. 3.52 11:30-13:00: Sektion III-3 Chair: Alexander Stankovski
11:30 Jörn Arnecke (MHS Hamburg) <i>Zitatechnik in Helmut Lachenmanns Tanzsuite mit Deutschlandlied (1979 / 80)</i>	11:30 Florian Edler (HfK Bremen) <i>Anton Bruckner und die Musiktheorie seiner Zeit</i>	11:30 Christoph Neidhöfer (McGill Univ. Montreal) <i>Notions of Freedom in Compositional Techniques of the "New Venetian School"</i>	11:30 Stefan Engels (KUG) <i>Gregorianische Psalmodie im Spannungsfeld zwischen musiktheoretischer Grundlage und praktischer Ausführung</i>
12:00 Hans Peter Reutter (MHS Düsseldorf) <i>Monument und Monopoly. György Ligetis erstes Stück für zwei Klaviere und Spieltheorie</i>	12:00 Volker Helbing (Berlin) <i>Kommunizierende Blöcke: „Exposition“ bei Bruckner</i>	12:00 Robert Rabenalt (HFF Potsdam-Babelsberg) <i>Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt – Zu kompositorischen Verfahren in Morricones Filmmusik</i>	12:00 Violaine de Larminat (Univ. f. Musik Wien) <i>Zwischen wissenschaftlicher Analyse und instinktivem Musizieren: Höranalyse als praxisnahe Synthese von Musiktheorie und Interpretation?</i>
12:30 Benjamin Levy (Arizona State Univ.) <i>Ligeti's Pièce électronique no. 3 in Concept and Realization</i>	12:30 Lukas Haselböck (Univ. f. Musik Wien) <i>Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths</i>	12:30 Bijan Zelli (San Diego) <i>Musique acoustique und Raum</i>	12:30 Martin Grabow (MHS Weimar) <i>Auskomponierte Interpretationen Bearbeitungen und ihre analytischen Implikationen</i>
13:00-14:00: Abschlussplenum			
			14:30 Schlussemfang Rathaus / Bürgermeister
			19:30 Kulturzentrum bei den Minoriten Klangwege 2008 Abschlusskonzert Werke von Studierenden der Kompositionsklassen der KUG Eine Kooperation der Kunstuniversität Graz und des musikprotokoll

„Embodied Generative Music“ Workshop

Donnerstag, 9.10.2008, 15:15-16:45h, im CUBE des Instituts für Elektronische Musik und Akustik IEM, Inffeldgasse 10, 3. Stock

Thursday, 9 October 2008, 3:15-4:45pm, in the CUBE of the Institute of Electronic Music and Acoustics IEM, Inffeldgasse 10, 3rd Floor

Wie hängen musikalischer und körperlicher Ausdruck zusammen?

Diese Frage betrifft nicht nur die Musikforschung, die generell von musikalischer Bewegung und deren Ausdruck nur metaphorisch sprechen kann (darin allerdings auf eine latente, musikimmanente Körperlichkeit verweist, die das Musikverstehen und die Wahrnehmung prägt); sie betrifft auch das klassische Verhältnis von KomponistIn, InterpretIn und HörerIn, das in der Computermusik oft durch eine reduzierte oder fehlende Performativität aufgebrochen und damit um ebenjenen Zusammenhang gebracht ist. Mit „Embodied Generative Music“ ist aktuell ein Forschungsprojekt im Gange, das den Raum zu einem virtuellen Instrument macht, in dem nuancierte Bewegungen von Tänzern sprichwörtlich zu Klangbewegungen werden: Differenzierte körperliche Präsenz wird wieder eingeholt, die Rede von musikimmanenter Körperlichkeit wird überprüfbar und sinnfällig. Der EGM-Workshop präsentiert Projekthintergründe, stellt verschiedene EGM-Szenarien vor, und bietet anschließend die Möglichkeit, das im CUBE des IEM befindliche virtuelle Instrument, das wie eine raumdurchspannende, unsichtbare – aber hörbare und „fühlbare“ – Klanglandschaft anmutet, eigenhändig zu erkunden.

What is the relation between musical and bodily expression?

This question concerns not only all areas of music research, but artistic practice also. Nothing in music literally “moves”; in our understanding of music as expressive, we speak of musical motion and expression only metaphorically. However, the aptness of bodily metaphors in describing music hints at a latent correlation between musical organisation and our bodily being – as if our sense of bodily being in the world was somehow inscribed into what we hear, or was active in how we perceive music during genuine musical experience. Performativity seems to provide this correlation: The near or complete absence of a human performer, as often found in computer music, subverts this very correlation, and this effects its capacity to *move*. “Embodied Generative Music (EGM)” is a research project seeks to re-integrate bodily presence into electronic music-making and via this effort observe the very conditions for the intuitive, embodied *musical* performance that arises from this. The idea was to turn space into a virtual instrument, “played” by professional dancers. Bodily gestures and musical processes thus can be observed in their direct correlation. The EGM-Workshop presents the project background and a number of EGM-scenarios, with the option of getting hands-on experience of the purely sonic “feel” of the virtual instrument as installed in the CUBE of the IEM.

FWF-Forschungsprojekt FWF-Research Project “Embodied Generative Music” (9/2007-3/2010)

Projektleitung Project Leader: Prof. Dr. Gerhard Eckel

Research Postdoc: Dr. Deniz Peters

Wiss. Assistenz Assistant: Mag. David Pirrò

Institut für Elektronische Musik und Akustik IEM, Kunstuniversität Graz

Institute of Electronic Music and Acoustics IEM, University of the Arts Graz

www.embodiedgenerativemusic.org

Eröffnungskonzert | Opening Concert

Donnerstag, 9. 10. 2008, 18.00 Uhr, Theater im Palais, Leonhardstr. 15, 8010 Graz

Barbara Romen und Gunter Schneider, Gitarren

Helmut Lachenmann: *Salut für Caudwell* (1977) für zwei Gitarristen

Barbara Romen / Gunter Schneider: *Disordered Systems* (2002) für 13 präparierte Gitarreninstrumente

Barbara Romen / Gunter Schneider: *Sait an Seit* aus: *Traditional Alpine Music from the 22nd Century* (1997-)
für Hackbrett und Kontragitarre

Helmut Lachenmann: *Salut für Caudwell* (1977) für zwei Gitarristen

(Uraufführung: Baden-Baden, 3. Dezember 1977)

Die typische Aura, wie sie an die Gitarre als Volks- und Kunstinstrument gebunden ist, schließt Primitives ebenso ein wie höchst Sensibles, Intimes und Kollektives, enthält auch Momente, die historisch, geographisch und soziologisch genau beschreibbar sind. Für einen Komponisten geht es nun nicht darum, sich dieses vorweg schon gegebenen Ausdruckspotentials schlaue bedienen oder gar sich seiner verzweifelt zu erwehren, sondern die vorhin genannten Elemente als Teile der gewählten musikalischen Mittel zu durchdringen und sich gleichzeitig von ihnen durchdringen zu lassen.

In diesem Sinn bin ich von charakteristischen Spielformen der Gitarre ausgegangen, habe sie in ihren grifftechnischen Details vereinfacht, zugleich aber auch umgeformt und neu entwickelt – oft über die Grenzen hinaus, die eine an jener Aura orientierte Praxis bisher gezogen hatte.

Beim Komponieren, oder genauer: beim Entwerfen und Präzisieren der Klang- und Bewegungszusammenhänge, hatte ich stets das Gefühl, dass diese Musik irgend etwas "begleite", wenn nicht einen Text, so doch einzelne Wörter oder Gedanken; Dinge jedenfalls, die es zu bedenken gelte, die sich aber nicht aussprechen lassen, weil wir in einer weithin sprachlosen Gesellschaft leben, die durch Raubbau der Medien und durch rücksichtslose Manipulation der Emotionen ihr differenziertestes Verständigungsmittel untauglich gemacht hat.

Angedeutet wird dies durch die Einbeziehung gesprochener Worte in Anlehnung an einen Text aus dem Buch „Illusion und Wirklichkeit“ des englischen marxistischen Dichters und Schriftstellers Christopher Caudwell, der vor genau vier Jahrzehnten als Dreißigjähriger in Spanien gefallen ist auf der Seite derer, die das Franco-Regime aufzuhalten versuchten.

Caudwells Forderung im ästhetischen Bereich galt einer Kunst, die ihre Bedingungen kennt und ausdrückt im Namen einer Freiheit, welche den Menschen ermutigt, statt den Kopf in den Sand zu stecken oder in private Idyllen zu flüchten, sich mit der Wirklichkeit und ihren vielschichtigen Widersprüchen realistisch auseinanderzusetzen. Caudwells Denken – von seinen eigenen politischen Gesinnungsgenossen bis heute geflissentlich übergangen – bedeutet auch eine Absage an jene, welche einen derart politisierten Kunst- und Freiheitsbegriff erneut verkommen lassen, indem sie ihn in das Prokrustesbett von ideologischen Doktrinen zwingen, die sich inzwischen weithin als Vorwand für neue Formen von Unterdrückung entlarvt haben. Ihm und allen Außenseitern, die, weil sie die Gedankenlosigkeit stören, schnell in einen Topf mit Zerstörern geworfen werden, ist das Stück gewidmet. (Helmut Lachenmann, 1977)

Barbara Romen / Gunter Schneider: *Disordered Systems* (2002) für 13 präparierte Gitarreninstrumente

verschieden lange stäbe und stricknadeln sind so an durch erfahrung bestimmten stellen zwischen verschiedene saiten der instrumente gesteckt, dass sie, einmal in schwingung versetzt, von alleine in höchst eigenwilligen schwingungsverläufen

auspendeln, die von ständig sich verändernden obertonspektren, amplitudenveränderungen und auch änderungen der schwingungsfrequenzen geprägt sind. dazu kommt, dass die instrumente, die bei der aufnahme sehr dicht aneinander aufgestellt (-legt) waren, einander offensichtlich auch gegenseitig beeinflussen, energie von einem instrument zum anderen wandern lassen, einander in den schwingungsfrequenzen "zurechtziehen" (wie orgelpfeifen...). was im ersten moment an elektrische/elektronische manipulationen denken lässt, entpuppt sich in seiner naturhaften komplexität und veränderlichkeit als ein maschinell (= am computer) nicht herstellbarer kosmos unerhörter klänge und strukturen, die wiewohl vielleicht ungeahnt, so doch sehr vertraut wirken. (Gunter Schneider)

Barbara Romen / Gunter Schneider: *Traditional Alpine Music from the 22nd Century* (1997-)

Unsere Zusammenarbeit als Interpreten im Bereich der Neuen Musik und unser gemeinsames Interesse an experimenteller improvisierter Musik führten uns schon seit 1997 dazu, Improvisationen zu Konzepten und Stücken zu kondensieren. So entstanden im Lauf der letzten Jahre einerseits Stücke, die wir zu zweit auf einem diatonischen Osttiroler Hackbrett spielen (*Sait an Seit*), andererseits Stücke für chromatisches Tenorhackbrett mit Dämpfung und verschiedene Gitarren. Ihr Spektrum reicht von geradezu populären, songartigen Stücken, die immer wieder Erinnerungen an andere musikalische Traditionen wachrufen, bis zu experimentellen Situationen, die in Bezug auf Spieltechniken, Klanglichkeit und formale Gestaltung neue Türen öffnen. Drum auch der Titel – eine Gratwanderung zwischen Lagern, die aus der zeitlichen Distanz dann wohl gar nicht mehr so weit auseinander empfunden werden mögen.

Barbara Romen und Gunter Schneider sind miteinander verheiratet und arbeiten seit vielen Jahren als Interpreten Neuer Musik, als Komponisten und Improvisatoren zusammen. Besondere Beachtung fand ihre Interpretation von Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell* für zwei Gitarristen (CD *disordered systems*, durian 018-2), die auch zu einer Zusammenarbeit mit dem Choreografen Xavier LeRoy führte (*Mouvements for Lachenmann*). Verschiedene Projekte in der Szene der freien Musik, u.a. *harsch* zusammen mit Burkhard Stangl, Christof Kurzmann und Taku Sugimoto, *here comes the sun* mit Kai Fagaschinsky, und *zimt* mit Burkhard Stangl und Angelica Castello. Konzerte bei wichtigen Festivals Neuer Musik (Wien Modern, Klangspuren Schwaz, Osterfestival Innsbruck u.a.), in USA und Japan. Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern, u.a. *Stimmen der Steine erspüren*, Musik für Steinskulpturen von Kassian Erhart (ORF-SACD *Tracking Stones' Voices*) und *Klopfzeichen/Klangschnitte* mit japanischen und österreichischen Druckgrafikern u.a. Michael Schneider und Miida Seiichiro. Die Ende 2007 bei Extraplatte erschienene CD *Traditional Alpine Music from the 22nd Century* wurde mit dem Pasticcio-Preis von Radio Österreich 1 ausgezeichnet.

Konzerte musikprotokoll 10.10. | musikprotokoll concerts 10 Oct

In Zusammenarbeit mit dem *musikprotokoll* im steirischen herbst 2008 (4.10., 9.10.–12.10.2008)

19.30 Uhr

Minoritensaal

Hsin-Huei Huang, Klavier

Trio EIS

Ivana Pristasova, Violine

Petra Ackermann, Viola

Roland Schueler, Cello

Mathias Pintscher (D)

on a clear day für Klavier (2004) ÖE

Rebecca Saunders (GB)

Duo für Violine und Klavier (1996/99)

Stefano Scodanibbio (I)

Wie der Wind es trägt für Streichtrio (2002) ÖE

Bernhard Gander (A)

Schöne Worte für Klavierquartett (2007)

Enno Poppe (D)

Trauben für Violine, Cello und Klavier (2004/05)

Kammermusik, das ist immer noch ein emphatischer Begriff, gerade auch in so klassischen Formationen wie Streichtrio und Klavierquartett: Mit Werken unter anderem von Bernhard Gander, Enno Poppe und Mathias Pintscher stellen die Pianistin Hsin-Huei Huang und das Trio EIS unterschiedliche neue Positionen vor.

Auch „Klangwege 2008“, das Abschlusskonzert des diesjährigen musikprotokolls [12.10., 19.30], bewegt sich auf ähnlichem Terrain: Musik für ein Solistenensemble geschrieben von Kompositionsstudierenden in einem Projekt der Grazer Kunstuniversität. (*musikprotokoll*)

22.00 Uhr

Karim Haddad (RL)

Minoritensaal

Innere Ferne für Bassflöte, Horn, Vibraphon und Harfe (1995) ÖE

Ensemble United Berlin

Vinko Globokar (SLO)

Ensemble Sidare, Köln

Skelet für Posaune, Akkordeon, Percussion und Quanun (1995) ÖE

Ferenc Gabor, Dirigent

Saed Haddad (JOR)

Le contredésir für Horn, Klarinette und Cello (1995) ÖE

Yoav Pasovsky (IL)

Programm:

Kmatim für Flöte Klarinette, Harfe, Klavier und Schlagzeug (1995) ÖE

Oliver Schneller (D) und

Rena Gely (AZ)

Elke Moltrecht (D)

Dialog mit Mugam für Flöte, Klarinette, Percussion, Klavier, Violine, Viola und Violoncello (2003) ÖE

Samir Odeh-Tamimi (PS)

Madih für Ensemble und 4 arabische Instrumente ÖE

Mit Einlagen traditioneller arabischer Musik für

Oud, Quanun, Nai und Djoze.

Eine Kooperation von

Festival Interface: Beyrouth – The Beirut of Education und musikprotokoll

Mehr und mehr geraten die Länder und Regionen des südlichen Mittelmeerraumes in unser kulturelles Radarsystem. Das hat politische ebenso wie religiöse, geografische und kulturelle Gründe; aber oft genug ähnelt die Herangehensweise exotischer Neugierde auf Divan und Tausendundeine Nacht. Oder ist zumindest geprägt von der gönnerhaften Haltung, wir Europäer könnten als Vermittler von Nutzen sein, da wir uns als Kulturinteressierte jenseits der Konflikte wähen.

„... as seen from the middle of east ...“ dreht – dem Konzept zu „lost spaces“ von Sebastian Meissner und Serhat Karakayli folgend – diesen Blickwinkel um: Nicht was wir an fremden Regionen interessant finden, sondern die Auseinandersetzung dortiger Künstlerinnen und Künstler mit Europa und europäischer Kultur steht im Zentrum dreier im musikprotokoll vorgestellter Projekte. Auf den Startschuss für dieses neue intermediale Projekt von Sebastian Meissner folgt – in Kooperation mit dem Berliner Festival „Beyrouth – The Beirut of Education“ ein Konzert mit in Österreich kaum gespielten Werken, ausgewählt gemeinsam mit Komponisten und Komponistinnen aus dem Libanon, Jordanien, Israel und Palästina. (*musikprotokoll*)

Anzahl der Vorträge | Number of Presented Papers

Sektion	Vorträge	Vorträge auf Deutsch	Papers in English
I	13	11	2
II	9	7	2
III	9	4	5
IV	9	7	2
V	6	3	3
VI	10	3	7
VII	6	5	1
keynotes	7	5	2
total	69	45	24

Vortragende in alphabetischer Reihenfolge | Presenters in alphabetical order

Name	Sektion	Thema / Title	Seite
Arnecke, Jörn	IV-2	Zitattechnik in Helmut Lachenmanns <i>Tanzsuite mit Deutschlandlied</i> (1979 / 80)	52
Bayley, Amanda / Clarke, Michael	III-1	Interactive strategies for analysing music	34
Bozic, Renate / Haslmayr, Harald	II-3	Musiktheoretische Implikationen im Briefwechsel Johannes Brahms mit dem Ehepaar Herzogenberg	40
Brover-Lubovsky, Bella	II-1	<i>Il Cembalo de'colori, e la Musica degli occhi</i> : Newtonian Optics and Modal Polarity in Eighteenth-Century Venetian Music and Art	27
Cavallotti, Pietro	IV-Kn	Postserielle Dimensionen im Kompositionsprozess bei Helmut Lachenmann	21
Celestini, Federico	II-1	Die Verzeitlichung des musikalischen Wissens an der Schwelle zum 19. Jahrhundert	28
Cook, Nicholas	I-Kn	Triangulating period performance and theory: the evidence of recordings	18
de la Motte-Haber, Helga	VI-Kn	Die Suche nach der Logik und Bedeutung von Musik. Über die Notwendigkeit interdisziplinärer Zusammenarbeit	23
Diergarten, Felix	I-1	Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Haydn. Vom Sinn und Unsinn „historisch informierter“ Analyse	26
Ebeling, Martin	VI-3	Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie	47
Edler, Florian	I-4	Anton Bruckner und die Musiktheorie seiner Zeit	54
Engels, Stefan	III-3	Gregorianische Psalmodie im Spannungsfeld zwischen musiktheoretischer Grundlage und praktischer Ausführung	58
Froebe Folker	I-1	Johann Gottfried Vierlings <i>Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere</i> . Eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre	25
Fuß, Hans-Ulrich	IV-1	Das Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozeß, am Beispiel des „Sonatensatzes“ der Schmuckszene aus Bergs <i>Wozzeck</i> (II/2)	36
Gingras, Bruno	III-1	The Performer as Analyst: A Case Study of J. S. Bach's „Dorian“ Fugue (BWV 538)	34
Grabow, Martin	III-3	Auskomponierte Interpretationen . Bearbeitungen und ihre analytischen Implikationen	59
Grupe, Gerd	V-1	Musik als Kultur? Über musikalische Analyse, indigene Musikkonzepte und die Rolle virtueller Musiker	32
Han, Insook	IV-2	Einflüsse der koreanischen Hofmusik in Isang Yuns <i>Réak</i> (1966)	51
Haselböck, Lukas	I-4	Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths	55
Hawes, Vanessa	VI-1	Communication and Computation: Outline for a Compositional Theory	30
Helbing, Volker	I-4	Kommunizierende Blöcke: „Exposition“ bei Bruckner	54
Hoeckner, Berthold	II-Kn	Vom musiktheoretisch Wahren, Schönen und Guten	19
Holtmeier, Ludwig	I-3	Zur Geschichte der deutschen bürgerlichen „Harmonielehre“-Tradition	46
Hulse, Brian	V-1	Of Genre, System, and Process: Music Theory in a ‚Global Sonorous Space‘	31
Jenkins, Danny	I-2	„Atonal“ Motives, the Presentation of the Musical Idea, and Historically Sensitive Analysis	43
Jeßulat, Ariane	II-3	Hässliche Musik	41
Kahr, Michael	VII-1	Die Jazztheorie als interdisziplinäres Fach	36
Kaltenecker, Martin	IV-Kn	Helmut Lachenmann und die Tradition des „deutschen“ Hörens	21

Kaneko, Junko	I-1	Fischer's <i>Fortspinnungstypus</i> Period: A New Definition and Clarification Based on Eighteenth-Century Theory	25
Kapeller, Martin	VII-1	Wechselwirkungen zwischen <i>Tempo rubato</i> -Traditionen und Komposition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	38
Kim, Youn	VI-2	Early Music Psychology as an Interdiscipline: Historical Reflections on Music Theory and the Psychology of Music	43
Kleinrath, Dieter	I-2	Zusammenhänge zwischen kompositorischen Verfahren im frühen und späten Klavierwerk Franz Liszts vor dem Hintergrund zeitgenössischer musiktheoretischer Entwürfe	42
Kühn, Clemens	Keyn.	Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie	18
Larminat, Violaine de	III-3	Zwischen wissenschaftlicher Analyse und instinktivem Musizieren: Höranalyse als praxisnahe Synthese von Musiktheorie und Interpretation?	58
Levy, Benjamin	IV-3	Ligeti's <i>Pièce électronique no. 3</i> in Concept and Realization	53
Loesch, Heinz von	II-1	Passagen-Interpretationen	28
Lubben, Joseph	VI-2	Metric Vibration: Acoustic Perspectives on Metric Dissonance	44
Mack, Dieter	V-2	Nyoman Windha – <i>Catur Yuga</i> : A New Concept of Contemporary Balinese Chamber Music	39
Mayhood, John	III-2	Can Analyses Impose Obligations on Performers?	49
Menke, Johannes	I-3	Implizite Theorie	46
Mittmann, Jörg-Peter	IV-1	Musikalische Selbstausslegung – Ein sichere Quelle historischer Musiktheorie?	35
Moraitis, Andreas	VI-3	Eine Untersuchung zum ‚Bach-Choral‘	48
Moths, Angelika	I-3	Blick in ein Studierzimmer: die Handschrift Urb. Lat. 1419	45
Moura, Eli-Eri	V-2	System versus Culture in New Music from Brazil	40
Neidhöfer, Christoph	VII-2	Notions of Freedom in Compositional Techniques of the „New Venetian School“	56
Neuwirth, Markus	III-2	Performing taktgruppenmetrische Ambiguität in einigen Klaviersonaten Beethovens	49
Nolan, Catherine	IV-1	Text and Compositional Design in Webern's „Gelockert aus dem Schosse“	36
Papageorgiou, George	III-1	Thinking through the body: Music theory for the performer.	33
Parncutt, Richard	VI-3	Key profiles, pitch salience, and the origins of tonality	48
Peters, Deniz	II-2	Spielgesten und Ausdrucksgesten: Eine musiktheoretisch-ästhetisch-phänomenologische Betrachtung	38
Polak, Rainer	V-1	Timing Djembe Rhythms: Towards a Theory of Metric Feelings	33
Rabenalt, Robert	VII-2	Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt – Zu kompositorischen Verfahren in Morricones Filmmusik	56
Raff, Christian	I-2	Schönberg „beim Wort genommen“. Fallstudie zu A. Schönberg	43
Reutter, Hans Peter	IV-3	Monument und Monopoly. György Ligetis erstes Stück für zwei Klaviere und Spieltheorie	53
Rohringer, Stefan	I-1	„Schema und Auskomponierung“ versus „Schema als Schema“	26
Saxer, Marion	IV-2	Struktur und Intention. Zur ästhetischen Aussagekraft struktureller Strategien	50
Schönebeck, Andre	V-1	Konsonanz als gelernte musikalische Wahrnehmungskategorie	32
Schreiber, Ewa	VI-1	Metaphors of Sound. Cognitive Aspects of Twentieth-Century Composers' Musical Ideas	31
Schultz, Robert D.	VI-2	All in the Family: A Transformational-Genealogical Theory of Musical Contour Relations	44
Schwab-Felisch, Oliver	II-2	Polyphonie musikalischer Logiken	38
Schwenkreis, Markus	II-1	Ästhetische Grundlagen einer Rekonstruktion historischer Improvisationspraktiken und deren musiktheoretische Implikationen	27
Shanahan, Daniel	VI-1	Musical Probability and Debussy's <i>Preludes</i> : The Nature of Expectancy in <i>Bruyeres</i>	30
Stubenvoll, Matthias	VII-1	Musiklernen am Computer – Zur Qualität von Musik-Lernsoftware und ihrer empirischen Überprüfung	37
Tenzer, Michael	V-Kn	Cross-Cultural Perspectives on Augmentation as a Category of Musical Time Transformation	22
Thöne, Raphael D.	II-3	No <i>Adornian Godfather?</i> – An Aesthetic Search for a Comparable British Figure	41
Utz, Christian	IV-2	Konzeptionelle Narrativität und kulturelle Identitäten. Methodiken der Analyse von Werken für westlich-asiatische Instrumentalensembles	51
Vojcic, Aleksandra	III-2	Decoding Scriabin's Rhythmic Notation in the Early Preludes	50
Weidner, Verena	VI-1	Eine „Musiktheorie der Gesellschaft“? – Oder: Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?	29
Zelli, Bijan	VII-2	Musique acousmatique und Raum	57

Sektionen – Eröffnungsvorträge – Podiumsdiskussionen

Sections – Keynote-Lectures – Panel Discussions

Freitag, 10. 10. 2008, 9.15 Uhr, Florentinersaal

Eröffnungsvortrag

CLEMENS KÜHN, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden

Musiktheorie ist Musiktheorie ist Musiktheorie

Clemens Kühn, 1945 in Hamburg geboren, studierte dort und in Berlin Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie/Komposition bei Diether de a Motte, Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus (1977 Promotion). Nach langjähriger Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen in Berlin und München ist er seit 1997 Lehrstuhlinhaber für Musiktheorie an der Musikhochschule Dresden. Kühn schrieb zahlreiche musiktheoretische Lehrbücher. Zuletzt erschienen von ihm *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln. Ein Handbuch* (2006); *Musik erforschen. Ein Arbeitsbuch zu Ordnungen in der Musik, für die Jahrgänge 7 bis 9/10* (2008).

Sektion 1. Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie <i>Limits and Potentials in the Reception of Historical Music Theory</i>

Die im 20. Jahrhundert signifikant verstärkte Historisierung musiktheoretischer Diskurse hat eine Fülle von Wissen über die Theoriebildung vergangener Jahrhunderte verfügbar gemacht. Es darf aber gefragt werden, welchen Nutzen und welche Nachteile dieses Wissen für die gegenwärtige Musiktheorie tatsächlich hat. Zum einen sind hier Fallstudien gefordert, die Chancen und Grenzen einer Erklärung historischer Stile durch die jeweils zeitgenössische Theorie diskutieren, zum anderen wäre zu untersuchen, ob nicht auch Theoriebildungen neuerer Musik vermehrt eine kritische Auseinandersetzung mit historischer Musiktheorie zur Grundlage nehmen könnten.

The increasing relevance of historicization in 20th century music theory discourse has made available abundant theoretical concepts of music in past centuries. However, one might ask what advantages and disadvantages this knowledge actually provides for current theories of music. This section primarily asks for case studies that either discuss chances and limits of an explanation of historical styles via contemporary theories, or explore whether theory formation of new music after 1945 would also profit from an intensified critical reception of historical theories of music.

Freitag, 10. 10. 2008, 10.00 Uhr, Florentinersaal

NICHOLAS COOK, Royal Holloway University of London

Triangulating period performance and theory: the evidence of recordings

Empirical approaches to the study of recorded performance are opening up new areas of music history and analysis. However empirical approaches were originally developed in the context of music psychology, and the theoretical frameworks in common use – drawn for instance from the work of Bruno Repp, Caroline Palmer, Neil Todd, and Eric Clarke – reflect the dominant orientation of psychology: towards the general characterisation of human cognitive processes and faculties. Only now is it becoming clear how such putative processes and faculties need to be understood in the context of the radical shifts in performance style which the legacy of recordings evidences. How are we to understand the unfamiliar performance styles of a hundred years ago? One obvious source which has been little exploited to date are the theoretical writings on performance of the late nineteenth and early twentieth centuries such as Mathis Lussy's *Traité de l'expression musicale* (1874) and the many detailed performance prescriptions scattered through Heinrich Schenker's writings from the 1890s to the 1920s: these sources have been neglected because they make little sense when related to late twentieth-century performance styles. The solution of course is to relate them to the performance styles of their own day, and so read they may offer otherwise unobtainable insights into those styles. My paper will accordingly triangulate early recordings, contemporary theoretical writings, and present-day psychological approaches, seeking in this way to throw light on the larger question of the relationship between present-day music theory and period practices.

Nicholas Cook is Professorial Research Fellow in Music at Royal Holloway, where he directs the AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM). A musicologist and theorist, he holds separate degrees in music and in history/art history; his articles have appeared in leading British and American journals, and cover topics from aesthetics and analysis to psychology and pop.

His books include *A Guide to Musical Analysis* (1987); *Music, Imagination, and Culture* (1990); *Beethoven: Symphony No. 9* (1993); *Analysis Through Composition* (1996); *Analysing Musical Multimedia* (1998); and *Music: A Very Short Introduction* (1998), which is published or forthcoming in eleven different languages and to which a special issue of *Musicae Scientiae* was devoted. His latest book is *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna* (2007). He also co-edited *Rethinking Music* (1999), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, and the *Cambridge History of Twentieth-Century Music* (both 2004).

A former Editor of the *Journal of the Royal Musical Association*, Nicholas Cook was elected a Fellow of the British Academy in 2001. In 2009 he will take up the Chair in Music at Cambridge University.

Sektion 2. Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens <i>Music Theory and Music Aesthetics – on the Disciplinary Organisation of Knowledge</i>

Seit dem 18. Jahrhundert klagte Musikästhetik die konstitutive Rolle der Subjektivität der Musikhörer gegen die von den Musiktheoretikern vorausgesetzte Ontologie ein. Im 19. Jahrhundert liegen die Anfänge der Musikwissenschaft als einer historischen Geisteswissenschaft: Sie rückte mit Geschichte, bald darauf auch mit relativistischer Ethnologie den vermeintlich überzeitlichen und universellen Strukturen zu Leibe, an denen noch die Musikästhetik, als Disziplin der Philosophie hierzu disponiert, festgehalten hatte. Musiktheorie und Musikästhetik sind von diesen Impulsen nicht unbeeindruckt geblieben, keinesfalls aber erklärten sie sich in Reaktion darauf für überflüssig. Sich auf Verfassung und Verhältnis der beiden Disziplinen zu konzentrieren, mag dabei helfen, die Organisation des Wissens über Musik in der Gegenwart zu klären.

Since the 18th century music aesthetics has claimed the constitutive role of music listeners' subjectivity against the ontology presupposed by music theorists. The 19th century saw musicology's emergence as a historical discipline within the humanities: It attacked traditional music theory's putatively time-transcending and universal structures which even aesthetics, in its philosophical tracks, had not completely abandoned. This critique was mounted first by historical and shortly afterwards by relativist ethnological means. Music theory and music aesthetics have neither remained indifferent towards these impulses, nor did they declare themselves superfluous. To concentrate on the condition of and relationship between these two disciplines might help to clarify the ways in which knowledge of music is presently organised.

Freitag, 10. 10. 2008, 11.00 Uhr, Florentinersaal

BERTHOLD HOECKNER, The University of Chicago
Vom musiktheoretisch Wahren, Schönen und Guten

The aesthetic category of beauty, the epistemological category of truth, and the ethical category of the good constitute three central coordinates in the history and theory of Western art and music. During the period of modernism (considered here as lasting from the mid-18th century through its postmodern phase), these categories underwent a major shift, involving at its most extreme a reversal from beauty to ugliness, from truth to falseness, and from good to evil. While the speculative, regulative and descriptive traditions of music theory have participated in this development, the relativist climate of post-normative pluralism invites a reassessment of those categories in current music theoretical discourse. (The paper will be read in German.)

Berthold Hoeckner teaches music history at the University of Chicago. He specializes in nineteenth- and twentieth-century music, and his research interests include aesthetics, music and literature, music and visual culture, and the psychology and neuroscience of music. Awards and fellowships include the Alfred Einstein Award of the American Musicological Society (1998), a Humboldt Research Fellowship (2001/2), and a Mellon New Directions Fellowship (2006/7). He is the author and editor of *Programming the Absolute: Nineteenth-Century Music and the Hermeneutics of the Moment* (Princeton University Press, 2002) and *Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music* (Routledge, 2006).

Sektion 3. Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis <i>Composition – Analysis – Interpretation: Music Theory and Musical Practice</i>

Die quellenkritische Fundierung aufführungspraktischer „Authentizität“ scheint eines der Gebiete zu sein, auf denen die Musiktheorie am wenigsten unter Rechtfertigungszwang steht. Dass eine Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis und den musikalischen Hör- und Wertkriterien einer Epoche auch fern von rein musealer Rekonstruktion heute der musikalischen Interpretation nachhaltige Impulse verleihen kann, steht wohl außer Frage. Aber auch unabhängig von historisierenden Tendenzen kann jede gute Analyse der praktischen Ausführung und dem Hören neue Dimensionen erschließen. Welche Art von Analysen erwarten sich Interpreten und Hörer von der Musiktheorie? Und umgekehrt: Welche Wege der (non-verbalen) Interpretation erhoffen sich Analytiker im Anschluss an ihre Texte?

The foundation of "authentic" performance practice by a critical assessment of sources seems to be a field in which music theory hardly needs to justify its merits. It is beyond question that research on historical modes of

performance, of musical listening and criteria of value judgement can offer significant impulses for today's performers, and are not limited to historicizing reconstructions. By means of musical analysis, moreover, theory can also open up new perspectives for performers that are largely independent from tendencies of historicization. What kinds of analysis, then, do performers and listeners today require or expect from music theoreticians? And – vice versa – which ways of (non-verbal) interpretation do musical analysts hope or expect to result from their writings?

Samstag, 11. 10. 2008, 14.00 Uhr, Aula

MICHAEL GIELEN, Salzburg, im Gespräch mit **PAUL FIEBIG**, Berlin,
Von Beethoven zu Lachenmann – Analyse als Grundlage der musikalischen Interpretation

Michael Gielen ist der Sohn des österreichischen Theatermanns und späteren Intendanten des Burgtheaters Josef Gielen und der Schauspielerin Rosa Steuermann, der Schwester von Salka Viertel und Eduard Steuermann. Gielens Familie emigrierte 1940 nach Argentinien. Michael Gielen studierte Musik und Philosophie in Buenos Aires und begann seine Laufbahn als Korrepetitor am Teatro Colón. 1950 ging er an die Wiener Staatsoper. Von 1960 bis 1965 leitete er die Königliche Oper in Stockholm, von 1969 bis 1972 das Belgische Nationalorchester in Brüssel und von 1972 bis 1975 die Niederländische Oper in Amsterdam. Von 1977 bis 1987 war Gielen Direktor der Oper Frankfurt, die unter seiner Leitung (in Zusammenarbeit mit Klaus Zehelein) zu einem der wichtigsten Opernhäuser Europas avancierte und Leiter der Museumskonzerte in Frankfurt am Main. Gleichzeitig war er von 1978 bis 1981 Erster Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra in London, dessen Ehrendirigent er seitdem ist, und von 1980 bis 1986 Leiter des Cincinnati Symphony Orchestra. 1986 übernahm er das SWF Sinfonieorchester Baden-Baden, das 1996 in SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg umbenannt wurde, und leitete es bis 1999. Seit 1999 ist er ständiger Gastdirigent dieses Orchesters. Gielen pflegt ein weites Repertoire, das von Bach bis zur Moderne und vom Konzertsaal bis zur Oper reicht. Für die zeitgenössische Musik, zu der er selbst als Komponist Beiträge liefert, setzt er sich auch als Dirigent besonders ein. Regelmäßig gastierte er bei den Donaueschinger Musiktagen.

Paul Fiebig wurde 1942 nahe München geboren. Er studierte Philosophie, Germanistik und Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und promovierte 1970 mit einer Dissertation über das „Orchester-Zwischenspiel“ bei *Thomas Mann*. Während des Studiums war Fiebig als Komponist (Theatermusik), Musiker (Klavier, Schlagzeug [insbesondere Jazz]), Privat-Musiklehrer und Lektor freiberuflich tätig. 1971–1984 arbeitete er beim Saarländischen Rundfunk und war ab 1976 Abteilungsleiter des E-Musik-Programms. Er arbeitete am Seminar *Musikwissenschaft und Rundfunk* der Universität Saarbrücken, das er später leitete. 1984–2006 war er Musikredakteur beim Südwestfunk (Südwestrundfunk) Baden-Baden, wo er ab 1998 die Wort-Musik-Redaktion leitete. Seit Mitte der 1980er Jahre dokumentierte er in dieser Funktion alle wichtigen Projekte Michael Gielens. Seit 1989 arbeitete er zunehmend mit dem Sozialphilosophen Ulrich Sonnemann zusammen (u.a. Herausgabe des Essaybands *Müllberge des Vergessens*, 1995, und der Schriften in zehn Bänden, ab 2005). Ausgewählte Veröffentlichungen: *Über Beethoven. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie* (Stuttgart 1993); *Beethoven im Gespräch: Die neun Sinfonien* (zusammen mit Michael Gielen, Stuttgart/Weimar 1995); *Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse* (Stuttgart/Weimar 1997); *Mahler im Gespräch: Die zehn Sinfonien* (zusammen mit Michael Gielen, Stuttgart/Weimar 2002).

Sektion 4. Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess <i>On the Relationship between Conception and Realisation in the Compositional Process</i>
--

Das Gewicht konzeptioneller, „vorkompositorischer“ Stadien innerhalb des Kompositionsprozesses hat im 20. Jahrhundert signifikant zugenommen bis hin zu außerordentlich materialreichen Kompositionsplänen, Skizzen und Algorithmen. Eine strukturelle Entschlüsselung vieler Werke der Gegenwart ist daher ohne eine Kenntnis dieser Stadien oft kaum noch möglich. In konzeptionellem Denken von Komponisten ist immer auch, implizit oder explizit, „Theorie“ aufgehoben. Die Herausforderung an die Musiktheorie und Musikanalytik nun könnte darin bestehen, nicht einfach nur den Weg von der Konzeption zur fertigen Partitur zu dokumentieren, sondern auch kritisch zu hinterfragen, ob kompositorische Theorie und kompositorisches Resultat im Einzelfall in einem angemessenen Verhältnis zueinander stehen.

The emphasis on conceptual, “pre-compositional” stages of the compositional process has increased tremendously in the 20th century, resulting in exceptionally elaborate compositional plans, sketches and algorithms. A structural decoding of many contemporary works can therefore hardly be achieved without a detailed knowledge of these stages. Conceptual thinking of composers always encompasses implicit or explicit forms of “theory”. The challenge for music theory and music analysis might be not merely to document the path leading from earliest sketches to the completed score, but also to reflect whether in particular cases compositional “theory” and compositional result actually stand in a pertinent relationship to one another.

Samstag, 11. 10. 2008, 9.00 – 12.30 Uhr, Aula

LACHENMANN-DISKURSE. SYMPOSION ZUR ERÖFFNUNG DER SEKTION IV

Samstag, 11. 10. 2008, 9.00 Uhr, Aula

PIETRO CAVALLOTTI, Humboldt Universität Berlin / Universität Basel
Postserielle Aspekte im Kompositionsprozess bei Helmut Lachenmann

In seiner Musik greift Helmut Lachenmann weitgehend auf serielle Mittel zurück, sowohl bei grundlegenden Entscheidungen, die zeitliche Artikulation und formale Gliederung seiner Werke betreffen, als auch – zumindest an bestimmten Stellen – bei der Determinierung der Tonhöhenstruktur. Gleichwohl zeigen seine Verfahren – die bis zu einem gewissen Grad durch eine Analyse seiner Skizzen rekonstruierbar sind – eine erstaunliche Starrheit: Die selben abstrakten kompositionstechnischen Prinzipien werden in einem Zeitraum von mehr als 30 Jahren in zahlreichen Werken ohne bedeutende Unterschiede immer wieder verwendet. Die für das serielle Denken der 1950er Jahre zentrale Kategorie der Stimmigkeit zwischen kompositorischen Intentionen und technischen Mitteln, die Suche nach immer neuen Verfahren, um eine bestimmte poetische Idee zu realisieren, spielt im Lachenmanns Komponieren keine entscheidende Rolle mehr. Stattdessen tritt eine dialektische Beziehung zwischen mehreren Aspekten des musikalischen Materials auf, in der die (post)serielle Vorordnung – nunmehr als historisiertes Erbe der vergangenen musikalischen Ästhetik angesehen – nur ein Element unter anderen ist.

Pietro Cavallotti, geb. 1970, Studium der Musikwissenschaft in Cremona (Universität Pavia); 2002 Promotion an der Humboldt Universität zu Berlin über *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey* (Edition Argus, Schliengen 2006). 2005–2007 Lehrbeauftragter an der Universität von Bergamo, seit 2006 an der Humboldt Universität zu Berlin und seit 2008 an der Universität Basel. Veröffentlichungen insbesondere zur Musik des 20. Jahrhunderts mit Schwerpunkten vor allem im Bereich der Quellenforschung und der Kompositionstechnik.

Samstag, 11. 10. 2008, 9.30 Uhr, Aula

MARTIN KALTENECKER, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (EHESS) Paris
Helmut Lachenmann und die Tradition des „deutschen“ Hörens

Helmut Lachenmann hat sich oft und ausführlich zum Problem des Hörens geäußert und seine Kunst direkt als eine Erneuerung oder Erweiterung unserer Hörmöglichkeiten dargestellt, deren gesteigerte oder verfeinerte Intensität zu einer neuen „Selbsterfahrung“ des Hörers führen soll. Dabei zeichnet sich bei Lachenmann eine leichte Verlagerung von der Akzentuierung eines strukturellen Hörens (das er auch an Beethoven und Webern veranschaulicht) zur Wahrnehmung von Zuständen und Situationen ab, wie sie etwa in *NUN* (1999-2002) thematisiert wird. Lachenmanns Produktion und seine Philosophie des Hörens stehen so in engem Zusammenhang mit der Leitmetapher der Wahrnehmung, die für die Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts immer bedeutender wurde. Sie schreibt jedoch ebenfalls eine Geschichte fort, die die deutsche Musiktradition kennzeichnet, und auf deren Genealogie hier eingegangen werden soll. Untersucht wird das Motiv des „Hin-und-zurück-Hörens“ ab dem Ende des 18. Jahrhunderts bis zu hin Schenker, die Definition des Hörens als Exerzitium (im religiösen sowie pädagogischen Sinne) und die Vorstellung eines Siegs der Formen über die Affekte, welche eine direkte Verbindung der Hörtheorie Lachenmanns zu Schillers Ästhetik stiftet.

Martin Kaltenecker, geboren 1957, studierte Musikwissenschaft und Romanistik an der Sorbonne (Paris) und promovierte 1986. Er war Mitherausgeber der Zeitschrift für neue Musik *Entretemps* (1986–1992) und arbeitete als Übersetzer sowie für den Rundfunk. Seit 2006 ist er Mitglied des Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (EHESS, Paris) und war 2006/07 Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Seine zahlreichen Veröffentlichungen zur Musik des 19. und 20. Jahrhundert umfassen u.a. *La Rumeur des Batailles* (Paris 2000) und *Avec Helmut Lachenmann* (Paris 2001) sowie die kommentierte französische Übersetzung der *Moments musicaux* von Theodor W. Adorno (Genf 2003). Zudem war Kaltenecker Mitherausgeber des Bandes: *Penser l'Œuvre musicale au XX^e siècle: avec, contre ou sans l'histoire?* (Paris 2006).

Samstag, 11. 10. 2008, 10.00 Uhr, Aula

CHRISTIAN UTZ / CLEMENS GADENSTÄTTER (Kunstuniversität Graz)
Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann – Buchpräsentation

Im zweiten Band der von uns seit 2007 herausgegebenen Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* wird mit Helmut Lachenmann einer der führenden Komponisten der heutigen Musik ins Zentrum gestellt, dessen eigene „Theorien“ des Komponierens, des Hörens, der Wahrnehmung, des Verhältnisses zwischen Musik und Gesellschaft für die in dieser Schriftenreihe thematisierte Öffnung des Theoriebegriffs zentrale Impulse geliefert haben.

Lachenmanns Denken über und in Musik versteht es in brillanter Weise eine eng an musikalischen Texten und Klängen orientierte Theoriebildung von vornherein durch vielfältige Ebenen zu weiten, ohne bezüglich der Kohärenz des theoretischen Ansatzes Kompromisse zu schließen. Dass einer solchen Form der musikalischen Theorie nicht zuletzt ein dialogisches Prinzip inhärent ist, zeigt das programmatisch am Anfang des Bandes stehende auf 54 Seiten dokumentierte Podiumsgespräch (Kunstuniversität Graz, 21.11.2005). Es belegt insbesondere wie Lachenmanns Kunstbegriff, der Komponieren und Hören in eins denkt, sich permanent neuen, unbekannten Situationen auszusetzen vermag. Die weiteren im vorliegenden Band versammelten Texte finden zu Perspektiven, die im „Kanon“ der Lachenmann-Literatur bislang allenfalls marginal gestreift wurden, u.a. indem sie Lachenmanns Musik in die so unterschiedlichen Kontexte der Kognitionswissenschaften, der Klangkunst und der japanischen Mundorgel *shō* stellen. Sie begreifen dabei die theoretischen Ideen des Komponisten keineswegs als *sine qua non* der eigenen analytischen Position, machen jedoch durchweg diese so hochgradig vernetzbaren und entwickelbaren Ideen in neuartiger Weise produktiv und vermitteln dabei zwischen Theorie, Hören und musikalischer Praxis. Nahezu alle Autoren des Bandes sind anwesend und werden ihre Beiträge diskutieren.

Samstag, 11. 10. 2008, 10.45 Uhr, Aula

Podiumsdiskussion

Denken und Hören in der Musik der Gegenwart

PIETRO CAVALLOTTI, CLEMENS GADENSTÄTTER, MARTIN KALTENECKER, DIETER MACK, MARKUS NEUWIRTH
Diskussionsleitung: ANDREAS DORSCHEL

Hören steht, wie Sehen, unter dem Doppelaspekt von Sinnlichkeit und Intellekt. Wie sich deren Verhältnis bestimmt, hängt nicht nur vom Hörer, sondern auch vom jeweils Gehörten ab. Zeitgenössische Musik scheint beide Teilaspekte zu radikalieren: die Sinnlichkeit durch die besondere Aufmerksamkeit von Komponisten der Gegenwart auf Klang in all seinen Facetten, den Intellekt durch Differenzierung der Organisation und Reflexion ihres Materials. Die Diskussion soll diese abstrakte Diagnose an konkreten Beispielen prüfen, sowie Voraussetzungen und Konsequenzen jener Entwicklung der Musik wie des Hörens von Musik klären. (Andreas Dorschel)

Sektion 5. Musik als „System“ vs. Musik als „Kultur“ – Musiktheorie und Musikethnologie <i>Music as “System” vs. Music as “Culture” – Music Theory and Ethnomusicology</i>
--

Neben der Historisierung hat auch die Globalisierung seit dem 19. Jahrhundert Grundvoraussetzungen traditioneller Musiktheorie nachhaltig in Frage gestellt. Nicht nur eklatant eurozentristische Entwürfe (wie bei Riemann oder Schenker) sind davon betroffen, sondern der Anspruch, Musik rein systemimmanent zu beschreiben, scheint insgesamt vor dem Hintergrund einer Konfrontation und Überlagerung kulturell unterschiedlicher musikalischer Kontexte und Systeme oft kaum mehr haltbar. Demgegenüber haben sich in den vergangenen Jahrzehnten äußerst fruchtbare Synergien zwischen Musiktheorie und Musikethnologie entfalten können. Ein verstärkter Dialog der beiden Disziplinen, insbesondere auf dem Gebiet der musikalischen Analyse, scheint jedenfalls auch angesichts der zunehmenden Bedeutung kulturell hybrider Ansätze in der heutigen Kunst- und Populärmusik für die Zukunft geradezu unausweichlich.

The process of globalisation, similar to historicization, has been a principal challenge to fundamentals of traditional music theory since the late 19th century. Not only are theories based on bluntly euro-centric presuppositions (as with Riemann or Schenker) challenged, but the general claim to describe music in purely abstract and systematic terms is also met with serious doubts in the face of the confrontation and overlap of musical contexts and systems that are culturally diverse in origin. This situation has recently triggered fruitful synergies between music theory and ethnomusicology. Considering the increasing significance of culturally hybrid manifestations in current art and popular music, an intensified dialogue between these two disciplines, especially within the field of musical analysis, seems inevitable in the future.

Freitag, 10. 10. 2008, 11.45 Uhr, Florentinersaal

MICHAEL TENZER, University of British Columbia

Cross-Cultural Perspectives on Augmentation as a Category of Musical Time Transformation

To advance any systematic music theory approach to the music of many cultures we could do much worse than to refine our perspectives on temporality. Yet labeling qualities of musical time – as if such qualities were static – locks in counterproductive essentializations, since categories like *linear* and *nonlinear time* (Kramer 1988) emerged from obsolete distinctions between the West and “the rest”, and are moreover based on misleading analogies to the physical world. Such polarized distinctions now seem hardened and unsubtle. Indeed, any sense of stability in a temporal category is illusory, since even in musics of strict repetition time and its perceivers are always moving, and music’s chief *raison d’être* is the representation, intensification, and layering of such move-

ment. Thus it may be more productive to typologize temporal *transformations* as a way to focus on unfolding process. And it is the experience of process – not its ephemeral static trace – that accounts for most of music’s significance.

Michael Tenzer is Professor of Music at the University of British Columbia. He is the author of *Balinese Music* (Periplus 1992, 1998), and *Gamelan Gong Kebyar: The Art of 20th Century Balinese Music* (University of Chicago 2000), plus numerous articles and reviews. Recent work on cross-cultural music theory led to the publication of *Analytical Studies in World Music* (Oxford 2006) and the forthcoming *Analytical Studies in World Music Volume 2*, for which he served as editor. Tenzer’s compositions are widely acclaimed and available on New World and Canteloupe labels. The recent film *Bali by Heart* (*Bali par Coeur*) documented the social and musical experimentation of Tenzer’s composition *Underleaf* for Balinese gamelan and wind/brass/piano nonet, rehearsed and performed at the Bali Arts Festival in 2006.

Sektion 6. Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen / Divergenzen <i>Music Theory and Systematic Musicology: Convergence / Divergence</i>
--

Vor allem die deutschsprachige Musikwissenschaft subsumiert Musiktheorie traditionell unter dem Teilgebiet der „Systematischen Musikwissenschaft“, wobei dabei oft die pädagogisch und künstlerisch akzentuierten Anteile des Faches ausgeklammert werden. Die Sektion soll das Potential gemeinsamer Forschungs- und Anwendungsbereiche ausloten, aber auch Raum für eine kritische Diskussion über methodische Unterschiede geben. In den letzten Jahrzehnten entwickelten sich innerhalb der Systematischen Musikwissenschaft vor allem die naturwissenschaftlich orientierten Teilbereiche in Richtungen, die für die Musiktheorie direkt relevant sein können. Die Musikpsychologie etwa hat sich intensiv mit der Frage der Wahrnehmung und kognitiven Verarbeitung musikalischer Information auseinandergesetzt und konvergiert damit mit jenen Strömungen der Musiktheorie, die Erwartung und „Voraushören“ musikalischer Strukturen ins Zentrum gestellt haben. Auch die Musiksoziologie greift immer wieder auf musiktheoretische Grundfragen zurück, wobei etwa die „New Musicology“ soziologische und strukturelle Dimensionen musikalischer Werke in einer zuvor kaum gekannten Weise neu verknüpft. *German musicology discourse has traditionally subsumed music theory under the category of “Systematic Musicology” and often neglected the pedagogical and artistic aspects of the discipline. This section aims to work out common areas of research and application as well as to discuss critically methodological differences. In recent decades, natural sciences orientated research in Systematic Musicology has developed in directions that could be especially relevant for music theory. Music psychology, for example, has intensely focussed on questions of perception and the cognitive processing of musical information, thus converging with tendencies in music theory that are concentrated on listener expectancy and “implication” of musical structures. Music sociology also increasingly resorts to fundamental problems of music theory, whereas “New Musicology” connects sociological and structural dimensions of musical works in an unprecedented manner.*

Freitag, 10. 10. 2008, 14.30 Uhr, Florentinersaal

HELGA DE LA MOTTE-HABER, Technische Universität Berlin

Die Suche nach der Logik und Bedeutung von Musik. Über die Notwendigkeit interdisziplinärer Zusammenarbeit

Bei der Aufstellung der Arbeitsfelder der Systematischen Musikwissenschaft von Guido Adler (1885) fehlt merkwürdigerweise der Begriff der Musiktheorie. Stattdessen sprach er von „Erforschung und Begründung“ der Musik durch Harmonik, Rhythmik und Melik, der er neben der Pädagogik, womit die Satzlehre gemeint ist, der Ästhetik und der vergleichenden Musikologie die Aufgabe zuwies, allgemeine Gesetze aufzuzeigen. Da Adler unter den Hilfswissenschaften neben der Psychologie, Akustik, Mathematik u. a. die musikalische Logik wie Grammatik aufzählt, schien ihm wohl die Musiktheorie seiner Zeit nicht geeignet, eine übergeordnete Theorie der Musik leisten zu können. Adlers Idee, mit der er dem Historismus seiner Zeit begegnete, war nicht einzulösen. Heute sind neben der Musikästhetik die ehemaligen „Hilfswissenschaften“, nämlich die Musiktheorie im eigentlichen Sinn wie die psychologische Forschung ergänzt um die soziologische, zu Teildisziplinen der Systematik aufgerückt. Kulturvergleiche spielen auch eine Rolle. Jedoch läßt sich die Fülle musikethnologischer Befunde nicht mehr völlig in die Systematik eingliedern. Adlers Grundgedanke eines Zusammenwirkens von verschiedenen Teildisziplinen hingegen sollte angesichts der Komplexität des Gegenstandes Musik uneingeschränkte Gültigkeit behalten.

Es ist fast trivial zu bemerken, dass alle Theorien eine begrenzte Reichweite haben. Betrachten wir den Bereich der Musiktheorie, zeigen sich Unterschiede dahingehend, wie spezifisch eine Theorie konzipiert ist. Beispiele für spezifische Theorien wären die musikalische Logik von Hugo Riemann oder die Pitch-Class-Set-Theorie von Allen Forte. Je unspezifischer eine Theorie ist, weil stark in außermusikalischen Bezügen verankert, umso dynamischer ist sie. Die energetische Theorie von Ernst Kurth ist auf weite Bereiche der Musik, sogar auf neue Musik anwendbar. Sie macht starken Gebrauch von den bereits in Adlers Aufstellung vorgesehenen Interaktionen zwischen den Teilbereichen. Zumindest soweit sie ihrer Stützung dienen, werden Theorien bis zum heutigen

Tag gern durch Ergebnisse anderer Disziplinen angereichert. Eine prominente Rolle spielen dabei die Gestalttheorie und die kognitive Psychologie in einem seltsamen Verbund mit der Linguistik.

Die meisten musiktheoretischen Systeme sind der strukturellen Schicht der Musik gewidmet. Die Anregungen, die von der Sprachwissenschaft ausgingen, um die expressiv-semantische Schicht fassbar zu machen, haben in jüngerer Zeit einen starken Auftrieb durch die Hermeneutik der amerikanischen New Musicology erhalten, deren „topics“ (Robert Hatten, Raymond Monelle) erstaunlich nahe an die musikalische Hermeneutik von Hermann Kretzschmar heranrücken. Die ausschließliche Anlehnung an die Linguistik (vor allen an Charles Peirce) verschenkt jedoch den Bezug zu mehr als 100 Jahren musikpsychologischer Forschung über emotionale Konnotationen. Begründungen wie der naive Hörer zähle ohnehin nicht sollen relativiert werden. Vor allem aber soll für die Unterscheidung von „Meaning“ der Musik und „Effect“ auf Seiten der Rezeption – speziell bezüglich der Eindrucks-Ausdrucksverschränkung beim Musikhören – der Charakter eines Scheinarguments aufgezeigt werden. Aus der Sicht der sozialwissenschaftlichen Teildisziplinen der Systematik erscheinen auch Einsichten wie der Mangel an „sensuously valued experience“ der neuen Musik (Rose Rosengard Subotnik) oder das Moment statt Formhören (Jerrold Levinson) diskussionsbedürftig. Und umgekehrt lässt sich nur bedauern, dass die Musikpsychologie aus methodischen Vorbehalten den Diskurs bislang nicht aufgenommen hat.

Helga de la Motte-Haber, geb. 1938 in Ludwigshafen/Rhein. Studium der Psychologie 1957–1961, Abschluss mit dem Diplom, 1962–1967 Studium der Musikwissenschaft, Abschluss mit der Promotion. 1971 Habilitation an der Technischen Universität Berlin mit dem Lehrgebiet Systematische Musikwissenschaft, 1972–1978 Professorin an der Pädagogischen Hochschule Köln, 1978–2004 Professorin an der Technischen Universität Berlin.

Schriften (Auswahl): *Musikpsychologie. Eine Einführung* 1972; *Psychologie und Musiktheorie* 1978; *Handbuch der Musikpsychologie* 1985; *Musik und Bildende Kunst* 1990; *Die Musik von Edgard Varèse* 1993.

Herausgebertätigkeit: *Klangkunst* 1999; *Musik des 20. Jahrhunderts* 2000; *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft in vier Bänden*, Laaber Verlag (Band 1: Musikästhetik 2003; Band 2 zus. mit O. Schwab-Felisch: Musiktheorie 2004, Band 3 zus. mit G. Rötter: Musikpsychologie 2005, Band 4 zus. mit H. Neuhoff: Musiksoziologie 2006).

Freitag, 10. 10. 2008, 17.45 Uhr, Florentinersaal

Podiumsdiskussion (GMTH/ÖGMW): *Musiktheorie und Musikwissenschaft – eine „relatio non harmonica“?*

LUDWIG HOLTMEIER, ARIANE JEBULAT, HEINZ VON LOESCH, CHRISTOPH NEIDHÖFER, PETER REVERS,
MICHAEL WALTER

Diskussionsleitung: STEFAN ROHRINGER

Musiktheorie als eine vorwiegend an Kunsthochschulen vertretene Disziplin lebt schon seit geraumer Zeit nicht mehr vom Erbe vermeintlich unerschütterlicher Gewissheiten. Neues hat sie sich erschlossen und Altes auf neue Art.

Dies ist nicht zuletzt Folge der Auseinandersetzung mit den Musikwissenschaften, insbesondere deren historischem Zweig. Zwanzig Jahre nachdem Carl Dahlhaus die Musiktheorie in der Misere befand, aufgrund des ihr verwehrteten Zugangs zu akademischen Institutionen von den Gepflogenheiten eines fachlichen Diskurses abgeschnitten zu sein und ein eigenständiges Wissenschaftsparadigma daher nicht ausprägen zu können, ist zu fragen, ob dem Fach immer noch droht, „zwischen Mediokrität und Sektierertum hin- und hergerissen zu werden“, oder ob es sich von diesem Makel hat befreien können. Ist die Verständigung darüber, „welche Normen und Kriterien als wissenschaftlich zulässig gelten sollen“ gelungen, oder gilt bereits diese Nachfrage einer (schweigenden) Mehrheit von musiktheoretischen Fachvertreterinnen und Fachvertretern falsch gestellt, weil sie am Anliegen einer künstlerischen Disziplin oder den Erfordernissen der Lehre vorbeigehe?

Und andererseits: Was bedeutet die trotz der augenscheinlichen Heterogenität der Musiktheorie zunehmende Nobilitierung des Fachs für die Musikwissenschaften? Hat sich sein gemeinhin als propädeutisch eingeschätzter Stellenwert in der musikwissenschaftlichen Ausbildung zum Positiven verändert? Oder verstärkt der ‚cultural turn‘ unserer Tage den Trend, musiktheoretische Fragestellungen zu marginalisieren? Gibt es in den Musikwissenschaften überhaupt noch eine Musiktheorie jenseits der ‚Geschichte der Musiktheorie‘?

Diesen und anderen Diskussionspunkten wollen sich die Teilnehmer des Podiumsgesprächs aus Musiktheorie und Musikwissenschaft unter Einbezug des Publikums pointiert und streitlustig annehmen. (Stefan Rohringer)

Abstracts und Kurzbiographien | Abstracts and Biographies

Freitag, 10. 10. 2008, 15.30 – 17.30 Uhr, Florentinersaal

Sektion I-1 Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie
Limits and Potentials in the Reception of Historical Music Theory
CHAIR: LUDWIG HOLTMEIER

FOLKER FROEBE (Hochschule für Musik Mannheim und Hannover): **Johann Gottfried Vierlings Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere. Eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre**

Seit einigen Jahren gilt ein verstärktes Interesse musiktheoretischen Quellen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die das überkommene kontrapunktische bzw. generalbassgestützte Denken in einer den neuen stilistischen Gegebenheiten angepassten Form fortschreiben: Sie bieten nicht zuletzt gegenwärtiger Theoriebildung eine historische Plattform, von der aus sich die großen systematischen Theorieentwürfe des späten 19. Jahrhunderts durch eine Perspektive entwicklungsgeschichtlicher Kontinuität kontrapunktieren lassen. Weitgehend unbeachtet geblieben sind bislang zwei Schriften Johann Gottfried Vierlings (1750–1813), die nur noch in wenigen Einzelexemplaren erhalten sind: der mit 30 Seiten ungemein knapp gefasste *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (Leipzig 1794) und eine umfangreichere Schrift mit dem Titel *Allgemeinfasslicher Unterricht im Generalbass mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Composition, durch treffende Beispiele erläutert* (Leipzig 1805).

Vierling entstammt der mitteldeutschen Tradition, erhielt seine Ausbildung bei Philipp Emanuel Bach und Johann Philipp Kirnberger und wirkte als Kantor in Schmalkalden. Seine *Anleitung zum Präludieren* gibt unmittelbaren Einblick in die zeitgenössische Improvisationsschulung und zeichnet sich durch eine große Klarheit sowohl des didaktischen Aufbaus als auch der hintergründigen Systematik aus. Vierling unterscheidet, der Partimento-Tradition folgend, drei musikalische „Aggregatzustände“: Verbindungen auf Grundlage des „natürlichen Sitz[es] der Accorde“ (lineare und saltierende Fortschreitungen zwischen den Bassstufen der Oktavregel), „Gänge“ (feste Konstellationen von Bassgang und Ziffernfolge) und „Schlussfälle“. Er differenziert – hierin durchaus modern – zwischen „Ausweichung“ und „zwischen dominantischer“ Einfärbung. Vierlings Exempel für die Veränderung „längere[r] Noten in kürzere“ – galante Ariosi und nachbarocke Triosätze – sind durchwegs zwei- und dreistimmig gehalten, offenbaren die kontrapunktischen Wurzeln und die imitatorischen Potentiale der präsentierten Generalbassmodelle ebenso wie deren melodiebildende Implikationen und spiegeln die ungebrochene kompositionstechnische Bedeutung des Generalbasses im ausgehenden 18. Jahrhundert. Auf Fragen der Formbildung geht Vierling explizit nur am Rande ein, doch verfolgt er offenkundig eine der Partimento-Tradition nahestehende Strategie: Die verwendeten Modelle implizieren Kontexte und eröffnen Optionsräume; der Weg führt improvisatorisch-suchend vom Einzelereignis zum größeren Zusammenhang.

In ungewöhnlich konzentrierter Form lehrt Vierling einen bis heute relevanten Kanon basaler, tief im „kollektiven Gedächtnis“ verankerter Modelle und Techniken. Im Rahmen des Vortrags soll der Quellentext vorgestellt, historisch und systematisch eingeordnet und auf seine Potentiale für die gegenwärtige Lehre hin befragt werden.

Folker Froebe, geb. 1970 in Hamburg, studierte Evangelische Theologie und Musikwissenschaft (Universität Hamburg) sowie Evangelische Kirchenmusik und Musiktheorie/Komposition (Musikhochschule Hamburg). Lehrbeauftragter für musiktheoretische Fächer an den Musikhochschulen Mannheim (seit WS 2000) und Hannover (seit SS 2001), zuvor Lehrtätigkeiten in Hamburg und Bremen. Seit 2007 Mitherausgeber der ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie). Konzerttätigkeit als Organist, Continuospieler und Chorleiter.

JUNKO KANEKO (University of Illinois at Urbana-Champaign): **Fischer’s Fortspinnungstypus Period: A New Definition and Clarification Based on Eighteenth-Century Theory**

Wilhelm Fischer’s concept of “Fortspinnung” continues to haunt modern interpretations and analyses of Baroque music. First appearing in 1915 as the central idea of his fundamental study *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Fortspinnung has become one of the most frequently used terms in modern descriptions of late-Baroque musical style. Modern use of this term and the underlying concept, however, are beset by two problems. Fischer’s original meaning and his underlying theory are sometimes distorted or obscured. And the theory itself is somewhat inconsistent and sometimes at odds both with the music of the late Baroque and with musical conceptualization of that period. Restoring Fischer’s original meaning, therefore, will not entirely solve the problems that surround this term. Rather, the concept behind the term can be profitably enriched by an infusion from eighteenth-century theories. The most detailed theory of phrase and period to come out of the eighteenth century was initially created by Joseph Riepel in the first two installments of his *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, published 1752–1755, and elaborated in Heinrich Christoph Koch’s *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782–1793. Riepel’s treatise, which he must have begun to write during the 1740s, has the additional rec-

ommendation of reflecting musical thought current during the lifetime of Bach and Handel. While Fischer's insight into the historical significance of the Fortspinnungstypus period remains important, its value can be enhanced through correction and clarification that proceed from a study and application of Riepel's theory. The purpose of this paper is to show how period theory can illuminate and improve Fischer's insightful concept and provide a better basis for modern analysis of Baroque music.

Junko Kaneko is a Ph.D candidate in musicology at the University of Illinois at Urbana-Champaign. Her master's thesis deals with Wilhelm Fischer's analysis of the *Fortspinnung* period. She is currently writing her doctoral dissertation titled "Johann Gottlieb Portmann's Compositional Theory in *Leichtes Lehrbuch*: A Study with a Critical Translation."

FELIX DIERGARTEN (Hochschule für Musik Dresden): Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Haydn. Vom Sinn und Unsinn „historisch informierter“ Analyse

Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition* ist aufgrund seiner vermeintlichen Nähe zur zeitgenössischen Kompositionspraxis immer wieder zum Ausgangspunkt „historisch informierter“ Analyse der Werke der „Wiener Klassik“ geworden, wobei insbesondere die Haydn-Beispiele aus dem dritten Band des *Versuch* als Belegstücke für diese Nähe angeführt wurden. Übersehen wurde dabei bisher jedoch eine scharfe Polemik aus der Feder Kochs gegen eine Haydn-Sinfonie. Diese Polemik wird verständlich vor dem Hintergrund der Schriften Sulzers und Batteux', die den ästhetischen Horizont der Kochschen Schriften bilden. Sie macht deutlich, welche Differenzen zwischen Kochs ästhetischen Prämissen und Elementen der zeitgenössischen Kompositionspraxis bestehen. Es wird weiterhin deutlich, dass „historisch informierte“ Analyse nicht darin aufgeht, die Begrifflichkeit eines bestimmten Theoretikers analytisch auf die zeitgenössische Praxis anzuwenden. „Historisch informierte“ Analyse in des Wortes bestem Sinne kann nur darin bestehen, eine Komposition einerseits im Spannungsfeld von kompositorischer Vorgeschichte, zeitgenössischer Praxis, kompositorischer Nachgeschichte und Rezeptionsgeschichte, andererseits im Spannungsfeld von zeitgenössischer Praxis und Theorie zu verorten, wobei zu beachten ist, dass die Theoriegeschichte stets auch ihren eigenen Gesetzen und Diskursen folgt. Nur im Bewusstsein dieser Spannungen und Differenzen respektiert Analyse den Umstand, dass sowohl das Kunstwerk als auch die zeitgenössische Theorie und der „heutige“ Analytiker als „durch und durch historisch“ zu verstehen sind.

Felix Diergarten, geb. 1980, studierte Orchesterdirigieren und Musiktheorie. Zur Zeit promoviert er in Musiktheorie bei Clemens Kühn an der Musikhochschule Dresden über die Sinfonik Haydns und studiert im Ergänzungsstudium „Theorie der Alten Musik“ an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Er hat einen Lehrauftrag für „Historische Satzlehre“ an der Musikhochschule Freiburg und kommt im Studienjahr 2008/2009 einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern nach.

STEFAN ROHRINGER (Hochschule für Musik München): „Schema und Auskomponierung“ versus „Schema als Schema“

Unabhängig von der Frage ob der von Beethoven in einem Schreiben an die Zeitschrift *Cäcilia* 1825 getane Ausspruch „Die Kunst musikal[ische] Gerippe zu erschaffen wird bis aufs äußerste getrieben“ nun ein eher despektierliches oder Respekt zollendes Resümee der eigenen Unterrichtserfahrung mit seinem alten Kontrapunkt-lehrer Johann Georg Albrechtsberger darstellt, es gehörte offenbar zu den Grundlagen der Kompositionslehre des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Verbindung von Fuxscher Gattungslehre und Generalbassschule Außenstimmensätze zu konzipieren, welche als Gerüstsätze das Substrat einer durch Diminution zu gewinnenden Komposition abgaben. Und es scheint, obwohl es nicht zuletzt Beethoven war, der die Diminutionspraxis nicht länger im Sinne des galanten Additionsstils zu bewerkstelligen gewillt war, sondern durch die bekannte thematisch-motivische Individualisierung und Prozessualität ersetzte – ein möglicher Hintergrund für die zitierte Einlassung –, dass sich an diesem Vorgehen, welches noch bei Schenker zum argumentativen Ausgangspunkt der Lehre vom freien Satz gemacht wird, sich selbst zu dem Zeitpunkt nichts Prinzipielles änderte, als die zeitgenössische Kompositionslehre, deren Vertreter nun mehrheitlich nicht mehr zur Riege der einschlägig kompositorisch geschulten zählte, unter dem Eindruck der Genieästhetik den Wert des Verfahrens zu verkennen begann.

Ganz im Gegenteil zu dieser Tendenz hat durch die hohe Konjunktur, mit welcher so genannte Satzmodelle und alle mit ihnen verbundene Praxen in den vergangenen Jahren das Gesicht des analytischen wie des satztechnischen Unterrichts im Fach Musiktheorie verändert haben – mit dem Revival der Partimento-Tradition scheint ein (vorläufiger) Höhepunkt dieser Bewegung erreicht zu sein –, ein am Erkennen, der Einrichtung und der Ausarbeitung satztechnischer Muster orientierter Unterricht heutzutage hohen Zulauf.

Diese Perspektive jedoch scheint – gerade auch unter historischen Gesichtspunkten – nicht unproblematisch, denn die Rückwendung hin zu den vorherrschenden didaktischen Strategien des ausgehenden 18. Jahrhunderts läuft Gefahr zu unterschlagen, dass der Modellbegriff bereits zu jener Zeit einem Wandel unterworfen war: Nicht länger schien das jeweilige Modell ausschließlich seiner Auskomponierung zu harren, der Gebrauch von Modellen exemplifizierte zunehmend auch die Eigenschaft Modell zu sein. Werden aber Modelle so instantiiert, dass das Modellhafte an ihnen deutlich wird, so bedeutet dies eine grundsätzliche Verschiebung im Verhältnis von Medium und Form, an dem die einseitige Betonung der Eigenschaft „Gerippe“ zu sein vorbei geht. So auch

heute: Obwohl die diversen Modellsystematiken durchaus den Raum für diese andersartige Auffassung von Schemata gewähren, werden Modelle gemeinhin nur in ihrer Bedeutung für eine nachfolgende Diminution diskutiert.

Im Vortrag sollen Musiken im genannten Zeitraum um und nach 1800 vorgestellt und hinsichtlich ihrer jeweiligen ästhetischen Bedeutsamkeit befragt werden, welche sich der gemeinhin üblichen Kategorisierung entziehen und für jene andere Tradition stehen, in welcher Schemata *als* Schemata exemplifiziert und in Anspruch genommen werden.

Stefan Rohringer studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Nach Lehraufträgen an den Hochschulen Detmold, Rostock und Köln wurde er 1998 auf eine Professur für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München berufen. Seit 2004 Präsident der *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH) und seit 2006 einer der Herausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH).

Freitag, 10. 10. 2008, 15.30 – 17.30 Uhr, Kleiner Saal

Sektion II-1 Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens
Music Theory and Music Aesthetics – on the Disciplinary Organisation of Knowledge
CHAIR: ANDREAS DORSCHEL

BELLA BROVER-LUBOVSKY (Hebrew University Jerusalem): *Il Cembalo de'colori, e la Musica degli occhi: Newtonian Optics and Modal Polarity in Eighteenth-Century Venetian Music and Art*

I examine the concepts of modal polarity in eighteenth-century North-Italian musical thought against the intellectual and cultural background of the time, viewing them through the lens of contemporaneous scientific theories, artistic practices, aesthetics, and criticism.

I focus on the innovatory treatment of the major-minor duality in music and the emerging aesthetics of cloud shading and *chiaroscuro* techniques in painting that has been discussed by art historians as a new Rococo image and pictorial device, a corollary of the Enlightenment ideology. These telling similarities and parallel trends in arts and music are examined within the context of their coeval theories of light and color, being stimulated by Newton and his North-Italian translators and exegetes (Antonio Conti, Francesco Algarotti, Paolo Maria Doria, and Giovanni Rizzetti). Due to their works, and primarily to Algarotti's *Il newtonianismo per le Dame*, the ideas on refrangibility and refraction of white light widely permeated both the natural philosophy and artistic endeavors of the time. Algarotti (1737) picks up Newtonian cursory observation on the affinity between sevenfold light and a division of an octave into seven diatonic tones only to elaborate on the consanguinity between the "system of Light and Sound, these two new brothers in Natural Philosophy." The activity of these and other north-Italian writers coincides with the growing theoretical consciousness of the kinship of major and minor modes. In *Le leggi del contrappunto* Giordano Riccati (1762) discusses a sevenfold series of diatonic triads in major and minor modes, highlighting the comprehension of their intimate interaction and alliance. I hope that such a complex examination should help to illuminate the diffusion of artistic ideas in this area of Western culture. Additionally, by placing this phenomenon within the wider cultural and intellectual climate of the mid-Settecento Veneto, a fuller understanding of it might be gained.

Bella Brover-Lubovsky's principal research interests include eighteenth-century harmonic theories; the epistemological and cultural roots of tonality; early and mid-eighteenth century Italian music. She is an author of *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*, recently published by the Indiana University Press. She has published articles in *Indiana Theory Review*, *Studi Vivaldiani*, *Ad Parnassum*, and other various scholarly journals. Brover-Lubovsky has been a recipient of the Vigevani Postdoctoral prize for a study in Italy, an Orsen Postdoctoral Fellowship, a Newberry Library fellowship, and an Italian Academy Fellowship at Columbia University. She spent 2003–04 as a postdoctoral fellow and a visiting assistant professor at the University of Illinois. Brover-Lubovsky is an Assistant Professor at the Jerusalem Academy of Music and Dance and a senior research fellow at the Musicology Department, Hebrew University.

MARKUS SCHWENKREIS (Schola Cantorum Basel): *Ästhetische Grundlagen einer Rekonstruktion historischer Improvisationspraktiken und deren musiktheoretische Implikationen*

Aufbauend auf einer Kritik der Dichotomie von Improvisation und Komposition nimmt Andy Hamilton in *Aesthetics and Music* (London: Continuum 2007) Stellung gegen eine von der Werkauffassung des 19. Jahrhunderts geprägte „aesthetics of perfection“, die klassische Kompositionen primär als schriftlich fixierte und räumlich konstruierte Artefakte betrachtet. Er stellt ihr als dialektischen Gegenpol eine die Prozesshaftigkeit der Musik betonende „aesthetics of imperfection“ gegenüber, wie sie vor allem in der Improvisation und Interpretation, aber auch während des *Aktes* der Komposition erlebt wird.

Eine einseitige Betonung der „aesthetics of perfection“ führt in der historischen Aufführungspraxis zu ästhetischen Widersprüchen und Anachronismen, da sie wesentliche improvisatorische Elemente dieser Musik (z.B. Verzierungs-, Präludier- und Generalbasspraxis, Variation von Reprise und Da-Capo-Teilen) als „unautorisierte“ und deshalb zu vermeidende oder in den Hintergrund zu drängende Hinzufügungen ansieht. Dabei sind ent-

sprechende improvisatorische Praktiken zum Teil wesentlicher Bestandteil der vom Autor intendierten Klanglichkeit, deren idealen Rekonstruktion sich die Alte-Musik-Bewegung eigentlich verschrieben hat.

Auf Grund methodischer Befunde (Begriff der *compositio extemporanea* des 18. Jahrhunderts) ist die Notwendigkeit der Wiederbelebung der improvisatorischen ohne die Beschäftigung mit der zeitgenössischen kompositorischen Praxis nicht denkbar. Eine Auseinandersetzung mit der barocken bis frühromantischen Kunst des Fantasierens ermöglicht in diesem Zusammenhang einen ungemein praktischen Zugang zu musiktheoretischen Fragen und macht die Kompositionen vergangener Jahrhunderte als Ergebnis eines zum Teil irrationalen ‚Flow‘-Prozesses begreifbar.

Eine derartige Praxis der ‚Stilkomposition‘ bzw. ‚-improvisation‘ unterscheidet sich durch eine andersartige Analyse und die Anerkennung künstlerischer Leistungen von der heutigen ‚Satzlehre‘. Darüber hinaus erlaubt die ihr zu Grunde liegende „aesthetics of imperfection“ – im Gegensatz zu in sich geschlossenen, systematischen Denkmodellen – eine grundlegende Offenheit musiktheoretischen Denkens.

Markus Schwenkreis studierte Kirchenmusik am Leopold-Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg. Danach war er Orgelstudent an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel, wo er 1998 die Diplomprüfung ablegte (Orgel bei Jean-Claude Zehnder). Er gewann Preise beim Internationalen Orgelwettbewerb NDR-Musikpreis 2000 und beim 13. Paul-Hofhaimer-Wettbewerb der Stadt Innsbruck 2001. Bereits während seines Studiums der „Theorie der Alten Musik“ an der Schola Cantorum unterrichtete er dort Improvisation für historische Tasteninstrumente. Er zeichnet verantwortlich für die Organisation der jährlich an der Schola stattfindenden „Studenten Improvisation“ und unterrichtet ab Herbst am selben Haus Theorie. Markus Schwenkreis gibt Improvisationskurse und -konzerte in der Schweiz, Frankreich und Deutschland.

HEINZ VON LOESCH (Staatliches Institut für Musikforschung Berlin): Passagen-Interpretationen

Nicht zuletzt als Kehrseite der jahrzehntelangen ästhetischen Perhorreszierung von Virtuosität erscheint der Sachverhalt, dass musikalischem Figuren- und Passagenwerk sehr viel weniger Aufmerksamkeit zuteil wurde als Themen und Melodien: in der Musiktheorie nämlich ihrer Analyse, in der musikalischen Praxis ihrer künstlerischen Gestaltung. In der Musiktheorie beschied man sich meist damit, lediglich die formalen oder auch nur harmonischen „Funktionen“ von Passagen zu benennen, in der musikalischen Praxis, darauf zu dringen, dass sie selbstverständlich und ohne Mühen vonstatten gehen. Dem ästhetischen Eigenwert bzw. seinen künstlerischen Möglichkeiten wurde man in beiden Fällen oftmals nicht gerecht.

Ist die Analyse von Figuren- und Passagenwerk tatsächlich mit der doppelten Schwierigkeit melodischer Autoreferentialität sowie der Angewiesenheit auf klangliche und haptische Realisierung behaftet, so muss dennoch versucht werden, eine ‚mittlere‘ Analyseebene zu gewinnen zwischen grober Funktionsbestimmung einerseits und einer minutiösen Detailbetrachtung, die eher einem begriffslosen Hinstarren gleicht als einer kategorialen Formung, andererseits. Es sollte möglich sein, begründet zu sagen, warum das Figurenwerk in der Revolutionsétude von Chopin so und nicht anders aussieht oder warum Mendelssohn in seinem Violinkonzert in einem langwierigen Überarbeitungsprozess das eine schöne Figurenwerk durch ein anderes ersetzen zu müssen glaubte. Setzt die analytische und ästhetische Auseinandersetzung mit Figuren- und Passagenwerk in jedem Fall die konkrete praktische Realisierung bzw. klingende Vergegenwärtigung voraus – sich Figurenwerk nur lesend vergegenwärtigen zu wollen, grenzt ans Absurde –, so hofft sie umgekehrt, die musikalische Praxis zu inspirieren: sowohl in der Frage der Gestaltung von Passagen als auch darin, was man von ihnen überhaupt hören möchte.

Heinz von Loesch, geb. 1959, Cellostudium, Studium der Musikwissenschaft. Promotion mit einer Arbeit über *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti. Ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung*, Habilitation: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Missverständnis*. Wissenschaftlicher Angestellter am Staatlichen Institut für Musikforschung / Musikinstrumenten-Museum in Berlin, apl. Professor an der Technischen Universität Berlin. Publikationen zur Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik. Mitherausgeber der *Studien zur Geschichte der Musiktheorie*, Mitherausgeber des soeben erschienenen *Beethoven Lexikon* (Laaber 2008).

FEDERICO CELESTINI (Kunstuniversität Graz): Die Verzeitlichung des musikalischen Wissens an der Schwelle zum 19. Jahrhundert

Kants Verdikt, nach dem die Musik als transitorische und begriffslose Kunst nicht fähig sei, den Geist adäquat zu beschäftigen, und Hegels Bestimmung der Musik als Sprache der subjektiven Innerlichkeit und des Bewusstseins bezeichnen den Wandlungsprozess, dem die Musik im philosophischen und kritischen Diskurs zwischen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts unterzogen wurde. Diesem entspricht ein Paradigmenwechsel in der europäischen Kulturgeschichte, die als „Verzeitlichung des Wissens“ (R. Koselleck), „ästhetische Wende“ (H. R. Jauß), „historicité des êtres“ (M. Foucault) oder „Krise des hermeneutischen Feldes“ (H. U. Gumbrecht) bezeichnet worden ist.

Durch eine gezielte Betrachtung des musiktheoretischen Diskurses der Zeit soll im geplanten Referat der Übergang von der Lehre des Generalbasses zur Entstehung einer Theorie der harmonischen Verhältnisse auf die oben skizzierten Wandlungsprozesse bezogen werden. Durch die Betrachtungsperspektive der Verzeitlichung des Wissens erscheint die Lehre des Generalbasses als eine Taxonomie, eine Klassifikation, in der die Klänge unab-

hängig vom Zusammenhang ihres Vorkommens lediglich auf Grund ihrer Struktur identifiziert werden. Im Laufe des 18. Jahrhunderts beginnt die tonale Harmonie Organisationsprinzipien zu zeigen, die sich nicht länger durch die taxonomische Ordnung der Generalbasslehre erklären lassen. Dieser Änderungsprozess beginnt mit der Idee, den real erklingenden Basston nicht automatisch als Bezugston der Harmonie zu betrachten, sondern zwischen diesem und einem virtuellen Grundton zu unterscheiden. Dies bewirkt eine Dynamik im statischen Tableau der Klänge, da das Wert eines Klanges nicht nur aufgrund struktureller Merkmale wie in der Generalbasslehre bestimmt wird, sondern durch die Fähigkeit, Beziehungen mit anderen Klängen innerhalb eines gemeinsamen Systems zu unterhalten. Die taxonomische Ordnung der Klassifikation verwandelt sich somit in ein System. Die Transparenz der Beziehungen, die in der Generalbasslehre vom Kontext unabhängig die Identität der Klänge versicherte, geht aber damit verloren. Die harmonische Bedeutung der Klänge gründet nicht länger auf der taxonomischen Ordnung, sondern wird durch die zeitliche Folge der umgebenden klanglichen Ereignisse wesentlich mitbestimmt. Der Übergang von der Klassifikation der Klänge zu deren Deutung im harmonischen Kontext wird auch dadurch kenntlich, dass der Begriff der *Fortschreitung* (progression, successione) für die Harmonielehre von konstitutiver Bedeutung wird.

Federico Celestini wurde 1964 in Rom geboren und erhielt sein erstes Diplom im Konzertsfach Violine an der Musikhochschule Giulio Briccialdi, Terni, Italien. Er studierte Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Ästhetik an der Universität La Sapienza in Rom und promovierte 1998 mit einer Arbeit über die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn. 2004 habilitierte er sich an der Karl-Franzens-Universität Graz mit einer Studie über das musikalische Groteske in der Wiener Moderne. 1999–2005 war er Mitarbeiter mit Koordinationsaufgabe im Fachbereich Musikwissenschaft des Spezialforschungsbereichs *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900* an der Karl-Franzens-Universität Graz. Seit 2001 war er Lehrbeauftragter, seit 2004 Privatdozent an derselben Universität. Seit 2008 ist Celestini Dozent am Institut für Wertungsforschung der Kunstuniversität Graz. Er hatte Lehraufträge an der Universität Wien, an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie an der Freien Universität Berlin inne. 2002 war er *British Academy Visiting Research Fellow* an der Faculty of Music, University of Oxford, Großbritannien, 2004 *Martha Goldsworthy Arnold Fellow* am Riemenschneider Bach Institute, Baldwin-Wallace College, Cleveland, Ohio, USA, 2005–2007 Research Fellow der Alexander von Humboldt-Stiftung am musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin, 2006 Gastprofessor am Institut für Wertungsforschung der Kunstuniversität Graz und 2008 Gastprofessor am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franz-Universität Graz. Celestini ist Gutachter für amerikanische und europäische Fachzeitschriften. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musikästhetik; Musik des 18.–21. Jahrhunderts; mittelalterliche Mehrstimmigkeit.

Freitag, 10. 10. 2008, 15.30 – 17.30 Uhr, Aula

Sektion VI-1 Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen / Divergenzen
Music Theory and Systematic Musicology: Convergence / Divergence
 CHAIR: RICHARD PARNCUTT

VERENA WEIDNER (Hochschule für Musik München): Eine „Musiktheorie der Gesellschaft“? – Oder: Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?

Einigen Publikationen der letzten Jahre¹ lässt sich entnehmen, dass die Systemtheorie, besonders in Luhmannscher Prägung, in der musiktheoretischen Forschung keine unbekannte Größe mehr ist. Dennoch hat bisher noch keine explizite fachinterne Evaluation eines systemtheoretischen Ansatzes stattgefunden. Wirft man einen Seitenblick auf die Musikwissenschaft, so scheint die Diskussion hingegen schon ihren Höhepunkt überschritten zu haben. Auffällig sind hier die kontroversen Positionen, deren Spektrum von enthusiastischer Annahme (die Systemtheorie als Wegweiser zukünftiger Forschung) bis zu dezidiert Ablehnung (die Systemtheorie als völlig unkünstlerisch bzw. dem Ästhetischen zuwiderlaufende Annäherung an den Gegenstand) reicht.

Für den Bereich der Musiktheorie wird die Frage gestellt, ob systemtheoretische Ansätze Perspektiven bieten, bei denen sich nicht nur der Musikbetrieb als solcher beschreiben lässt, sondern die es auch ermöglichen, sich dem wie auch immer aufzufassenden ästhetischen Wert von Musik zu nähern. In einem ersten Schritt erfolgt durch einen Vergleich verschiedener Adaptionenmodelle zunächst ein Überblick über aktuelle systemtheoretische Forschungsansätze im Hinblick auf Musik. In einem zweiten Schritt werden dann weitere Möglichkeiten der Anwendung systemtheoretischer Überlegungen für den musiktheoretischen Diskurs geprüft. Folgt man z.B. mehrdimensionalen Konzepten wie „Theorie“ und „Methode“, „Rekursivität“ oder „Differenz aus Selbst- und Fremdreferenz“, die eine Beschreibung von Musiktheorie als Kommunikation und eine Ablösung von metaphysischen Substanzvorstellungen durch Temporalisierung von Elementen und Strukturen erlauben, könnte daraus eine musiktheoretische Forschung resultieren, die ihre Erkenntnisse weder als dogmatisch noch als beliebig begreift.

¹ z. B. Michael Polth (2001): *Nicht System, nicht Resultat*, in: Musik & Ästhetik 18, S. 12–36.

Johannes Kreidler (2007): *Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung als Theorie der Satzmodelle*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4/1–2.

Ulrich Kaiser (2007): *Was ist ein musikalisches Modell?*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4/3.

Verena Weidner studiert nach dem Abschluss ihres Schulmusikstudiums derzeit Musiktheorie und Philosophie an der Hochschule für Musik und Theater München bzw. der Hochschule für Philosophie München. Daneben arbeitet sie an einer Dissertation, die der Frage nach dem Stellenwert der Musiktheorie in der Musikpädagogik nachgeht.

VANESSA HAWES (University of East Anglia): **Communication and Computation: Outline for a Compositional Theory**

Using the concept of ‘information’ in association with music has been unpopular in musicology since the 1960s until relatively recently when it re-emerged in music psychology and cognition in the form of statistical learning and as the basis for models of music perception.

This paper explores the role of information as a concept in musical theory, briefly tracking its movement between musicological sub-disciplines and the way its presence in those areas changed it and why. Among theories of the 1950s included in the early relationship between music and information theory as a model for musical communication, was the theory of Edgar Coons and David Kraehenbuehl (1958). They suggested the use of information as a structuring device for composers; a compositional theory, like tonal theory, but relying on information flux to aid the translation of the composer’s intentions into musical structures without hampering his personal style or freedom of choice of musical materials. Music theorists, for several reasons, generally ignored this compositional theory. Firstly, in the late 1950s music theory in America began to be dominated by the two analytic paradigms of pitch-class set theory and Schenkerian theory. The nature of music theory as an academic pursuit changed from being inclusive of compositional theories to being almost exclusively concerned with analytic theory. Secondly, many of the applications of information theory to music in the 1950s were deemed as being unsuccessful, and so dismissed by music theorists. Coons and Kraehenbuehl’s theory, associated with these others, met with the same fate.

In the current academic climate where information theory is an acceptable part of many studies in systematic musicology, Coons and Kraehenbuehl’s theory can provide a bridge between previously disparate musicological sub-disciplines.

Vanessa Hawes is a Ph.D. candidate at the University of East Anglia, Norwich, and recently submitted her thesis entitled *Music’s Experiment with Information Theory*. She has taught at both Middlesex University and the University of East Anglia, where she designed and taught an undergraduate unit, ‘Music and Scientific Thought’. Her research interests are rooted in the idea of interdisciplinarity and she has presented conference papers on topics as varied as the use of music in science fiction novels, musical and poetic form in Boulez’s music and the effect of jargon and specialised language in science and music. Her current research is partly inspired by the American composer and theorist, David Kraehenbuehl (1923–1997), and involves the development of a general and flexible system for analysing musical form in terms of unity and variety. It is this system, influenced by the communications sciences and psychology, which she is talking about today in terms of its application to compositional thought. Vanessa has recently joined the Board of Directors of the David Kraehenbuehl Society. Vanessa is an active pianist, clarinetist and singer in several amateur bands in London.

DANIEL SHANAHAN (Trinity College, Dublin): **Musical Probability and Debussy’s *Préludes*: The Nature of Expectancy in *Bruyeres***

This paper explores the nature of musical probability through the use of hidden Markov models and their application to Debussy’s prelude *Bruyeres*. The composition, which is one of the most conservative of the *Preludes*, is an interesting example of the composer’s use of “vagrant” sonorities which persist despite a perceived tonal hierarchy. An analysis of the varying levels of information, determined by the levels of expectancy which arise throughout the composition, illustrates an aspect of analysis which has not been applied to Debussy’s music.

A study of musical information will inevitably lead to the study of probability, as a greater degree of information is expressed by events which could be considered to be less probable. Much of the work that has been done thus far in probability has used as a priori a collection of stylistic precepts, which are referred to as likely events. This paper, however, attempts to determine probabilistic events based on “intra-opus” events. These are classified as events within a hidden Markov model, which examines the interrelationships of variables, some of which are perceived, and some which are simply implied.

The use of hidden Markov models in musical probability, which has been discussed in the work of Temperley and Pickens, allows for a sequential processing of information in the composition. This method uses as its variables three of the basic parameters in music: harmony, meter and rhythm. The interaction of these, allows for an in-depth study of the probabilistic interactions and therefore the information conveyed.

Daniel Shanahan is a PhD candidate at Trinity College, Dublin, where he is the recipient of the Postgraduate Award given by the Trinity Trust and is researching the perception and cognition of Claude Debussy’s *Preludes*. He has presented at a number of conferences in Ireland and the UK as well as last year’s EuroMAC conference in Freiburg and has also contributed reviews for *Theory and Practice*, *The Journal of the Society of Musicology in Ireland*, *Music Theory Online*, and has contributed over a dozen entries to the forthcoming *Encyclopaedia of Music in Ireland*.

EWA SCHREIBER (Adam Mickiewicz University, Polen): **Metaphors of Sound. Cognitive Aspects of Twentieth-Century Composers' Musical Ideas**

According to the followers of the cognitive theory of metaphor, such as George Lakoff and Mark Johnson, it is the basic figure of thought, which enables to think of one object in terms of another. This ability manifests itself in various areas of human activity and finds its expression in numerous verbal statements. Since the 80s, the cognitive theory of metaphor has strongly influenced many branches of the humanities. In the last decades it has also been applied to various forms of discourse about music. The interdisciplinary research on metaphor seems to enrich and modify musicological research. It changes our convictions about the nature of theoretical discourse and musical analysis. It enables us to rethink such divisions as analysis and interpretation, structure and expression, musical and extramusical. The analysis of metaphors used in the discourse about music points at the different spheres which influence musical concepts, reveal their hierarchical structure and cognitive content.

In the twentieth century a lot of interesting and important musical ideas was conveyed by the composers themselves. That is why the importance of such interdisciplinary approach will be illustrated by the analysis of the theoretical writings created by selected twentieth-century composers (Pierre Schaeffer, Gérard Grisey, R. Murray Schafer), who, with the use of metaphorical language, express their different attitudes to the phenomenon of sound. It is treated as an object, a living organism or a part of an imaginary landscape. Each of these metaphors lies at the source of different music currents, each of them has a different structure and different cognitive advantages.

Ewa Schreiber (born 1980) is a junior research fellow at Adam Mickiewicz University. She studied musicology and philosophy at Adam Mickiewicz University (Poznań, Poland) and spent one semester at Karl-Franzens-Universität Graz. She graduated from both faculties in 2005. Since that time she has been working on her Ph.D. thesis in musicology. She received a scholarship of the Minister of National Education for the academic year 2004/2005 and a scholarship of the French Government in 2007 (research stay at Sorbonne-Paris IV). Her main scholarly interests are: the aesthetics of music (especially the theory of tropes, such as irony and metaphor, applied to music) and contemporary music. Apart from her research activity she also cooperates with several music magazines: *Glissando* – a magazine devoted to contemporary music, *Ruch muzyczny* – a music periodical containing information about the domestic Polish musical scene, and the interdisciplinary web-magazine *De Musica*. She organised several interdisciplinary conferences concerning music theatre (2002), the human voice (2002) and French music (2007).

Freitag, 10. 10. 2008, 15.30 – 17.30 Uhr, Zi. 3.52

Sektion V-1 Musik als „System“ vs. Musik als „Kultur“ – Musiktheorie und Musikethnologie
Music as “System” vs. Music as “Culture” – Music Theory and Ethnomusicology
CHAIR: REGINE ALLGAYER-KAUFMANN

BRIAN HULSE (College of William & Mary, Williamsburg, VA): **Of Genre, System, and Process: Music Theory in a ‘Global Sonorous Space’**

In an age of instantaneous, world-wide communication, musical systems – from venerable traditions to one-time constructions – coexist in virtual and cyber environments (a ‘global sonorous space,’ as Jean-Luc Nancy says¹) accessible anytime and anywhere. In this highly unstable context, traditional notions of genre are called into question. Genres would seem to be but one sort of *plateau* amid a field of intensive molecular communication (repetition) of innumerable ideas and fragments passing in countless actual encounters from one musical becoming to another, coalescing into huge bodies of resonance.

Confronting this essentially fluid and multifarious global situation has profound implications for how we engage with and conceptualize music. In times past, mastery of a single musical system (or ‘language’) was considered indispensable to musical competence. Now, however, musical competence seems to be more appropriately defined as the ability to adjust conceptually to varied musical conditions and to think flexibly and pluralistically about them. But how is this reality to be dealt with from the point of view of a dogmatic, institutionalized (and tenaciously Eurocentric) music theory?

In this paper, I argue that so long as musical ‘systems’ are conceived of in a priori, ontological terms, opportunities for broader musical engagement are lost – and, arguably, are compromised to begin with. Approaching music from the most ecumenical outlook possible, we attain a perspective where intensive, virtual, and trans-global musical processes emerge into view. Conceptualizing from this perspective means to model our thinking after the adroitness of our aural capacities, and indeed the fluctuating dexterity of musical expressions and flows themselves. In rejecting system-as-ontology we harvest a concept of system as process: a flexible position ready to interpret emerging musical situations as they come, without the baggage of pre-conceived musical postulates.

¹ Jean-Luc Nancy *Listening*, Fordham University Press, 2007, pg. 14

Brian Hulse is Assistant Professor of Music (theory/composition) at the College of William & Mary in Virginia (US). His research interests include temporality, process, repetition, improvisation, and the writings of Henri Bergson and Gilles Deleuze. His work has been published in *Perspectives of New Music*, the *Dutch Journal of Music Theory*, and *GAMUT*. He

is also contributing to and co-editing a book of essays on the application of Deleuzian thought to the theory and philosophy of music, which is forthcoming from Ashgate Publishers. As a composer, Hulse specializes in chamber music and opera, and currently directs the composition program at the soundSCAPE Festival in Pavia, Italy. A CD of his music will be released this year on Albany Records. Hulse holds a PhD (1999) from Harvard University.

GERD GRUPE (Kunstuniversität Graz): Musik als Kultur? Über musikalische Analyse, indigene Musikkonzepte und die Rolle virtueller Musiker

Hintergrund

Die Entwicklung der Ethnomusikologie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war nachhaltig durch die Kontroverse zwischen kontextualistisch und musikologisch orientierter Forschung geprägt. Während die Relevanz musikalischer Analysen mitunter angezweifelt wurde, lieferten rein kulturanthropologische Studien oft kaum Erkenntnisse über musikalische Gestaltungsweisen. Seit einigen Jahren gibt es nun aber Arbeiten, die aufbauend auf fundierten Kenntnissen der betreffenden Kulturen auch die Charakteristika der dortigen Musik herausarbeiten (vgl. Tenzers *Analytical Studies in World Music*, 2006).

Musik als Kultur

Merriams Diktum, Ethnomusikologie sei „the study of music as culture“, hat manchmal zu der falschen Annahme verleitet, was Musiker/innen tatsächlich tun und über welches spezielle Wissen sie verfügen, sei irrelevant und führe nicht zu tieferen Einsichten in eine Kultur. Dabei verdient Musik als Teil einer Kultur genauso Aufmerksamkeit hinsichtlich ihrer immanenten Spezifika wie alle anderen Aspekte einer Kultur. In der Praxis stellen hierbei vor allem die oft fehlende Verbalisierung musikbezogener Konzepte sowie die Beschränkung, die sich aus einer rein kultur- oder systemimmanenten Perspektive ergibt, für die Forschung besondere Herausforderungen dar.

Das Projekt *Virtual Gamelan Graz*

Als Fallbeispiel soll das an der Kunstuniversität Graz durchgeführte Projekt *Virtual Gamelan Graz* (VGG) dienen, bei dem der Versuch unternommen wird, die bisherigen Erkenntnisse über zentraljavanische Gamelan-Musik mittels Re-Synthese von Analyseergebnissen in klingender Form einer Evaluierung durch zentraljavanische Experten zugänglich zu machen. Ziel des VGG-Projekts ist es, ein computergestütztes System zu implementieren, das ein Gamelan-Ensemble idiomatisch und klanglich adäquat simulieren kann. Ausgangspunkt sind hierbei die emischen Konzepte, die aber durch Fragestellungen ergänzt werden, die sich aus einer kulturexternen und –übergreifenden Sicht ergeben. Welches Lernparadigma trifft für javanische Musiker zu? Sehen sie ihre Musik in erster Linie als ein weithin regelbasiertes System oder werden eher Vorbilder imitiert? Beruhen bestimmte Spielparts aus Musikersicht auf einem Baukastensystem oder entspricht dies eher unserer analytischen Sichtweise auf diese Musik? Lässt sich die indigene Klangästhetik akustisch modellieren?

Gerd Grupe studierte Vergleichende Musikwissenschaft, Amerikanistik und Bibliothekswissenschaft an der Freien Universität (FU) Berlin und promovierte dort 1990 mit einer Dissertation über afrojamaikanische Musik (Kumina-Gesänge: Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik. Hamburg: Wagner). 1996 habilitierte er sich mit einer Studie über Musik der Shona, die 2004 als *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe* (Tutzing: Schneider) publiziert wurde. Er hat u. a. an den Universitäten in Berlin (FU), Frankfurt am Main, Hildesheim, Bayreuth, Graz und Krems gelehrt und ist seit 2002 Professor für Musikethnologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Seine Forschungsinteressen umfassen u. a. die Musik des subsaharischen Afrika, afroamerikanische Musik und Gamelan sowie kulturübergreifend-vergleichende Fragen.

ANDRE SCHÖNEBECK (Universität Halle-Wittenberg): Konsonanz als gelernte musikalische Wahrnehmungskategorie

Musik eignet sich hervorragend, um klassische empirische Methoden mit einem intuitiven Ansatz zu verknüpfen. Mein Hauptinteresse gilt der Frage, wie die kulturspezifischen Ausprägungen grundlegender Prinzipien der Strukturierung musikalischer Wahrnehmung aussehen.

Zunächst wurde die vertraute Kategorie der Konsonanz untersucht. Ein bewährtes Verfahren ist die Darbietung von Vergleichstönen zu einem vorgegebenen Kontext (Shepard/Krumhansl 1979). Die feste Hierarchie der Töne innerhalb einer Tonart und die konstante Zuweisung musikalischer Funktionen zu den gehörten Tönen macht deutlich, wie gut diese Muster gelernt wurden und reproduzierbar sind (Deutsch 1982; Krumhansl 1990). Indizien dafür, dass auch die Verknüpfung eines Intervalls mit einem Konsonanzeindruck umgelernt werden kann, hatte schon Werner (1925) geliefert.

Zwei Experimente wurden mit der Fragestellung, ob Konsonanzempfinden gelernt ist, durchgeführt. Im Gegensatz zu bisherigen Untersuchungen (Plomp/Levelt, 1965; Kameoka/Kuriyagawa, 1969) wurden isolierte Sinustöne verwendet – damit waren sämtliche Wechselwirkungen ausgeschlossen – und deutschen Versuchspersonen zum paarweisen Ähnlichkeitsvergleich dargeboten. Die Ergebnisse zeigen, dass musikalische Kategorien unterschiedlich auf die Sinustöne angewendet werden. Bei Musikern zeigt sich ein deutlicher Trainingseffekt. Die Abhängigkeit von den herrschenden Lernbedingungen ist ein sehr starkes Indiz dafür, dass es sich bei der Kon-

sonanz um eine gelernte musikalische Wahrnehmungskategorie handelt. Dem neuronalen Autokorrelator (Ebeling 2007) ist es egal, ob komplexe oder Sinustöne erklingen. Die Ergebnisse zeigen weiter, dass nicht einmal zwei Töne gleichzeitig erklingen müssen, um ihre Klangverwandtschaft zu erkennen und anschließend die passende Kategorie darauf anzuwenden. Dargebotene Töne werden mit erinnerten Tonverhältnissen verglichen, die Ähnlichkeit wird nach gelernten Kriterien beurteilt, sie ist keine durch Wechselwirkungen hervorgerufene Empfindung. Es geschieht Stumpfs „Verschmelzung im Geiste“.

Sinustöne sind als Reiz brauchbar, um gelernte musikalische Funktionen abzurufen. Klangverwandtschaft ist aufgrund der Art der Informationsverarbeitung gegeben (Hesse 2003). Es können daher überall dieselben Klänge als Stimuli verwendet werden. Das Versuchsdesign erwies sich als sehr robust, es zeigte sich tauglich für die Feldforschung und weitere kulturvergleichende Untersuchungen.

Andre Schönebeck studierte Musikwissenschaft bei Helga de la Motte-Haber an der Technischen Universität Berlin und promoviert derzeit bei Wolfgang Auhagen an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

RAINER POLAK (Universität Bayreuth): Timing Djembe Rhythms: Towards a Theory of Metric Feelings

The practice of djembe music has become a worldwide movement; it is taught, notated and appropriated globally today. A rhythm theory which is capable of reflecting the essentials of its traditional compositions thus emerges as a matter of increasing relevance.

This paper discusses findings of the first systematic, both empirical and interpretative timing study of an African dance music style. The study is based on, first, the author's two decades of experience as ethnographer, performer and teacher of djembe music, as well as on, second, a two year research project centered on the computerized analysis of a systematically sampled body of analytical multi-track recordings. It makes evident that djembe rhythms from Mali (West Africa) are markedly and consistently swung by all individual players in all situations in all tempi. One binary, two ternary, and one quaternary pattern of uneven pulsation structure can be proven.

Africanist music theory until today unanimously postulates an „elementary pulsation“ or „density referent“ of fast isochronous time-spans as a mental raster which conditions equidistant sub-divisions of the beat in African rhythm. Uneven beat subdivisions have been interpreted and conjured away mostly as unintentional or expressive deviations from structurally even pulsations. Subsequently, they have been ignored in music theory and pedagogical practice. A rationalistic metric concept, „elementary pulsation“ thus has contributed not only to the popularisation, but also to the trivialisation of African rhythm in the West.

My paper discusses the theoretical status of uneven pulsation structures. As „metric feelings“, I will argue, they do not only shape the rhythmic surface of djembe music, but at the same time form a fundamental part of its metric structure. They thus emerge as a core feature indispensable for its analysis, notation, and teaching.

Rainer Polak studied ethnology, African Linguistics, and African History at Bayreuth University. He carried out extensive ethnographic and – as a professional djembe performer – participatory fieldwork among professional musicians in Mali throughout the 1990s. His dissertation on the urbanization and commercialization of vernacular drum/dance celebration music in Bamako (Mali) won the academic award of the German African Studies Association (VAD) 2003/2004. Changing disciplinary orientations from social anthropology to comparative musicology, Polak directed a systematic, both empirical and interpretive/theoretical rhythm study on the micro-timing and metric foundations of West African djembe drum ensemble rhythms in 2006/2007.

Time and again, Polak works as a free-lance djembe drummer and ethnomusicologist/author/editor in between and concurrently to his academic projects. He presently focusses on masterclasses and the further education of professional djembe teachers. His future projects include the development of an intercultural didactics of djembe music and the professionalization of djembe teacher formation in Germany.

Samstag, 11. 10. 2008, 10.45 – 12.15 Uhr, Florentinersaal

Sektion III-1 Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis

Composition – Analysis – Interpretation: Music Theory and Musical Practice

CHAIR: HEINZ VON LOESCH

GEORGE PAPAGEORGIOU (Royal Holloway, University of London): Thinking through the body: Music theory for the performer

The gap between theory and practice, or analysis and performance, is a problem that has preoccupied music theorists for quite some time now. Performers complain about the complexity and irrelevance of existing analytical methods, which seem to redirect the attention away from the music itself. The approaches of some theorists (Berry, Narmour) that suggest a more or less one-to-one mapping of structural analysis and performance gives, as Cook pointed out, ultimate authority to the analyst while taking away the creative freedom of the performer.

Although the relocation of the value of musical analysis on the process rather than the product (Cook, Howell) has won more acceptance, the question of what kind of analytical process is most valuable to the performer still needs to be addressed. This is the question I will attempt to answer in this paper by proposing a specific solution.

Close study of the performer's needs reveals that emphasis should be given more on bodily than intellectual thinking. Empirical evidence (Repp, Todd, Friberg, Sunberg) suggests that there is close correspondence between expressive musical gestures (as manifested in the performer's microvariations in timing and dynamic patterns) and bodily gestures, pointing to the crucial role of bodily sensation in the way the performers express themselves during performance.

The specific analytical method to be proposed aims at cultivating bodily thinking by encouraging students to relate to the music in a more physical than intellectual way. This is achieved through the use of analytic concepts and graphic symbols that reveal the connection between musical and physical movement. By emphasizing rhythmic process and expressive nuance, as shaped by both the compositional and performance structures of music, the analyst engages with and becomes sensitized to qualities of music directly related to the act of performance.

George Papageorgiou is a doctoral student at Royal Holloway, University of London, working on a thesis which explores expression and movement in music. He previously studied music theory at the University of Oregon as a Fulbright Scholar and at the Eastman School of Music, and has also a background in both composition and piano performance.

BRUNO GINGRAS (McGill University Montreal): The Performer as Analyst: A Case Study of J.S. Bach's "Dorian" Fugue (BWV 538)

Several studies have brought to the fore the relationship between music-theoretical analysis and performance (Berry 1989; Cone 1968; Narmour 1988; Rink 1995, 2002; Schmalfeldt 1985). Whereas scholars such as Berry and Narmour suggested that performers should heed advice from theorists regarding the structure of the pieces they are performing, others such as Rink and Lester have recently advocated a different view that values the performers' analytical insights about a piece. However, probing these insights proves to be a difficult task for several reasons. First, the analyst and the performer are rarely the same person; moreover, they seldom share the same language, in spite of Schmalfeldt's compelling illustration of such an ideal situation. Second, as noted by Rothstein (1995), music-theoretical analysis and music performance have different goals, and it would be ill-advised to subsume one activity under the other. Third, investigating the performer's analytical insights as they are projected in performance necessarily entails a comprehensive exploration of the expressive dimensions of a performance. The present study attempted to partially circumvent these problems by inviting performers to record a piece for which they were asked to provide their own written analyses, with the goal of comparing their performances to their analyses. For this purpose, sixteen professional organists performed J.S. Bach's organ fugue in D minor (BWV 538), also known as the "Dorian" fugue, on an organ equipped with a MIDI console, which enables precise measurements of performance parameters. An acknowledged masterpiece, the Dorian fugue is one of Bach's most accomplished works for the organ. Performers were asked to provide a written analysis of the piece by indicating its main formal subdivisions. This study intends to shed new light on the complex relationship between performance and analysis by giving preeminence to the actualized music rather than to score-based analytical readings.

Bruno Gingras. After having completed a M.Sc. in molecular biology at Université de Montréal, Bruno Gingras turned toward music theory at McGill University (Canada). He has received several fellowships and awards, both as biochemist and as music theorist. His work has been published in *Oncogene* (a journal on cancer research), the *Journal of the Royal Astronomical Society of Canada* (his work on Kepler's *Harmonice Mundi*), and *Eighteenth-Century Music* (an article on German partimento fugue). His dissertation dealt with expressive strategies in organ performance. Bruno is currently pursuing a post-doctoral fellowship at Goldsmiths College, University of London (UK), where he continues his research on communication in music performance.

AMANDA BAYLEY / MICHAEL CLARKE (University of Wolverhampton): Interactive strategies for analysing music

Adopting an ethnographic approach to analyse Michael Finnissy's Second String Quartet (2007) highlights the importance of texts other than the score and of media in addition to the written word. Creativity is placed in the foreground of music analysis by examining the original conception of the piece, interactions between composer and performers during rehearsal, an evaluation of multiple performances, and subsequent reflection on interpretative processes by composer and performers. The variety of written, aural and visual media that the piece has generated demands something more than a purely written and fixed presentation.

So far no method exists for interacting with such rich and varied data generated from the activities of composition, performance and analysis. However, the software that Michael Clarke has used to develop an 'interactive aural' approach to the analysis of electroacoustic music (where a sound recording rather than a score is often the only or main trace left by the composer) enables the 'reader' to interact with the work as sound in a way that can usefully be applied to Finnissy's Quartet. Programming languages such as Cycling 74's Max/MSP (developed from a programme designed at IRCAM by Miller Puckette) provide a versatile and powerful means of constructing software that can present and manipulate sound recordings, video, text and still images in a structured environment.

Demonstration of the software developed for this project will promote multimedia techniques for music analysis more broadly and will help to enable the work of other composers and performers to be disseminated in ways that will further enhance our understanding of creative processes by actively involving the reader in the analytical process. Aural analysis supplements visual analysis; it reaches beyond the notation as primary text and encourages interaction between multiple texts.

Amanda Bayley is Reader in Performing Arts at the University of Wolverhampton. She completed her PhD on Bartók Performance Studies at the University of Reading and is Editor of *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge University Press, 2001) and *Recorded Music: Performance, Culture, and Technology* (Cambridge University Press, forthcoming). She has also published on twentieth-century string quartets and Berio's *Sequenza VI* for viola and was President of the Society for Music Analysis from 2004 to 2008. She is currently leading a collaborative research project with the Kreutzer Quartet and Michael Finnissy entitled: 'From Composition to Performance: Innovations and Interactions in Contemporary String Quartets' funded by the British Academy.

Michael Clarke is Director of Research in the School of Music, Humanities and Media at the University of Huddersfield. He is a composer and software developer for music. His compositions have been widely performed and won international prizes. His most recent work *Enmeshed II* for piano and computer received its first performances at the 2007 Huddersfield Contemporary Music Festival and at the Cutting Edge Series in London. His software has been distributed by IRCAM, Paris and he as on three occasions led teams that developed European Academic Software Awards, most recently in 2004. He also writes on electroacoustic music including a recent analysis of Jonathan Harvey's *Mortuos Plango, Vivos Voco*, published in *Analytical Techniques of Electroacoustic Music* (ed. Mary Simoni, Routledge, 2006).

Samstag, 11. 10. 2008, 10.45 – 12.15 Uhr, Kleiner Saal

Sektion IV-1 Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess

On the Relationship between Conception and Realisation in the Compositional Process

CHAIR: LUKAS HASELBÖCK

JÖRG-PETER MITTMANN (Detmold): Musikalische Selbstausslegung – Ein sichere Quelle historischer Musiktheorie?

Musik aus dem theoretischen Umfeld ihrer Entstehungszeit zu erklären scheint dann besonders erfolgversprechend, wenn der Komponist selbst Einblick in die Formationsbedingungen seines Werkes gewährt. Doch auch der Rekurs auf die künstlerische Selbstausslegung als scheinbar sicherster Weg historisierender Musiktheorie bedarf der kritischen Begleitung. Ich möchte dies anhand einiger theoretischer Hinweise illustrieren, die Komponisten zur Zeit des stilistischen Umbruchs im Europa des frühen 20. Jahrhunderts angesichts der Auflösung tradiert Tonalität in teils apologetischer Absicht gegeben haben. Viele dieser Selbstzeugnisse, wie etwa die durch Sabaneev inaugurierte und von Alexander Skrjabin mit großer Zustimmung übernommene Begründung des „Prometheus-Akkordes“ in Skrjabins mittlerer Schaffensphase aus den akustischen Gegebenheiten der Obertonreihe, verstellen eher den analytischen Blick als dass sie ihn fördern. Jedenfalls überstimmen die Befunde im Werk Skrjabins die Aussagen ihres Schöpfers eindeutig. Der Komponist mag in den Kategorien seiner Reflexion hinter dem eigenen Werk zurückbleiben; er mag aber auch als Sachwalter seiner Musik Interessen verfolgen, in deren Dienst er seine theoretische Selbstausslegung stellt. Letzteres wird besonders deutlich in Arnold Schönbergs Harmonielehre von 1911, die musikalische Phänomene der Zeit mit bewusstem Kalkül einer einseitigen, mitunter polemisch gefärbten Deutung unterzieht. Dies lässt sich insbesondere anhand der Ausführungen zum Ganztonsystem studieren, dem Schönberg ein traditionelles Akkord-Potential zuordnet, welches den innovativen, Tonalität sprengenden Aspekt der Ganztönigkeit geschickt ausblendet. Eine *historisch-kritische* Musiktheorie hat solche Verwerfungen aufzuarbeiten und findet hier allzumal ein spannendes Betätigungsfeld.

Jörg-Peter Mittmann, geboren 1962 in Minden, erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Detmolder Musikhochschule in den Fächern Komposition, Theorie und Oboe u.a. bei Giselher Klebe, Helmut Winschermann und Gernot Schmalfuß. Zugleich studierte er auch Philosophie und Geschichte, seit 1982 mit Unterstützung der Studienstiftung des Deutschen Volkes. 1992 promovierte er in München mit einer Arbeit über den frühen Deutschen Idealismus. Es folgten zahlreiche Publikationen, insbesondere zu Themen im Grenzgebiet zwischen Musik und Philosophie. Vorträge, Workshops und Gastdozenturen führten Jörg-Peter Mittmann u.a. an die Universitäten Duisburg, Wuppertal, Bochum, München, sowie zuletzt 2006 nach Santa Maria/Brasilien. Jörg-Peter Mittmann lehrte Musiktheorie an der Musikhochschule in Münster (1989–2004) und ist gleichermaßen als Komponist und Interpret zeitgenössischer Musik tätig. 1990 gehörte er zu den Gründern des Ensemble Horizonte, dessen konzeptionelle und künstlerische Leitung in seinen Händen liegt. In den von ihm gestalteten Konzertprogrammen steht die Interpretation zeitgenössischer Musik unter thematischen Leitfäden und das interdisziplinäre Zusammenwirken mit Vertretern anderer Künste im Vordergrund.

HANS-ULRICH FUß (Hamburg): Das Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess, am Beispiel des „Sonatensatzes“ der Schmuckszene aus Bergs *Wozzeck* (II/2)

Analysen der Musik von Alban Berg sind durch Formbezeichnungen und Selbstkommentare des Komponisten vorgeprägt und eingeengt, ein ‚voraussetzungsloser‘ Ansatz erscheint als Korrektiv notwendig. Dies soll am Beispiel der „Schmuckszene“ des *Wozzeck* gezeigt werden. Dem Umriss nach ‚stimmt‘ das traditionelle Schema in dieser von Berg als Sonatensatz konzipierten Szene. Doch wurde die Form im kompositorischen Prozess gänzlich verwandelt: Berg ging zugleich konservativer und moderner vor, als es ein Sonatenhauptsatz seinem Prinzip nach verlangt: Zum einen ‚konservativer‘, weil der Drang nach konstruktiver Absicherung dazu führte, dass die Durchführung im Grunde zur zweiten Expositionswiederholung geriet: Der Mittelteil mit Wozzecks Auftritt reproduziert weitgehend den thematischen Ablauf der Exposition bis zum Seitenthema, und in der Coda, traditionell die „zweite Durchführung“, setzt das Hauptthema im Bass wiederum fast unverändert ein. Gleichzeitig ging Berg innerhalb des herkömmlichen Schemas völlig neuartig vor, indem er die Sonatenhauptsatzform durch ein anderes Prinzip überlagerte und verzerrte. Dieses „Prinzip der fächerförmigen Entwicklung“ bringt durch Zuspitzung der Kontraste und jähen Einbruch expressiver Unmittelbarkeit das traditionelle Formgerüst fast zum Einstürzen (Zwölftonakkord und C-Dur-Dreiklang vor Reprise, Abreißen mit unvollständigem Rhythmusmodell des Seitensatzes am Schluss). In der Coda wirkt das ‚starrsinnige‘ Festhalten am Hauptthema ebenfalls formsprengend: Es führt zur collagenartig diskrepanten Kombination von Material der ersten und zweiten Themengruppe.

Hans-Ulrich Fuß studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Schulmusik in Hamburg, war dort drei Jahre lang im Schuldienst tätig und promovierte 1990 mit einer Arbeit über *Dramatisch-musikalische Prozesse in den Opern Alban Bergs*. 1991–2001 Wissenschaftlicher Assistent und Vertreter von Professuren an den Pädagogischen Hochschule Flensburg und Freiburg sowie an den Universitäten Siegen und Köln. Seitdem Tätigkeit als freier wissenschaftlicher Autor. Arbeitsgebiete (u.a.): Syntaxprobleme der musikalischen Klassik, Aspekte musikalischer Form in Musikdrama und Literaturoper, Musikästhetik und Musiktheorie um 1900, angelsächsische Musiktheorie und -wissenschaft.

CATHERINE NOLAN (University of Western Ontario): Text and Compositional Design in Webern's *Gelockert aus dem Schoße*

In opera and musical theatre, it is customary, even essential, for the composer and librettist or lyricist to work collaboratively as the composer creates the score. In non-dramatic genres of vocal composition, however, the composer (generally) selects the text and creates the score independently; the text shapes compositional design, but the author of the text is removed from the process.

The subject of this paper is a case that defies the common scenario about non-dramatic vocal composition just described: the collaboration of composer Anton Webern (1883-1945) and poet Hildegard Jone (1891-1963) in *Gelockert aus dem Schoße*, the sixth and final movement of what turned out to be Webern's last work, the Second Cantata, Op. 31. In the composition of *Gelockert aus dem Schoße*, Webern poignantly asked Jone to write new verses very late in the compositional process. These additional verses had no effect on pitch, rhythm, or other purely musical elements, but they were intrinsic to the compositional integrity of the finished product. Through analysis of the text and compositional design of Op. 31 No. 6, this paper will address the question of the role of the added verses in the compositional process and the question of how we define compositional process and its relation to a finished product.

Jone's poetry provided Webern not only with texts, but also became an inspirational source for musical creation itself. Jone's influence extended beyond her poetry, and contributed to the synthesis of modernist and historicist elements in the composer's late choral works.

Catherine Nolan received her PhD in music theory from Yale University, and is Associate Professor and Chair of the Department of Music Research and Composition at the University of Western Ontario in London, Ontario, Canada. Her publications have focused on the later music of Anton Webern and on mathematical models in music theory.

Samstag, 11. 10. 2008, 10.45 – 12.15 Uhr, Zi. 3.52

Sektion VII-1 Freie Beiträge

Free Papers

CHAIR: FRANZ KERSCHBAUMER

MICHAEL KAHR (Kunstuniversität Graz): Die Jazztheorie als interdisziplinäres Fach

Die Jazztheorie hat sich erst innerhalb der vergangenen vier Jahrzehnte als selbständiges Forschungsgebiet entwickelt und definiert sich, ebenso wie das Fach der allgemeinen westlichen Musiktheorie, als vielschichtiges, interdisziplinäres Forschungsgebiet.

Trotz des enormen Einflusses von Techniken und Ideologien der wesentlich älteren allgemeinen Musiktheorie, ist die Jazztheorie von signifikanten Unterschieden geprägt. Dies liegt vor allem in der idiomatischen Ausfor-

mung der Jazzmusik an sich begründet, und damit in der Entstehungsgeschichte des Jazz, als interdisziplinärer Kunstform zwischen europäischer und afro-amerikanischer Kultur.

Aus Mangel an jazzidiomatischer Analysemethoden und Erklärungsmodellen griffen die frühen Jazztheoretiker auf klassische Modelle zurück und adaptierten diese für den Einsatz im Jazz. Dabei wurde anfangs vor allem auf die pädagogische Anwendung der Jazztheorie hinsichtlich Improvisation und Jazzkomposition Wert gelegt. Nur wenige theoretische Schriften, wie etwa George Russells *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, oder die frühen Transkriptionen von Audioaufnahmen improvisierter Jazzsolos stellten den Anteil an der spekulativen bzw. analytischen Jazztheorie in der Zeit bis etwa 1970. Seit mehr als zwei Jahrzehnten befassen sich Jazztheoretiker nun konsequenter mit theoretischen Problemen und analytischen Fragestellungen im Jazz, unabhängig von deren pädagogischer Verwertbarkeit.

Dieser Vortrag befasst sich mit der Positionierung der Jazztheorie als interdisziplinäres Fach, sowohl in historischer, als auch zeitgenössischer Hinsicht. Die Diskussionspunkte dieses Kongresses in Bezug auf die allgemeine westliche Musiktheorie betreffen im selben Maße auch die Jazztheorie. Dadurch haben sich in den letzten Jahren einige interessante Lösungsvorschläge für jazzimmanente theoretische Probleme entwickelt. So bietet ein neuer, von linguistischen Methoden beeinflusster theoretischer Ansatz einige interessante neue Erklärungsmodelle für das jazzimmanente Konsonanz-Dissonanzverhalten. Weiters bringt die ‚New Musicology‘ Bewegung seit einigen Jahren Impulse für die Einbeziehung von soziologischen Faktoren in der Jazztheorie.

Dieser Vortrag zeigt weitere Beispiele für interdisziplinäre Grenzbereiche in der Jazztheorie sowie mögliche Ausblicke für die Zukunft dieses jungen Fachgebiets.

Michael Kahr ist Lehrbeauftragter am Institut für Jazz an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Er unterrichtet Jazzklavier und assistiert im Fach Jazztheorie. Seine akademischen Abschlüsse beinhalten das Hauptfachstudium im Fach Klavier-Jazz mit Auszeichnung im Jahre 2001 an derselben Universität sowie ein Master of Music Degree an der University of Sydney, ebenfalls mit Auszeichnung. Er war Betty Carter Jazzhead Resident am Kennedy Centre in Washington D.C. im Jahre 2005. Kahr arbeitet als freischaffender Jazzpianist und -komponist und interessiert sich besonders für die Multistilistik im Jazz.

MATTHIAS STUBENVOLL (Universität Erlangen-Nürnberg): Musiklernen am Computer - Zur Qualität von Musik-Lernsoftware und ihrer empirischen Überprüfung

Innerhalb der wissenschaftlichen Forschung ist ein gravierender Mangel an empirischen Erhebungen zur Entwicklung, zum Einsatz und zur Evaluation von Lernsoftware im Musikbereich festzustellen. Das Problem erscheint nicht zuletzt auch deswegen unverständlich, weil es mittlerweile eine Fülle verschiedener Musik-Lernprogramme (v.a. Allgemeine Musiklehre und Gehörbildung) auf dem Markt gibt, die laut Statistiken gerne und häufig von den Verbrauchern gekauft werden. Dieses Phänomen wird jedoch sowohl von der Musikpädagogik als auch von der Musikwissenschaft weitgehend ignoriert. Ob solche Programme auf (fach-) didaktisch und medienpsychologisch sinnvolle Weise zu Lernerfolgen führen und welcher Art diese sind, ist bis heute kaum empirisch erhoben worden.

Inhalt des Vortrages ist deswegen nicht nur ein Nachdenken darüber, wie Musik-Lernsoftware gestaltet sein muss, damit fachdidaktisch sinnvoll, effektiv und nachhaltig gelernt werden kann. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Frage, ob und unter welchen Bedingungen bereits vorhandene und kommerziell vertriebene Musik-Lernsoftware sinnvoll in die (universitäre) Lehre integriert werden kann. Dabei spielt nicht nur die Analyse der Software nach wissenschaftlichen und theoriegeleiteten Kriterien eine Rolle, sondern auch die konkrete Befragung der „Betroffenen“ selbst, also der Studenten, die mit diesen Programmen lernen.

Die vorgestellte empirische Untersuchung basiert auf einem Evaluationsmodell von Reinmann-Rothmeier/Mandl/Prenzel und ist anhand zweier konkret im Seminarverlauf verwendeter Programme durchgeführt worden: Es handelt sich dabei um *Grundlagen Musiktheorie* von Christoph Hempel (Hannover) und *Computer Kolleg Musik – Gehörbildung* von Bernd Enders (Osnabrück). Die Fragebögen wurden von Studierenden (Lehramt) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg bearbeitet (Grundlagen Musiktheorie N=59, CKM Gehörbildung N=60).

Die Ergebnisse zeigen, dass die didaktische Umsetzung eine wesentliche Rolle spielt. Sowohl allgemein pädagogische Fragen (didaktische Reduktion, curriculare Einbindung usw.), fachdidaktische Aspekte (Musikhören, Musikhören, Musikverstehen usw.), als auch medienpsychologische Forderungen (Adaptivität/Adaptierbarkeit, Selbststeuerung, Interaktivität usw.) müssen bei den vorbereitenden Überlegungen zur Konzeption einer Musik-Lernsoftware gleichwertig integriert werden, um sinnvolle und nachhaltige Lernerfolge zu erzielen. Musik-Lernsoftware kann Musiklernen fördern und unterstützen – wenn sie nicht reiner Selbstzweck bleibt und die Vorteile des Mediums Computer unabhängig von marktwirtschaftlichen Überlegungen entsprechend genutzt werden.

Matthias Stubenvoll, geb. 1976. Schulmusikstudium, Staatsexamen, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Erlangen-Nürnberg, Fach Musikpädagogik, Vertreter des musikwissenschaftlich-musiktheoretischen Bereiches, Ausbildung der Lehramtsstudenten (Haupt- und Nebenfach) in den Fächern Allgemeine Musiklehre, Gehörbildung, Harmonielehre, Analyse, und Arrangement, daneben im praktischen Bereich Kinderchorleitung, schulpraktisches Gitarrespiel und Musiksoftware,

Leiter der Uni-Bigband, nebenamtlicher Kirchenmusiker in Nürnberg, Leiter mehrerer Kinderchöre und einer Jugendband, Promotion zum Thema „Musiklernen am Computer“, Referent des Arbeitskreises für Schulmusik (AfS) zum Einsatz des Computers für den Musikunterricht, musikwissenschaftliche Veröffentlichungen zu den Klavierkompositionen Eduard Sprangers und den Oratorien Louis Spohrs, Kompositionen v.a. für Kinderchor.

MARTIN KAPELLER (Wien): Wechselwirkungen zwischen *Tempo rubato*-Traditionen und Komposition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Was wir üblicherweise als Tempo rubato begreifen, ein freies Beschleunigen oder Verlangsamen des Grundtempos, steht in Widerspruch zu dem, was im 18. Jahrhundert unter diesem Begriff verstanden wurde: das „Verzieren oder Voraussagen der Noten“ (Leopold Mozart), einer Melodiestimme in Bezug auf ihre Begleitung. Untersuchungen an frühen Tondokumenten haben gezeigt, dass dieses „gebundene Rubato“ (Helmut Haack) noch lange die Wirklichkeit der Interpretationen bestimmte.

In meinem Beitrag will ich der Frage nachgehen, ob und auf welche Weise dieses Phänomen im Zeitalter der „technischen Reproduzierbarkeit“, als es mehr und mehr aus der gängigen Praxis verschwindet, in Kompositionen wiederauftaucht und nun als ein schriftlich fixierter konstitutiver Bestandteil der Schreibweise avancierter Komponisten wird. An Stücken von Skrjabin, Artur Schnabel und Schreker kann gezeigt werden, wie das, was früher informell weitergegebenes Erfahrungswissen war, nun von den Komponisten seismographisch aufgezeichnet und weitergedacht wird.

Martin Kapeller, geboren 1959 in Graz, aufgewachsen in Deutschlandsberg/Weststeiermark, studierte Schulmusik in Graz. Ab 1984 studierte er Philosophie und Musikwissenschaft an der FU Berlin ohne Abschluss. Ausbildung zum Feldenkraislehrer. Privater Klavierunterricht bei Irina Möwius und Edward Mobbs, Harmonielehre und Kontrapunkt bei Berthold Türcke. Tätigkeit als Klavier- und Feldenkraislehrer, in der Erwachsenenbildung und als Musiklehrer an einer Waldorfschule. Seit 1998 ernsthafte Kompositionsversuche, Unterricht bei Gösta Neuwirth. Ab 2001 Studium in Wien: Komposition und Musiktheorie bei Axel Seidelmann, Michael Jarrell, Beat Furrer und Dieter Torkewitz. 2007 Abschluß des Musiktheoriestudiums mit Arbeiten über Kurtág und Schreker. Beginn einer Dissertation über den *Schmied von Gent* von Franz Schreker. Komponist von Kammer- und Orchestermusik. Abschluß des Kompositionsstudiums für Oktober 2008 geplant. Veröffentlichungen über das *Notturmo* und über das *Klaviertrio* von Artur Schnabel. Lexikonbeitrag *Elly Ney* für das MGG. Ein Buch über die *Kleine Suite* von Franz Schreker ist in Vorbereitung.

Samstag, 11. 10. 2008, 15.30–16.30 Uhr, Florentinersaal

Sektion II-2 Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens
Music Theory and Music Aesthetics – on the Disciplinary Organisation of Knowledge
CHAIR: ANDREAS DORSCHER

OLIVER SCHWAB-FELISCH (TU Berlin): Polyphonie musikalischer Logiken

Hugo Riemanns Begriff der musikalischen Logik sucht Harmonik und Metrik in Gesetzmäßigkeiten der Physik bzw. des Denkens zu fundieren. Carl Dahlhaus übernahm Riemanns Gedanken einer Wechselwirkung der musikalischen Momente, ersetzte seinen Gesetzesbegriff aber durch das Postulat einer Strukturtheorie, die auf einem historisch begrenzten Repertoire empirisch gewonnener Modelle des Zusammenwirkens musikalischer Momente fußt. Nimmt man den Gedanken der ‚Wechselwirkung‘ ernst, ist allerdings nicht allein zwischen traditionellen Teildisziplinen wie Harmonielehre und Kontrapunkt, sondern auch zwischen spezifischeren Weisen der ‚kategorialen Formung‘ des musikalischen Gegenstandes zu vermitteln, Weisen, die unterschiedliche theoretische Einheiten ebenso umfassen wie unterschiedliche Logikbegriffe. Eben diese Vermittlung ist aber ein Problem. Weder die Positivierung theoriegezeugter Differenzierungen zu ‚Gegebenheiten‘ des musikalischen Gegenstandes noch dessen Fragmentierung in unverbundene Aspekte, weder die Vermengung konfligierender Positionen noch der Rückzug auf quasi vorthoretische Beschreibungsmodi erscheinen als gangbare Wege. Im Vortrag sollen einige Konsequenzen der skizzierten Problematik für die musikalische Analyse diskutiert werden.

Oliver Schwab-Felisch, geb. 1959 in Frankfurt a. M. Studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheorie in München (LMU) und Berlin (TU, HdK). 1995–98 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1998 Studienrat im Hochschuldienst am Fachgebiet Musikwissenschaft der TU Berlin. Veröffentlichungen zur Musik des 18. und 19. Jahrhunderts und zu Themen der Musiktheorie.

DENIZ PETERS (Kunstuniversität Graz): Spielgesten und Ausdrucksgesten: Eine musiktheoretisch-ästhetisch-phänomenologische Betrachtung

„Daß Analyse oft nur zeige, wie etwas gemacht ist, und nicht, was es ist – diese Feststellung kommt von Arnold Schönberg, der einer der größten musikalischen Analytiker war“. So der von Alfred Brendel (*Über Musik*, Piper 2005, S. 476) in Erinnerung gerufene Anspruch Schönbergs an ein Musikverstehen. Wie lässt sich mit diesem Anspruch die ästhetische Organisation musikalischer Gestalt und Artikulation auf Ebenen *nichtharmonischer* Zusammenhänge begreifen, wie sie nicht nur in nichttonaler, sondern auch in tonaler Musik wirksam ist? Die

bestehende Literatur zur musikalischen Gestik etwa unternimmt dies. Allerdings findet sich darin weitgehend eine analytische Beschränkung auf Spielgestik, d.h. ein Rekurs auf das *wie*; Ausdrucksgestik hingegen verbleibt der Deskription subjektiv fußender Hermeneutik überlassen. Indes lässt sich – wie ich hier betrachten möchte – an Ausdrucksgesten ein intersubjektives Element entdecken, welches das strukturelle musiktheoretische Argument um ein Mittel zur Erschließung der expressiven Dimension zu erweitern vermag.

Ausdrucksgesten können, mithilfe einer phänomenologischen Betrachtungsweise, als *leiblich* verstanden werden: der qualitative Zusammenhang von Anstrengung, Druck und reibungsreichem, voluminösem Klang beispielsweise, spielt in das reine Hören des klanglichen Aspekts dieser Erfahrung als körperliches Spüren mit hinein. Ebenso die *akustisch-haptische* Relation emphatischer Artikulation innerhalb einer Geste. Wird alsdann die emotional geladene körperliche Geste als Lebensäußerung, und die aus ihr resultierende Klanglichkeit als ihr unmittelbar entsprungen erkannt, zeigt sich darin eine ihr eigene, vielgestaltige, auch Unschärfen und Ambivalenzen beinhaltende Intersubjektivität. Dies will der Vortrag beleuchten und anhand von Beispielen aus Werken der romantischen und expressionistischen Literatur veranschaulichen. Ein solches Nachdenken über die Ausdrucksgeste als Konzept und als Gegenstand von Analyse erfolgt im Kontext des laufenden Diskurses über das Musikverstehen. Jener Diskurs – welcher der Frage nicht nur nach dem *wie*, sondern auch dem *was* von Musik nachgeht – verbindet Musiktheorie und Musikästhetik; an ihm zeigt sich, nicht zuletzt, ihre interdisziplinäre Verschränkung.

Deniz Peters' Auseinandersetzung mit Musik ist geprägt von einer künstlerisch-wissenschaftlichen Doppelfaszination. An der Monash University (Melbourne) studierte er Klavier (Konzertfach), seine Konzerttätigkeit umfasste klassisches Repertoire und komplexe Improvisation; neben dem Masterstudium Musikwissenschaft an derselben Universität unterrichtete er u.a. das Fach Gehörbildung. Peters promovierte 2005 in Graz bei Andreas Dorschel und Christian Utz über die Ästhetik von Alexander Skrjabin's Spätwerk. Nach Lehrtätigkeiten im Rahmen des interuniversitären Musikologiestudiums der Grazer Kunstuniversität und der Karl-Franzens Universität (u.a. zur Ästhetik der Neuen Musik) ist er seit 2007 Research Postdoc im gemeinsam mit Gerhard Eckel angebahnten FWF-Forschungsprojekt „Embodied Generative Music“ am Institut für Elektronische Musik und Akustik IEM der Kunstuniversität Graz. Im bis März 2010 laufenden Projekt entwickelt er ein neues Paradigma „künstlerischer Forschung“ und exploriert die Rolle des Körpers im Zusammenhang mit dem Verstehen und Spüren musikalischen Ausdrucks: mittels eines speziell gestalteten virtuellen Rauminstruments improvisieren Tänzer Klangverläufe. Zuletzt hielt Peters einen Vortrag zur Phänomenologie der musikalischen Erfahrung auf der „Scruton's Aesthetics“-Konferenz in Durham.

Samstag, 11. 10. 2008, 15.30 – 16.30 Uhr, Kleiner Saal

Sektion V-2 Musik als „System“ vs. Musik als „Kultur“ – Musiktheorie und Musikethnologie

Music as “System” vs. Music as “Culture” – Music Theory and Ethnomusicology

CHAIR: GERD GRUPE

DIETER MACK (Hochschule für Musik Lübeck): **Nyoman Windha – *Catur Yuga*: A New Concept of a Contemporary Balinese Chamber Music**

The so-called *kebyar*-style of the 20th and 21st century is regarded as the basic stylistic frame of the recent Balinese musical development with influences on almost all other Balinese genres. Since the 1960s, it was I Wayan Beratha who created a model called *kreasi baru* (lit: “new creation”) that soon became the dominating standard for almost the whole contemporary music development. Nevertheless that model still kept its roots in traditional Balinese music as it has been described systematically and encompassingly by Michael Tenzer (2000).

Parallel to this ongoing practice, some younger composers have consciously attempted to go beyond those normative criteria of the *kreasi baru*. This can be seen in aspects of form (new process-orientated ideas, change of the gong function from end- to frontweightedness etc.), in the change of the functions of musical strata, but also in vertical sound organisation. Only a few composers have devoted themselves to a radical experimental approach, while most tend to favour a gradual extension of the Balinese musical language. Nyoman Windha's composition *Catur Yuga* from 1997 is a significant example of such a stepwise crossing of those normative borders of the standardized *kebyar*-style. This shall be demonstrated with some short examples.

Dieter Mack, born 1954 in Speyer studied composition (Huber, Ferneyhough) music theory, and piano in Freiburg. Since 1986 professor for music theory/eartraining in Freiburg and since 2003 professor for composition in Lübeck. From 1977 to 1980 he was assistant in the Experimental studio of the Heinrich-Strobel Foundation (SWR), also receiving a one-year scholarship from that organisation. Since 1980 he is a member of ExVoCo (Stuttgart).

Since 1978 various studies in ethnomusicology in South-East Asia, mainly Bali studying Balinese music and culture as well as Indonesian contemporary music. In 1982 he founded his own gamelan group “Anggur Jaya” in Germany. 1988 portrait tour in Southeast Asia via the Goethe Institute; workshops in Indonesia. 1992–95 long-term lecturer (via the DAAD) in Bandung/ Indonesia and member of the national curriculum committee. 1997–2007 consultant for a project concerning art education in traditional art forms in Indonesia, supported by the Ford Foundation. 2003–2006 consultant at the House of World Cultures/Berlin. 2006 lecturer at the Darmstadt Summer Courses for Contemporary Music. 2008 member of the Free Academy of Arts/Hamburg and currently vice-president at the University of Music Lübeck. Mack regularly gives composition courses in Europe, Asia, USA, and Canada.

ELI-ERI MOURA (Federal University of Paraíba): System versus Culture in New Music from Brazil

Most of 20th century Brazilian art music is emblematic of a nationalist trend linked to a multifaceted use of ethnic elements (Villa-Lobos, Guarnieri, Lacerda, Nobre). In such music, background components, generally pertaining to established harmonic practices, support melodic and rhythmic surface elements, which are adjusted to fit characteristic features of local musical manifestations. This is an approach in which music follows a path from universal towards regional vicinities. Accordingly, a kind of stratification is created in which 'culture' is absorbed within 'system'. In compositional terms, system has primacy over culture. Recently, a new generation of Brazilian composers (still concerned with demands for cultural identity – paradoxically increased in our new globalized world) has pursued the opposite direction. They have attempted to implement primacy of culture over system, so that the latter emerges synergically from ethnic elements. As result, a musical language has appeared that grows from a deep interaction with local musical manifestations, involving structurally not only pitch and rhythm, but also timbre, texture and density as building elements of the compositional cosmos. Such interaction is intended to permeate several hierarchic levels of the compositions. An example is the music by Eli-Eri Moura. Applying a conceptual deconstructionist aesthetic and based on gestalt principles, this composer has developed a compositional process in which the contextualized reference materials are reduced to single elements and broken down to a point of low or no recognition. From these 'microscopic' parts, his music evolves through continuous processes of transformation, in which the materials are abstractly reconstructed and 'defragmented' toward macro dimensions, determining isomorphically new materials, process (systemic paths), discourse and form. This paper investigates this and other procedures in pieces by Moura and other Brazilian composers that involve manifestations such as 'capoeira', 'cantoria de viola', and 'forró', among others. Ultimately, it discusses ways of perception and possible new analytical tools to approach this new hybrid music from Brazil.

Eli-Eri Moura (b. 1963, Brazil) is a composer, conductor and researcher. He studied composition with José Alberto Kaplan and Mário Ficarella, in Brazil, and later with Alcides Lanza, John Rea and Brian Cherney, at McGill University, Canada, where he obtained two of his graduate degrees (Master and Doctor of Music in Composition). His works include pieces for chamber groups, choir, orchestra, theater plays and films. *Recently* his CD *Eli-Eri Moura: Chamber Music* was launched in Brazil under the auspices of the Paraíba State Government. His sound tracks have won many national awards. He has taken part in several contemporary music festivals (including the *ISCM World Music Days*) and lectured in important Brazilian universities (e.g., USP, UFPR, UFRN, UFCG, UFMT). His essays are being published in several periodicals, including *Contemporary Music Review*. Presently, Eli-Eri Moura works at the Federal University of Paraíba – UFPB, Brazil, as professor of the music graduate program and member of COMPOMUS (Laboratory of Musical Composition), where he conducts projects related to the promotion of new music and training of young composers.

Samstag, 11. 10. 2008, 16.30 – 18.00 Uhr, Florentinersaal

Sektion II-3 Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens
Music Theory and Music Aesthetics – on the Disciplinary Organisation of Knowledge
CHAIR: FEDERICO CELESTINI

RENATE BOZIC / HARALD HASLMAYR (Kunstuniversität Graz): Musiktheoretische Implikationen im Briefwechsel Johannes Brahms mit dem Ehepaar Herzogenberg

Bisher wurde der Briefwechsel zwischen Johannes Brahms und dem Ehepaar Heinrich und Elisabet von Herzogenberg beinahe ausschließlich im historisch-biographischen Kontext der Brahmsforschung beleuchtet. Liest man jedoch diese Korrespondenz mit den Augen der Wertungsforschung und kritischen Musikästhetik, treten zahlreiche musiktheoretische Voraussetzungen hervor, die wiederum nicht unabhängig von stillschweigend postulierten geschichtsphilosophischen Grundannahmen diskutiert werden können.

So schreibt beispielsweise Brahms am 22. November 1877 seine 2. Symphonie betreffend: „Die neue ist aber wirklich keine Symphonie, sondern bloß eine Sinfonie, und ich brauche sie Ihnen auch nicht vorher vorzuspielen.“ Über das übliche brahmssche Understatement hinaus lässt sich die Unterscheidung zwischen „Sinfonie“ und „Symphonie“, die hier vorgenommen wird, als implizite Fortschrittsgeschichte der Gattung als solcher lesen: Die unkomplizierte italienische Opern-Sinfonia, die sich so unmittelbar dem Hörer erschließt, dass man sie sich zum Verständnis „nicht vorher vorzuspielen“ muß, weicht der eigentlichen „Symphonie“ im „heroischen“ Sinn der Symphonik Beethovens, die zu ihrem eigentlichen Verständnis bereits studiert werden muss.

Im Brief vom 2. Dezember 1886 lässt Elisabet von Herzogenberg bezüglich der beiden Lieder op. 105 1/2 ihre Unterscheidung zwischen Inhalts- und Formalästhetik durchblicken, wenn sie schreibt: „Was Sie wollen, ist gewiss klar, aber wie Sie's wollen, ist nicht so schön, wie sonst Brahms ist, und etwas in mir sagt förmlich Au! Dabei; und wie schade um das so schön dahindämmernde weiche Lied, das einem plötzlich Ohrfeigen erteilt.“

Ziel dieser Darstellung ist also der Versuch, aus sämtlichen in der Korrespondenz auftauchenden musikalischen Diskussionen deren musikästhetische Bedingungen und Voraussetzungen zu formulieren.

Da Heinrich von Herzogenberg in Graz zur Welt kam und hier vier Jahre lang (1868–1872) mit seiner Ehefrau Elisabet lebte, stellen diese Überlegungen einen – wenn auch indirekten – Beitrag zur Kulturgeschichte von Graz dar, was auch einen Lokalbezug zum Ort der Tagung impliziert.

Renate Bozic studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie Gesang an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. 1979 Promotion zum Dr. phil (Dissertation über den österreichischen Opernkomponisten Julius Bittner), Opernschule und Lehrbefähigungsprüfung Gesang an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Graz. Chormitglied der Grazer Oper und freie Mitarbeiterin im ORF-Landesstudio Steiermark. Seit 1983 beschäftigt am Institut für Wertungsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, seit Oktober 2000 außerordentliche Universitätsprofessorin. Von 2003 bis 2007 Vizerektorin für Evaluierung, Personalentwicklung und Frauenförderung. Publikationen auf dem Gebiet der Musikästhetik und Rezeptionsforschung mit Schwerpunkt auf produktions- und rezeptionsästhetischen Entwicklungen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts.

Harald Haslmayr, geb. 1965 in Graz, studierte Geschichte und Deutsche Philologie in Graz und promovierte 1994 mit einer Dissertation über Robert Musil (erschienen 1997 bei Böhlau in Wien unter dem Titel: *Die Zeit ohne Eigenschaften*). Von 1991–2001 Lehrbeauftragter und Assistent am Institut für Wertungsforschung der Kunstuniversität Graz, von 2001–2004 Assistenzprofessor, ab März 2004 außerordentlicher Universitätsprofessor. 1996–2002 Lehrbeauftragter am Institut für Österreichische Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, Lehrbeauftragter an der Universität Klagenfurt. 2003 Habilitation im Fach „Wertungsforschung und kritische Musikästhetik“ an der Kunstuniversität Graz. Zahlreiche Publikationen zu kulturhistorischen, ästhetischen und philosophischen Themen. 1999 Veröffentlichung von *Joseph Haydn. Werk und Leben* bei Holzhausen in Wien, 2. Aufl. 2003. Regelmäßige Werkeinführungen für die Salzburger Osterfestspiele, die Haydnstage Eisenstadt, den Musikverein für Steiermark und den ORF. Seit 1999 Musikkritiker bei der Tageszeitung „Die Presse“ und bei der ÖMZ. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen und Essays, regelmäßige Vortragstätigkeit. Seit 2006 Präsident von „live music now“-Steiermark. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik, Wiener Klassik und Kulturgeschichte des Donaumaues.

ARIANE JEBULAT (Hochschule für Musik Würzburg): Hässliche Musik

Die Ästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts definiert das Häßliche nicht als selbständige Kategorie. Vom Schönen abgeleitet ist das Hässliche entweder dialektisch als von sich abgefallenes Schönes zu verstehen oder sogar als Variante der Dekadenz, nämlich als Übergangsstadium zwischen dem Schönen und dem Komischen.

Karl Rosenkranz zählt auch „Lüge“ und „Wahnsinn“ als „Geisthässliches“ zu den Deformationen eines ursprünglichen Schönen. „Deformation“ allein ist ein problematisches Kriterium, da Verformung oder Übertreibung eines Urbilds nicht für das Hässliche allein stehen. Auch das „Charakteristische“ wird so vom Schönen unterschieden, und sogar das Schöne selbst kann aus der Überformung entstehen.

Im *Ring des Nibelungen* ist das Hässliche in mehreren Facetten personifiziert. Der musikalischen Analyse am zugänglichsten ist dabei die Figur Mimes, da sie neben ihrer Hässlichkeit auch durch übertriebene Historizität eine Distanz aufbaut, die sie klar als Gegenpart zur genial-modernen Musiksprache Siegfrieds erscheinen lässt. Wenn die stilistischen Klischees von „Kunsth Handwerk“ auf der einen und „Schöpfung“ auf der anderen Seite wegfallen, wie z. B. schon im Dialog zwischen Mime und dem Wanderer, wird es schwieriger, Kategorien wie „schöne“ oder „hässliche“ Rede sinnvoll am Notentext zu konkretisieren, da sich auch die Sprache des Wanderers überkommener satztechnischer Modelle bedient.

Alberichs Musiksprache, in der sich das Böse am klarsten artikulieren müsste, kann sicherlich durch den der Figur symbolisch zugeordneten verminderten Dreiklang unter dem Gesichtspunkt der Deformation analysiert werden. Es ist ebenso möglich, größere Passagen aus Alberichs Szenen auf regelmäßige Modelle traditioneller Satztechnik zurückzuführen bzw. deren „helle“ Gegenstücke in unmittelbarer Nachbarschaft oder im inhaltlichen Bezug zu diesen Szenen zu finden. Allerdings ist der rekonstruierte Tonsatz nicht das „Schöne“, von dem die philosophische Ästhetik ausgeht.

Der Beitrag untersucht exemplarisch die musikalischen Idiome Mimes, Hagens und Alberichs in ihrem musikalisch-sprachlichen Zusammenhang, wobei kritisch die Tragfähigkeit eines auf einer „Ästhetik des Negativschönen“ beruhenden Analyseansatzes geprüft werden soll.

Ariane Jeßulat studierte Schulmusik und Altphilologie, dann Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde. Von 2000 bis 2004 war sie Lehrkraft für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Der Schwerpunkt ihrer Forschung liegt in der Auseinandersetzung mit dem Sprachcharakter von Musik.

RAPHAEL D. THÖNE (Hochschule für Musik Hannover): No Adornian Godfather? – An Aesthetic Search for a Comparable British Figure

There is no doubt that Theodor W. Adorno impacted the American and British Musicology and Music Theory movements – in particular, his *Philosophy of New Music* and *Dialectic of Enlightenment* are major works that are still discussed. However, his role in America and Britain was quite different from his position in Germany. His immense support for Schönberg, his tremendous aesthetic tirades on Stravinsky, the “point-zero-situation” after World War II and also the misperception of his approach to serialism – he was not an advocate, but a critic – were major grounds upon which German avant-garde music was based. *Avant-garde* in Germany without Adorno – what would that be?

In that context, his impact on German musicology is interesting to explore. His writings, although often sharpened by harsh, non-deductive and even highly subjective aesthetic evaluations (cf. his glossy on Sibelius), set the

philosophical basis on which every (German) musicologist had to start his line of argument. Even if someone did not agree with Adorno, not making him a topic of discourse within German musicological discourse was unthinkable. The long-standing discourse between Dahlhaus and Eggebrecht would have run differently without Adorno's almost almighty *habitus*.

From this standpoint, a few questions arise. First: Did Adorno have a comparable impact on foreign musicological research as he had in Germany; and, if so, to what extent did he influence musicology? Did he play a role as an aesthetic authority? To call him an *Adornian Godfather* is, of course, provocative, but up to a certain extent, correct, if we look at various followers who undertook musicological research in his footsteps (cf. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn). Second: Can we identify a current philosophical and music-aesthetical figure in Britain who was shaped by its history similarly to how Adorno was shaped by his emigration to the United States and his return to Germany? Third: How do Adorno's *Musikwissenschaft* and *Analyse* differ from the concepts of music theory and musicology in English-speaking countries?

These questions shall be addressed in a case study of British musicologists. This paper aims to discuss 20th century British musicologists, their possible roles in academia and their methodological approaches from both aesthetic and historical points of view.

Raphael D. Thöne obtained a degree in Composition (Musikhochschule Düsseldorf, Germany) and Music Theory (Folkwang Hochschule Essen, Germany). A scholarship recipient, he studied Film Scoring and Composition at the Berklee College of Music, Boston (USA). He graduated from the University of Music and Performing Arts and the University of Vienna, Austria with a Ph.D in Musicology on Malcolm Arnold's symphonic music. As a composer, orchestrator and pianist, Thöne received commissions for the Orchesterakademie NRW, the International Contemporary Music Festival Ensembles in 2005 and the Niederrheinischer Musikherbst in 2006. He orchestrates film and theatre music, and is the author of the musicals *Culture* and *GLORIA*, and co-author of the chamber-opera *Der Herr Gevatter* (staged in Saarbrücken, Düsseldorf and Munich).

Samstag, 11. 10. 2008, 16.30 – 18.00 Uhr, Kleiner Saal

Sektion I-2 Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie
Limits and Potentials in the Reception of Historical Music Theory
 CHAIR: CHRISTOPH NEIDHÖFER

DIETER KLEINRATH (Kunstuniversität Graz): **Zusammenhänge zwischen kompositorischen Verfahren im frühen und späten Klavierwerk Franz Liszts vor dem Hintergrund zeitgenössischer musiktheoretischer Entwürfe**

Liszts Spätwerk fand nach seinem Tod am 31. Juli 1886 zunächst kaum Beachtung und war bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts weitgehend in Vergessenheit geraten. Manche Schüler Liszts haben das Spätwerk als Senilitätserscheinung abgetan. Erst die ungarische Musikwissenschaft hat sich dieser Werke wieder angenommen, zum Teil sicher aus nationalem Interesse. Andere musikwissenschaftliche Forschungen sehen Liszt dagegen in einer Evolutionslinie mit Schönberg und der Zweiten Wiener Schule oder bringen Liszts Harfenakkorde aus *Nuages gris* mit dem mystischen Akkord Skrjabin's in Verbindung. Häufig wurden bei den Versuchen, Liszts Spätwerk mit der musikalischen Moderne in Verbindung zu bringen, einzelne unkonventionelle Teilaspekte der Musik Liszts aus dem Zusammenhang gerissen und andere, traditionellere Elemente in Liszts Schaffen ignoriert.

Dieser Beitrag beleuchtet Liszts Spätwerk nicht aus der Sicht seiner möglichen Auswirkungen auf nachfolgende Komponistengenerationen, sondern versucht das Spätwerk als Weiterentwicklung und Konsequenz der Kompositionstechniken in Liszts früheren Werken und von Tendenzen der zeitgenössischen Kompositionspraxis und Musiktheorie zu verstehen. Auf der Grundlage vergleichender Analysen werden Zusammenhänge zwischen Kompositionstechniken, die vorwiegend in Liszts spätem Klavierwerk zum Einsatz kommen (übermäßige und verminderte Dreiklänge, Ganztonskala und Halbton-Ganzton-Skala, Atonalität und Verschleiern der Tonalität, Bitonalität, reale Sequenzen), und Techniken des Frühwerks aufgezeigt und diskutiert. Es zeigt sich, dass Berührungspunkte in den unterschiedlichsten Teilbereichen zu finden sind – in der Materialauswahl, der Harmonik, den harmonischen Verläufen und auch in formalen Abläufen. Daneben werden Parallelen zu Carl Friedrich Weitzmanns Lehrwerk *Der übermäßige Dreiklang* oder zu Anton Reichas *36 Fugues d'après un nouveau système* sichtbar. Die Techniken, die Liszt im Alter einsetzte, sind somit durchaus als Erweiterung und Konsequenz seiner früheren Techniken zu verstehen und sollten nicht als experimentelle Sonderfälle behandelt werden.

Dieter Kleinrath, 1976 in Graz geboren, begann 1997 ein Studium der klassischen Gitarre an der Kunstuniversität Graz. Im Anschluss daran studierte Kleinrath bis 2005 Jazzklavier. Seitdem studiert er im Hauptfach Musiktheorie und absolvierte 2007 das Bakkalaureatsstudium mit einer Arbeit zur Harmonik Franz Liszts. Kleinrath war als Pianist in verschiedenen Jazzformationen und Theaterproduktionen tätig. Derzeit ist er Pianist des Klaviertrios *Kardamon*, mit dem er 2005 die CD *Aroma* veröffentlichte. Außerdem war er als Komponist für den Kurzfilm *Entscheidungen* tätig.

DANNY JENKINS (University of South Carolina): **“Atonal” Motives, the Presentation of the Musical Idea, and Historically Sensitive Analysis**

Nothing has conditioned the English-language analytical discourse about Schoenberg’s atonal period music more than pitch-class sets. In *Remaking the Past*, Joseph Straus defines the pitch-class set as “a motive from which many of the identifying characteristics – register, rhythm, order – have been boiled away.” This understanding of atonal motive, that which equates it with pitch-class set, remains widely accepted, intimating a type of “common practice” in Schoenberg’s atonal music, evidenced by the motivic coherence demonstrated in pitch-class set analyses.

This paper proposes a different understanding of motive in atonal period works, based on Schoenberg’s definition in *Fundamentals of Musical Composition*. Here he defines the motive as a “rhythmicized phenomenon,” in which “often a contour or shape is significant.” For Schoenberg, the motive is the “‘germ’ of the musical idea.” As the paper recounts, Schoenberg’s writings outline three forms of presentation of the musical idea: “Entwicklung” (development), “Abwicklung” (envelopment), and “Aneinander-Reihung” (juxtaposition). Since either Schoenberg or his students referred to each method of presentation in reference to a different stage of the atonal period, an analytical approach that focuses on presentation of the idea not only illuminates something about compositional process, but also assumes that the atonal period was one of great variety and experimentation.

The analyses presented in the paper adopt accepted methodologies such as set theory and transformation theory, but they seek to do more than simply demonstrate the applicability of these methodologies to the music. Historical and (Schoenbergian) theoretical contexts condition the choice of methodology and its implementation, so that these contexts, rather than the methodologies themselves, emerge to be of fundamental importance. Thus, the paper reveals that pitch-class sets and other analytical hardware can serve as tools of interpretation and criticism, aiding in the periodization and pedagogy of this seminal time in music history.

J. Daniel Jenkins is an Assistant Professor of Music Theory at the University of South Carolina. During the 2005–2006 academic year, he was a Fulbright scholar in Vienna, studying source materials at the Arnold Schönberg Center and the Austrian National Library, which informed his dissertation entitled *Issues of Form in Schoenberg’s Atonal Period Vocal Music*. Jenkins has presented papers at conferences in the United States, Canada, and Europe, and won the Patricia Carpenter Emerging Scholar Award from the Music Theory Society of New York State in 2007. In addition to Schoenberg, Jenkins’s other research interests include the music of Elliott Carter, tonality in the twentieth century, and music theory pedagogy.

CHRISTIAN RAFF (Hochschule für Musik Stuttgart): **Schönberg ‚beim Wort genommen‘. Fallstudie zu Arnold Schönberg**

Während es zur Gewohnheit geworden ist, Werke der Wiener Klassiker mit Hilfe Schönberg’scher Begriffe zu analysieren bzw. zu ‚interpretieren‘ (den Anachronismus ignorierend), wird demgegenüber die konsequente Anwendung dieser Begriffe auf Werke jener Komponisten, in deren Bewusstsein sie nachweislich verankert waren, weniger gepflegt. Dies mag zum Teil daran liegen, dass sich einem solchen (historischen) Ansatz – vor allem in Bezug auf Werke der sogenannten ‚freien Atonalität‘ – nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegen stellen. (Die relativ späte Entstehungszeit vieler Schriften Schönbergs bzw. der Mangel an vergleichbaren Quellen für die Zeit der ‚frühen Atonalität‘ ist nur eines der sich stellenden Probleme.)

Am Beispiel der Schönberg’schen Auffassung(en) der Begriffe „Motiv“ und „Grundgestalt“ und der Frage ihres Geltungsbereiches wie ihrer analytischen Anwendbarkeit auf Werke der ‚frei atonalen Phase‘ können jedoch nicht nur Probleme und Grenzen, sondern auch Möglichkeiten dieser Herangehensweise – die der Autor in einer Arbeit zur ‚freien Atonalität‘ erprobt hat – dargestellt werden. Konkret lässt sich damit z.B. die These von der ‚Athematik‘ bzw. vom ‚unkontrollierten freien Stil‘ in einigen der atonalen Werke (wie dem Klavierstück op. 11/III) erheblich in Frage stellen und ein Ansatz zu einer Neubewertung gewinnen.

Christian Raff studierte Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Musikwissenschaft. Er arbeitet als Lehrbeauftragter für Musiktheorie an den Musikhochschulen in Stuttgart und Trossingen sowie der Universität Tübingen. Seine Promotions-Arbeit befasste sich mit der „Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs“ (2005). Hauptarbeitsfelder sind die Musik und Musiktheorie des 18. Jahrhunderts sowie die Schönberg-Schule.

Samstag, 11. 10. 2008, 16.30 – 18.00 Uhr, Zi. 3.52

Sektion VI-2 Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen / Divergenzen
Music Theory and Systematic Musicology: Convergence / Divergence
CHAIR: MANUELA MARIN

YOUN KIM (University of Hong Kong): **Early Music Psychology as an Interdiscipline: Historical Reflections on Music Theory and the Psychology of Music**

As pointed out frequently, contemporary music theory and the psychology of music have maintained a close relationship, especially since the 1980s (e.g., Lerdahl & Jackendoff 1983; Krumhansl 1995; Cook 1994). Yet, the

liaison between these two fields can be further traced back to the late 19th century, the formative period of both modern musicology and psychology. This paper deals with these interdisciplinary works of the late 19th and early 20th century, which we may refer to as “early music psychology” (e.g., Herbart 1824–25; Helmholtz 1863; Stumpf 1890; Riemann 1884, 1916; Kurth 1931).

Instead of tracking down the historical origins of current studies, however, the present paper tries to locate the early music-psychological discourse in its proper context and to recognize the constructed nature of its theories by analyzing conceptual metaphors found in these writings. Two notions are examined in particular: the spatial metaphor of “musical imagery” and the dynamic metaphor of “musical force.” “Imagery” (*Vorstellungen*) featured frequently in late 19th-century writings, but was gradually displaced by “force” (*Kraft*) in the early 20th century. Furthermore, two different notions of force were in use: physical, mechanical force and vital life-force. The change from imagery to force and that from physical force to life-force can be construed signifying the shift from a mechanistic to a holistic, more intuitive conception of music and the mind – in Berman’s words (1984), a shift from “disenchanted” to “re-enchanted” music psychology.

This paper centers on early music psychology, but our eyes are not exclusively set on the past. These metaphors are also found in the current discourses in music theory and music psychology, the two fields attempting to treat music objectively and scientifically. How do we conceptualize music and how do these conceptions shape the fields? By evoking such questions, historical and critical reflections on early music psychology may serve to rethink present-day interdisciplinary works between music theory and music psychology.

Youn Kim, Assistant Professor of musicology at the University of Hong Kong, obtained her Ph.D. from Columbia University and taught at Seoul National University prior to joining HKU in 2007. Her research interests include the history of Western music theory, music cognition, music theory and analysis, and in particular, the relationship between psychology, science, and music theory during the nineteenth and twentieth centuries. She has published a monograph, *History of Western Music Theory* (Seoul 2006), and a number of articles and reviews in *Journal of the Musicological Society of Korea* and *Current Musicology*, amongst others. She presented her works at many international conferences such as IMS (International Musicological Society), ICMPC (International Conference on Music Perception and Cognition), and APSCOM (Asia-Pacific Society for the Cognitive Sciences of Music) and also served as a chair and a member of boards for these conferences. Recently, she was appointed editor of *Musica Humana*, a newly-founded international journal in musicology.

ROBERT D. SCHULTZ (University of Massachusetts Amherst): **All in the Family: A Transformational-Genealogical Theory of Musical Contour Relations**

Although the relatively recent proliferation of research into musical contour theory has indeed yielded a plethora of vital analytical and methodological insights, a crucial phenomenological problem therein remains to be fully addressed: its implicit reliance upon what Michael Friedmann (1985) has described as a “nonsynchronous” analytical perspective, whereby a contour’s constituent elements, though ordered in time, are in fact interpreted as fully and simultaneously present entities. The musical processes that these contours describe (melodies, rhythms, etc.), however, obviously do not present themselves in this manner – their constituent elements occur in direct succession, not simultaneity. Such contours, therefore, cannot be regarded as truly autonomous musical objects; rather, they represent but a single link – albeit, the crucial, culminating link – in a cumulative transformational chain of contours. The contour ‘1023’, for instance, begins as the singleton ‘0’, and evolves successively into ‘10’ (its first two elements) and ‘102’ (its first three elements) before coming to exist as such.

This paper develops a system of contour relations that is fully contingent upon this implicit transformational process. First, a “sexually reproductive” model for contour generation is employed to construct a universal contour “family tree,” which provides the foundation for relating contours based on their common “ancestry”. After briefly outlining the fundamental mechanics involved in these kinds of relations, this transformational-genealogical methodology is then implemented in order to shed some light on a crucial motivic passage in the first of Berg’s *Altenberg Lieder*, op. 4, thereby illustrating both the efficacy and utility of the approach.

Rob Schultz is a Ph.D. Candidate in Music Theory at the University of Washington, and Lecturer in Music Theory at the University of Massachusetts Amherst. He has previously taught Theory and Aural Skills at the University of Washington and the University of Massachusetts Lowell. Mr. Schultz has presented his research at various regional conferences throughout the U.S. and Canada, including the Music Theory Society of New York State, the West Coast Conferences of Music Theory and Analysis, and Music Theory Southeast, and will also be presenting at the upcoming annual meeting of the Society for Music Theory in Nashville, TN. His article on melodic contour in the birdsong music of Olivier Messiaen appears in the Spring 2008 issue of *Music Theory Spectrum*.

JOSEPH LUBBEN (Oberlin Conservatory): **Metric Vibration: Acoustic Perspectives on Metric Dissonance**

In the last twenty years, studies of metric dissonance in tonal music have all drawn parallels between pitch structures and metric structures, principally in metaphorical terms. In the first half of the twentieth century, Henry Cowell went further, proposing a “theory of musical relativity,” in which pitch and rhythm are considered to be isomorphic acoustic phenomena derivable from the overtone series. Cowell’s ideas stem from the observation that pitch and meter both involve cyclic motion through time – pitch is formed by higher frequencies, and

rhythmic cycles foundational to meter are formed by lower frequencies. Two problems have prevented analysts from applying this isomorphism directly to the analysis of tonal music. First, it is not clear how much common cognitive ground exists across the dividing line of pitch and rhythm (around 15 cycles per second). Second, relations of consonance and dissonance are not usually perceived according to the same proportions – e.g., the 5:4 ratio of a consonant major third is usually perceived as dissonant in the context of rhythmic simultaneity. Despite these difficulties, considering simultaneous metrical streams to be acoustically equivalent to simultaneous pitches can not only shed new light on metric dissonance in common-practice tonality, but also provide a means to explain folk- and art-music repertoires that employ metrical noncongruence but do not engage in an aesthetic of metrical dissonance and resolution. In this paper, I use models from pitch-based acoustics to (1) refine the distinction between grouping and displacement types of metrical dissonance in common-practice tonal pieces, (2) illuminate the metrical equivalents of Ohm's law, difference tones, and interference, and (3) explain the affect of noncongruent metrical patterns in Venezuelan folk genres.

Joseph Lubben is Associate Professor of Music Theory at the Oberlin College Conservatory near Cleveland, Ohio (USA). He holds a PhD in Composition and Music Theory from Brandeis University, and has taught at the University of Notre Dame (USA), the Universidad Central de Venezuela, and the Universidad Simón Bolívar. From 1998-2000 he was a Fulbright Senior Scholar to Venezuela. His previous publications have revolved around Heinrich Schenker's middle period, and have appeared in *Music Theory Spectrum*, the *Journal of the American Musicological Society*, and as part of the *Tonville* translation for Oxford University Press. His more recent unpublished work focuses on folk music of Venezuela, and theories of rhythm and meter inspired by that repertoire.

Sonntag, 12. 10. 2008, 9.30 – 11.00 Uhr, Florentinersaal

Sektion I-3 Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie
Limits and Potentials in the Reception of Historical Music Theory
 CHAIR: STEFAN ROHRINGER

ANGELIKA MOTHS (Schola Cantorum Basel): Blick in ein Studierzimmer: die Handschrift Urb. Lat. 1419

Die Handschrift Urb. Lat. 1419 ist weit davon entfernt, eine der prachtvollen Handschriften des italienischen „Trecento“ zu sein, ja, sie ist wohl noch nicht einmal eine „Gebrauchshandschrift“. Vielmehr sprechen ihr bunt gemischter Inhalt (geistliche und weltliche zwei- bis dreistimmige Kompositionen unterschiedlicher Provenienz), ihre sehr schlichte Aufmachung sowie die manchmal etwas ungelenke Hand des Schreibers dafür, dass es sich um die „Notizen“ eines musikinteressierten „studioso“ handelt. Dies würde auch den häufig fragmentarischen Charakter der musikalischen Aufzeichnungen erklären. So gibt es ein paar Skizzen, deren Sinn sich unserem Verständnis entzieht, der zu singende Text der einzelnen Stücke wird häufig nur in Ansätzen wiedergegeben, eine Komposition bricht unvermittelt ab und manchmal wird nur eine Stimme notiert. Diese Fragmente zu vervollständigen ist eine willkommene Herausforderung an die Musikwissenschaft, in erster Linie aber natürlich auch an die Musiktheorie, wobei sich die Frage stellt, was genau der Grund eines plötzlichen Abbruchs oder einer fragmentarischen Aufzeichnung sein könnte. Darüber hinaus kann auch angenommen werden, dass dieser „studioso“ nicht nur ab- oder mitgeschrieben hat, sondern sich durchaus auch als Komponist betätigt haben könnte. Diese Annahme manifestiert sich an den – unikat überlieferten – Kompositionen, welche den ebenfalls in der Handschrift vertretenen „Meistern“ nachempfunden zu sein scheinen. Eine Gegenüberstellung des „Originals“ mit der hypothetischen „Fälschung“ zeigt einerseits die Anlehnung an die äußere Form und die zugrunde liegenden Kompositionsprinzipien auf, andererseits aber auch den individuellen Umgang mit dem gleichen zu vertonenden Text.

Die Traktate des frühen 15. Jahrhunderts liefern uns zwar wichtige theoretische Grundlagen des Musikverständnisses, sind aber keine Kompositionsanleitungen. Als eine solche kann man aber im weitesten Sinne die Handschrift Urb. Lat. 1419 betrachten, die nicht nur wichtige Hinweise auf die Art der Musikvermittlung liefert, sondern auch kompositorisches Denken nachvollziehen lässt und damit einen Blick erlaubt in ein „studiolo“ des frühen 15. Jahrhunderts in Italien.

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 im Bereich der Musik des Mittelalters, der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts, der Seconda Pratica und der arabischen Musiktheorie lagen. Sie arbeitete als Lehrbeauftragte für Paläographie an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig und als Korrepetitorin an verschiedenen Konservatorien in der Schweiz. Von 2003–2005 war sie am musikwissenschaftlichen Institut in Basel tätig, von 2002–2007 war sie wissenschaftliche Assistentin an der Schola Cantorum, wo sie noch Paläographie unterrichtet. Seit Oktober 2007 hat sie eine fünfjährige Vertretungsprofessur im Fach Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Im Moment plant sie ihre Dissertation bei Birgit Lodes/David Fallows. Als Musikerin ist sie mit verschiedenen Ensembles (z. B. mit Sarband und Bella Gerit) im Bereich der historischen Aufführungspraxis und der orientalischen Musik tätig. Darüber hinaus ist sie Mitbegründerin von IDiOM (International Dialogues on Music), in dessen Rahmen sie im Oktober 2008 in Palmyra (Syrien) ein Barockopernprojekt leitet.

JOHANNES MENKE (Hochschule für Musik Freiburg; Schola Cantorum Basel): **Implizite Theorie**

Im Fach Musiktheorie hat in den beiden letzten Jahrzehnten eine verstärkte Auseinandersetzung mit historischen Quellen zur Satztechnik stattgefunden. Dieser Prozess war, gerade angesichts der schon viel früher begonnenen Historischen Aufführungspraxis, überfällig. Es zeichnet sich immer mehr ab, dass die Konzentration auf vermeintliche Klassiker wie Zarlino, Fux, Rameau, Koch oder Marx nicht mehr haltbar ist. Zum einen korrigiert die Berücksichtigung der vielen anderen hochkarätigen und zu Lebzeiten höchst wirkungsmächtigen Autoren das Bild und zum anderen wird deutlich, dass die von uns an ein musiktheoretisches Lehrwerk herangetragenen Erwartungen oftmals korrigiert werden müssen. Obwohl eine hermeneutische Selbstverständlichkeit, gilt es doch immer wieder, die Auswahl und Leseweise von Quellen sowie unser ihnen entgegengebrachtes Erkenntnisinteresse zu reflektieren und zu diskutieren.

Mein Interesse soll denjenigen Quellen dienen, die zuweilen kaum als musiktheoretische ernst genommen werden und deshalb gerne unterschätzt werden; vor allem deshalb, weil sie wenig Text und schon gar keine explizite Theoriebildung enthalten, sondern stattdessen mit einer Fülle an Beispielen aufwarten. Ich möchte dies anhand einiger Quellen des späten 17. Jahrhunderts verdeutlichen (Spiridionis, Poglietti, Bononcini, Simpson, Muffat). Weil sich die Autoren entweder an Fachleute wenden, Vorverständnis voraussetzen oder schlichtweg auf den (praktischen) Nachvollzug ihrer Leser vertrauen, präsentieren sie wichtige Sachverhalte in Form von Beispielen. Die Bedeutungsvielfalt des lateinischen Wortes *exemplum* mag veranschaulichen, inwieweit dieses Konzept darüber hinausgeht, das im Text Gesagte nur zu illustrieren. Sowohl das damals Selbstverständliche, für uns aber Neue als auch das vom Autor Intendierte wird im Text verschwiegen und kommt erst im Beispiel zum Ausdruck. Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis wäre nicht, Geschichte herumzudrehen und ‚Handwerk‘ gegen ‚Theorie‘ auszuspielen, sondern das Unhintergehbare handwerklichen Know-hows anzuerkennen und die dem Handwerk implizite Theorie als solche freizulegen.

Johannes Menke, geb. 1972 in Nürnberg. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion mit einer Arbeit über Giacinto Scelsi an der TU Berlin (Dr. phil.). 1999 Lehrbeauftragter, seit 2005 Dozent für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 Dozierender für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Mitherausgeber der Reihe „sinefonia“ beim Wolke-Verlag Hofheim und Mitarbeiter der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, Vorstandsmitglied der GMTH. Rundfunksendungen beim DeutschlandRadio Kultur. Zahlreiche Publikationen und Vorträge zur Werkanalyse, Ästhetik, Geschichte der Musiktheorie und Didaktik.

LUDWIG HOLTMEIER (Hochschule für Musik Freiburg; Schola Cantorum Basel): **Zur Geschichte der deutschen bürgerlichen „Harmonielehre“-Tradition**

In den aktuellen Diskussionen über die „historical informed music theory“ (bzw. die sog. „historische Satzlehre“) wird meist das kompositorische und musiktheoretische Repertoire des 15., 16., 17. und 18. Jahrhunderts behandelt, kaum je ist in diesem Zusammenhang aber die Rede vom 19. oder frühen 20. Jahrhundert. Es ist vielmehr zu beobachten, dass die Musiktheorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nicht selten gerade dann herangezogen wird, wenn es um das Konzept einer „systematischen“ Musiktheorie – verstanden als Gegenmodell zu einem „historischen“ musiktheoretischen Zugang – geht.

Tatsächlich scheint die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts durch einen kategorialen Bruch von der des 18. Jahrhunderts getrennt zu sein. Dieser Bruch wird greifbar im der Herausbildung der deutschsprachigen „Harmonielehre“-Tradition: Die deutsche Harmonielehre-Tradition entstand, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Untergang des *ancien régime* auch die von Aristokratie und Kirche getragene professionelle Musikausbildung zusammengebrochen war. In der jungen bürgerlichen Gesellschaft wechselte die Kompositionslehre gleichsam die soziale Sphäre: An die Stelle der professionellen Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts mit ihrer über Jahrhunderte gewachsene Pädagogik und ihren anspruchsvollen praktischen Lehrbüchern, die oft von den bedeutendsten Komponisten ihrer Zeit verfasst worden waren, trat eine „Laien“- Harmonielehre, von Dilettanten für Dilettanten geschrieben. Eine große Zahl namhafter deutscher Musiktheoretiker, vor allem Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx waren im eigentlichen Sinne musikalische Autodidakten, die Musiktheorie nach Dienstschluss betrieben. Sowohl Weber als auch Marx verfügten über eine äußerst rudimentäre kompositorische und ausgesprochen selektive musiktheoretische Bildung, die sie vor allem aus der Lektüre der verbreiteten und zugänglichen musiktheoretischen Schriften ihrer Zeit erworben hatten. Es mag heute befremdend anmuten, dass gerade die Juristen Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx umfangreiche Kompositionslehren schrieben: Am außergewöhnlichen Erfolg ihrer Lehrbücher aber kann man erkennen, wie sehr sich in der jungen bürgerlichen Gesellschaft die Begriffe von Musiktheorie aber auch von Kunst im Allgemeinen gewandelt hatten. Gottfried Weber überträgt auf die Musiktheorie einen Begriff von Wissenschaft, der ihm aus seinem eigenen (Jura-)Studium vertraut war: Es geht ihm um eine „strenge“ Wissenschaftlichkeit, die ihm in den „leidigen Generalbaßschulen“ fehlt. Zwar betont er, dass es ihm nicht um „ein System im philosophisch-wissenschaftlichen Sinne des Wortes“ ginge, aber seine Theorie will genau diesen Anspruch erfüllen. Sein grundlegendes Vorgehen dabei ist der „rationelle Weg“, sind logische Ableitung und „Folgegleichheit“ (Analogie). Mechanistisch und konsequent werden Stufen- und Umkehrungsprinzip durchdekliniert und alle kombinatorischen Möglichkeitsräume erkundet. Die (praktische) Musiktheorie entfernt sich damit von der Kompositionslehre so weit wie nie zuvor. Ihr wächst dadurch aber auch eine ungeahnte Eigenständigkeit und ein utopi-

sches Potential zu: Webers ‚mathematisch‘ strenge Entwicklung des Tonraums ist bereits Ausdruck jener Erkundung des „combinatorial space“ (Catherine Nolan), der sich das musiktheoretische Denken des 19. Jahrhunderts verschrieben hat und an dessen Ende – fast möchte man sagen: in logischer Konsequenz – Schönbergs „Methode der Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ steht.

In meinem Vortrag möchte ich die historischen Prämissen und die zentralen musiktheoretischen Aspekte der deutschen Harmonielehre-Tradition zur Darstellungen bringen.

Ludwig Holtmeier, geb. 1964, Klavierstudium an der Musikhochschule Detmold, an den conservatoires supérieurs de musique in Genf und Neuchâtel. 1992 Konzertexamen. Studium der Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin. Lehrtätigkeit als Musiktheoretiker an der Hochschule für Musik, Freiburg, als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, Berlin. Von 2000-2003 Professor für Musiktheorie an der Hochschule „Carl Maria von Weber“, Dresden, seit 2003 an der staatlichen Hochschule für Musik Freiburg, seit 2007 auch an der *Schola Cantorum* in Basel. Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* und der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (2002–2007) und Präsident der *Gesellschaft für Musik und Ästhetik*, Gründungsmitglied und Vizepräsident der *Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie* (2000–2004). Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie, Analyse, Arnold Schönbergs Berliner Schule, Partimento-Tradition. Veröffentlichungen: *Wien-Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung* (1999 mit Mathias Hansen u. Hartmut Grimm), *KV 332, Versuch über Mozart. Juxtaposition und analytische Collage* (1999); *Arnold Schönbergs „Berliner Schule“* (2002), *Richard Wagner und seine Zeit* (2003 mit Eckehard Kiem), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik* (2004 mit Michael Polth und Felix Diergarten), *Grundzüge der Riemann-Rezeption* (2005), *Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel* (2008), *La théorie musicale d'Arnold Schoenberg* (2008), *Studien zur deutschen „Harmonielehre“ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* (i. Vr.), zahlreiche Artikel im *Beethoven-Handbuch* (Laaber 2006) und in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Sonntag, 12. 10. 2008, 9.30 – 11.00 Uhr, Kleiner Saal

Sektion VI-3 Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen / Divergenzen
Music Theory and Systematic Musicology: Convergence / Divergence
CHAIR: OLIVER SCHWAB-FELISCH

MARTIN EBELING (Konservatorium Mainz): Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie

1. Ziel

Ein von Gerald Langner (1983 / 2007) beschriebenes Modell neuronaler Periodizitätswahrnehmung im auditorischen Stammhirn wird auf musikalische Intervalle angewandt.

2. Mittel

Die neuronale Codierung und Autokorrelation zur Periodizitätsanalyse lässt sich in einem mathematischen Formalismus nachbilden, der auch die physiologisch bedingten Unschärfen neuronaler Verarbeitung berücksichtigt.

3. Neuronaler Code

Durch die Frequenzanalyse im Innenohr wird Schall peripher in seine Frequenzkomponenten zerlegt und in einen neuronalen Code übersetzt. Ein einfacher Ton hat ein periodisches Feuermuster, dessen Periode dem Kehrwert der Frequenz entspricht. Die statistische Verteilung der Intervalle zwischen allen neuronalen Impulsen liefert einen Code zur Übertragung akustischer Informationen. Die Zeitreihenanalyse des neuronalen Codes in Autokorrelationshistogrammen zeigt Maxima für Perioden, die den empfundenen Tonhöhen entsprechen (Cariani & Delgutte 1996). Intervalle sind neuronal durch simultane Impulsketten repräsentiert (Tame et al. 2001), die teilweise koinzidieren.

4. Generalized Coincidence Function

Durch die „Generalized Coincidence Function“ (Ebeling 2007) definiere ich eine Maßzahl für den Grad dieser Koinzidenz, die ein Maß der Ordnung neuronaler Feuermuster ist. Trägt man diese Maßzahl gegen alle Intervallverhältnisse ab, erhält man eine Kurve, die Konsonanzen stärker hervorhebt als Dissonanzen und dasselbe Bild zeigt, wie Stumpfs Kurve der Verschmelzungsgrade (Stumpf, 1890). Stumpfs Verschmelzungsbegriff ist also analog zu koinzidierenden Erregungen bei der neuronalen Periodizitätsanalyse. Aber auch kleinste Intervalle zeigen hohe Verschmelzungsgrade. Dass diese Intervalle dennoch dissonant sind, lässt sich auf Rauigkeit zurückführen.

5. Verschmelzung und Rauigkeit sind Grundlage der Konsonanz und Dissonanz

Eine Synthese aus Koinzidenztheorie im Zeitbereich (Periodizitätsanalyse von Impulsfolgen und überlagernde Erregung „Verschmelzung“) und Störtheorie im Frequenzbereich (Erregung innerhalb der Kopplungsbreite „Rauigkeit“) sollte Grundlage einer Konsonanztheorie sein. Das Wesen der Konsonanz ist in der neuronalen Periodizitätsanalyse durch Autokorrelation begründet, die der Verschmelzung in der Apperzeption entspricht. Ausschließlich auf Rauigkeit basierenden Störtheorien (v. Helmholtz 1862, Plomp & Levelt 1965, Terhardt 1976) wird widersprochen.

Martin Ebeling, studierte Schulmusik (Hauptfach Klavier) an der Musikhochschule Köln und Mathematik an den Universitäten Köln und Bochum (Staatsexamen Sek. II). Danach studierte er Orchesterleitung an der Folkwang-Hochschule Essen bei Reinhard Peters (Künstlerische Reifeprüfung). Er promovierte in systematischer Musikwissenschaft an der Universität Köln (Dissertation zur mathematischen Musiktheorie). Zehnjähriger Tätigkeit als Kapellmeister an verschiedenen Opernhäusern. Seit 1996 Dozent in die Studienabteilung des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz. Veröffentlichungen (Auswahl): *Tonhöhe: physikalisch – musikalisch – psychologisch – mathematisch* (Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999), *Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie* (Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007), *Konsonanz und Dissonanz* (in: Bruhn / Kopiez / Lehmann & Oerter (Hrsg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Hamburg: Rowohlt 2008).

RICHARD PARNCUTT (Karl-Franzens Universität Graz): Key profiles, pitch salience, and the origins of tonality

The sound of major and minor triads was familiar to 14th- and 15th-century European ears, but theorists did not recognize triads as sonorities in their own right until the 16th century. During the 15th, 16th, and 17th centuries, triads gradually replaced open fifths as phrase-final sonorities. Later theorists recognized this as the period during which major-minor tonality “emerged”.

Krumhansl and Kessler (1982) quantified the stability of scale degrees by asking how well a single tone follows a tonal passage. Their major and minor *key profiles* are 2 arrays of 12 values that represent the stability of a given chromatic scale degree in a given tonal context.

Krumhansl and Kessler also observed a strong correlation between profiles following cadential chord progressions and profiles following single triads: The degree to which a tone following a major-minor passage completes the passage corresponds to how well it follows the tonic triad. The latter profile is the *chroma salience profile* that was predicted theoretically by Parncutt (1988) and measured empirically by Parncutt (1993).

I will claim that the chroma salience profile of the tonic triad is the ultimate basis for the chroma stability profile of a major or minor key, and present both quantitative and qualitative evidence. Quantitatively, the correlation between the two profiles is high for both major and minor keys. Qualitatively, the idea makes intuitive music-theoretical sense; e.g. Schenker regarded a tonal passage or work as a prolongation of the tonic triad.

Krumhansl (1990) also observed that key profiles correlate with tone distributions (*chroma prevalence profiles*) in major-minor music. Perhaps the chroma prevalence profile creates an *implication* that is *realized* by the tonic triad (cf. L. B. Meyer, E. Narmour). Thus, the tonic triad may be said to encapsulate the chroma prevalence distribution in a single sonority.

Richard Parncutt was born in Melbourne in 1957 and has been Professor of Systematic Musicology at the University of Graz since 1998. His research addresses *musical structure* (pitch, consonance, harmony, tonality, tension, rhythm, meter, accent), *music performance* (psychology, piano, applications), *music modelling* (computer-assisted music theory, musicianship, composition), *musical origins* (nature and origins of harmony, tonality, meter; phylogenesis and ontogenesis of music) and *musical interdisciplinarity* (synergetic interactions among humanities, sciences and practice). He holds degrees in music and science from Melbourne University and an honours degree in physics from the University of New England. His PhD project at UNE was jointly supervised by the Departments of Physics, Music and Psychology. He was guest researcher or postdoc with Ernst Terhardt (Munich), Johan Sundberg (Stockholm), Annabel Cohen (Halifax, Canada), Al Bregman (Montreal), and John Sloboda (Keele, England) and held a permanent lectureship at Keele University. He is or was a board member of *Jahrbuch Musikpsychologie*, *Journal of New Music Research*, *Music Perception*, *Music Performance Research*, *Musicae Scientiae*, *Music Theory Online*, *Musica Humana*, *Psychology of Music*, *Research Studies in Music Education*, and *Systematische Musikwissenschaft*. He founded the series “Conference on Interdisciplinary Musicology” and is academic editor of the *Journal of Interdisciplinary Music Studies*.

ANDREAS MORAITIS (Berlin): Eine Untersuchung zum ‚Bach-Choral‘

Für das vorgestellte Projekt wurden (u. a.) die Choralsätze aus den originalen Werken Johann Sebastian Bachs sowie diejenigen der Sammlungen von C. Ph. E. Bach und J. L. Dietel mittels einer eigens entwickelten Software digital erfasst und hinsichtlich einer Vielzahl von Merkmalen analysiert. Wenn auch die Nachteile eines solchen Verfahrens evident sind – Computer verfügen *a priori* über keinerlei Kenntnisse menschlicher Wahrnehmung oder satztechnischer bzw. musiktheoretischer Traditionen – so liegen andererseits die Vorteile auf der Hand: Während z. B. die Suche nach Stimmführungsparallelen in mehr als achthundert Sätzen im Normalfall einen erheblichen Zeitaufwand erforderte, lässt sich die gleiche Aufgabe mit Hilfe des Rechners in wenigen Sekunden erledigen, wobei (vorausgesetzt, dass die Daten korrekt eingegeben wurden und die Software einwandfrei funktioniert) mit Sicherheit keine Stelle »übersehen« wird. Zudem beruhte die Analyse auf der musikalischen Notation, welche eine größere Anzahl relevanter Informationen enthält als die im Rahmen ähnlicher Untersuchungen meist verwendeten MIDI-Dateien; auch wurden die Resultate nach Möglichkeit auf konventionellem Wege revidiert und die Methoden gegebenenfalls den Fragestellungen angepasst.

Eine zunächst vorgenommene Überprüfung verschiedener in der Literatur vertretener Auffassungen führte nicht in jeder Hinsicht zu konformen Ergebnissen. Dafür könnten in einigen Fällen abweichende, leider nicht immer rekonstruierbare Voraussetzungen und Herangehensweisen – etwa die Menge der analysierten Sätze, die Behandlung von Wiederholungen, Dubletten etc. – verantwortlich sein. In einem zweiten Schritt wurden Statistiken zu weiteren aus Sicht der Stilanalyse oder Satzlehre interessant erscheinenden Fragen erstellt, wobei insbesonde-

re eventuelle Unterschiede zwischen den aus Originalwerken J. S. Bachs stammenden Choralsätzen und den Sätzen aus den Sammlungen zu dokumentieren waren. Neben den methodischen Prämissen wird eine Auswahl der bislang vorliegenden Befunde zur Diskussion gestellt, die sich hauptsächlich auf die Frage des in spezifischen Situationen verfügbaren musikalischen ‚Materials‘ sowie auf Aspekte der Stimmführung und Dissonanzbehandlung bezieht.

Andreas Moraitis, geb. in Berlin, studierte u. a. an der HdK Berlin und der FU Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. Promotion mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

Sonntag, 12. 10. 2008, 9.30 – 11.00 Uhr, Aula

Sektion III-2 Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis
Composition – Analysis – Interpretation: Music Theory and Musical Practice
CHAIR: DENIZ PETERS

JOHN MAYHOOD (Brown University, Providence, RI): **Can Analyses Impose Obligations on Performers?**

One extremely popular view of the relationship between performance and analysis is what I will call the ‘normativity of analysis’ thesis (hereafter, ‘NA’). According to NA, analytical results can constrain the range of acceptable interpretations in performance, even when they do not positively entail particular performance strategies (cf. Berry 1988). Some proponents of NA give analytical processes temporal or methodological priority over other performance processes (e.g. Berry op. cit.); others hold that these processes are deeply intertwined (e.g. Leong and Korevaar 2005). But all rely on forms of the same argumentative strategy, which allows us to evaluate the viability of NA by examining the success of this underlying strategy.

The strategy is appealingly and disarmingly straightforward: the analyst identifies some analytical results that seem obviously relevant to matters of performance and appeals to their self-evident relevance in support of NA. Unfortunately, it suffers from three related, critical defects. First, it is severely limited in scope: self-evidently relevant analytical results are most often trivial; when analyses become more complex and substantive, their implications for performance become much less clear. Second, analytically significant properties may not be the sorts of properties that can or should be highlighted in performance. And finally, the argument seems to be methodologically backwards, since the performance relevance of an analysis must be determined by whether a satisfactory performance requires an aural reflection of that analysis. Thus, even in the clearest case the performance relevance of an analysis crucially depends on factors external to that analysis.

There are, of course, other available arguments for NA, but there is good reason to think that they suffer from similar defects. So, while analysis may certainly serve an important inspirational role for the performer, it may not play a privileged advisory role in the performance project.

Works Cited in Proposal

Berry, Wallace: “Formal Process and Performance in the ‘Eroica’ Introductions”, *Music Theory Spectrum* 10 (1988): 7–18.
Leong, Daphne and David Korevaar: “The Performer’s Voice: Performance and Analysis in Ravel’s *Concerto pour la main gauche*”, *Music Theory Online* 11/3 (2005).

MARKUS NEUWIRTH (Universität Leuven): **Performing taktgruppenmetrische Ambiguität in einigen Klaversonaten Beethovens**

Zwar wird das Konzept der „Ambiguität“ in der musiktheoretischen Literatur kontrovers diskutiert (z.B. Meyer 1956, Agawu 1994, Temperley 2001); dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen den theoretischen Ansätzen feststellen: Musikalische Ambiguität komme dadurch zustande, dass einem musikalischen Ereignis aus Sicht des Analytikers oder eines hypothetischen Hörers zwei oder mehr miteinander in Konflikt stehende Bedeutungen zugeschrieben werden, ohne dass einer Interpretation eindeutig der Vorzug gegeben werden könnte.

Die Frage, welche Konsequenzen und Möglichkeiten des Umgangs mit einer musikanalytisch festgestellten Ambiguität sich dabei für den ausführenden Musiker ergeben, ist bislang – bis auf wenige Ausnahmen (z.B. London 1991, Dodson 2002) – kaum ausführlicher thematisiert worden. Prinzipiell bestehen mindestens drei Strategien des Umgangs mit einem Fall von Ambiguität: Die Ambiguität kann – erstens – intensiviert oder abgeschwächt, – zweitens – aufrecht erhalten, oder – drittens – aufgelöst werden. Letzteres geschieht häufig durch die retrospektive Angleichung der ambigen Passage an analoge, unzweideutige Stellen.

Der Vortrag wird sich exemplarisch mit dem Phänomen taktgruppenmetrischer Ambiguität im Hauptthemenbereich ausgewählter Klaversonaten der frühen bis mittleren Schaffensphase Beethovens befassen (1. Satz aus Opus 2 Nr. 1, 1. Satz aus Opus 10 Nr. 1, 3. Satz aus Opus 31 Nr. 2). Alle drei Hauptthemen weisen die Gemeinsamkeit auf, dass sie syntaktisch als „Satz“ (Ratz 1951, Caplin 1998) gebaut sind und dementsprechend spezifische taktgruppenmetrische Implikationen beinhalten.

Die aus den im Vortrag vorgestellten Analysen erwachsenden Möglichkeiten für den ausführenden Musiker sollen anhand ausgewählter Einspielungen veranschaulicht und dabei nach möglichen Gründen für die vom Pianisten getroffenen Entscheidungen gefragt werden. Darüber hinaus soll verdeutlicht werden, wie gewinnbringend sowohl für den Analytiker als auch für den Performer eine hörerorientierte Perspektive sein kann, die sowohl stilistisches Vorwissen als auch Prozesse der Erwartungsausbildung, die in Echtzeit ablaufen, in Rechnung stellt. Der Vortrag wird mit einer kurzen Reflexion über das Verhältnis von Theorie, Analyse und Performance abgerundet.

Markus Neuwirth, geboren 1982, studierte zwischen 2001 und 2006 Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie (Magister) an der Universität Würzburg. Seit Anfang 2007 ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Leuven im Rahmen eines Projektes („Towards a dynamic theory of main theme types in classical music between 1750–1800“) tätig. Gegenwärtig arbeitet er an seiner Dissertation zum Thema *Rekomponierte Hauptthemen in den Reprisen klassischer Sonatenformen: Ein analytischer, typologischer und explanatorischer Ansatz*. Neuwrths Forschungsarbeit befasst sich unter anderem mit diversen theoretischen Aspekten der Sonatenform für Musik des 18. Jahrhunderts. Daneben gilt sein Interesse den Möglichkeiten einer kognitiven Ausrichtung sowie wissenschaftstheoretischen Fundierung der musikalischen Analyse.

ALEKSANDRA VOJCIC (University of Mass. in Amherst): Decoding Scriabin's Rhythmic Notation in the Early Preludes

Hudson (1994) identifies two historically-recognized types of *rubato* and I argue that Scriabin's approximate and convenient notation reflects an attempt to convey *both* types of *rubato* more precisely than a simple indication "tempo rubato" would allow.¹ Perle (1984) discusses Scriabin's (re)notation of pitch-structure collections as an act of self-analysis, pointing to a conscious imprint of pre-compositional planning on the final product in choice of pitch notation. I demonstrate that the same is true for Scriabin's metric notation, particularly in the early works.

The time signature of 2/2 in Op. 11/1, does not correspond to any of the foreground groupings nor does it account for all of the notes within the notated bar lines – instead of four quarters in 2/2, there are five and the opening phrases comprise four 5/8 motives. What Scriabin's notation does achieve at the expense of metric accuracy is a sense of long-windedness in phrase structure, which might be lost with a time signature of 10/4 or multiples of 5/8. Scriabin's performance (1910) shows remarkable temporal flexibility in shaping the phrases. This prelude characterizes the Type B *rubato*.

Op. 11/19 is notated in 2/4, although the left hand is clearly in 2x5/16 and the hands are offset by a sixteenth to emphasize the delay in the melody, representing the Type A *rubato*. The right hand is *never* notated so that a measure comprises ten sixteenths; rather it embodies a type of flexible duple meter with frequent subdivision of the tactus into three eighths.

With further examples this paper provides an analytical basis for evaluating Scriabin's metric notation. An explicit connection is formed between the pre-compositional thought and performance implications based in the analysis of his approximate and convenient notation.

¹The two types are: (a) expressive anticipation or ornamentation of the melodic line against the accompaniment in strict time (Type A); and (b) temporary displacement of the entire texture (Type B).

Aleksandra Vojcic is a musician with a wide range of interests, but specializing in 20th-century rhythmic form. Other interests include Ars Subtilior, chromaticism, and hip-hop. Ms. Vojcic holds piano performance degrees from The Juilliard School and Ph.D. in Music Theory from the The Graduate Center, CUNY. Piano soloist with Belgrade Philharmonic, National Repertory Orchestra, New Juilliard Ensemble, Colby Symphony Orchestra, Juilliard Chamber Orchestra, Josip Slavenski String Orchestra. New York venues include Steinway Hall, Kosciuszko Foundation, Alice Tully Hall, MoMa Summergarden. Lectures and papers presented in UK, Lithuania, and United States; session chair, conference of the Music Theory Society of New York State (2005). Recorded albums include *D'Divaz* and *Heavenly Lullabies*. Featured in an award-winning Swiss documentary *Yugodivas*. Radio and television broadcasts on WNYC, KAJX, PGP RTB. Ms. Vojcic currently teaches at the University of Michigan. Former faculty of The Juilliard School.

Sonntag, 12. 10. 2008, 9.30 – 11.00 Uhr, Zi. 3.52

Sektion IV-2 Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess
On the Relationship between Conception and Realisation in the Compositional Process
 CHAIR: PETER REVERS

MARION SAXER (Universität Frankfurt am Main): Struktur und Intention. Zur ästhetischen Aussagekraft struktureller Strategien

Dass das Gewicht konzeptioneller „vorkompositorischer“ Stadien innerhalb des Kompositionsprozesses im 20. Jahrhundert zweifellos signifikant zugenommen hat, liegt zum großen Teil in der Individualisierung der Strukturierungsverfahren begründet. Diese Tendenz zur Individualisierung der strukturellen Grundlagen lässt sich z.B.

bereits an seriellen Verfahren der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts belegen, die in unterschiedlichen Werken mit ganz beträchtlichen Modifikationen verwendet werden (z.B. bei Boulez, Stockhausen, Nono u.a.).

Darüber hinaus hat sich jedoch mittlerweile der Status dieser vorkompositorischen Arbeitsprozesse – aus der gleichen Entwicklung heraus – gewandelt. Es lässt sich eine Pluralisierung beobachten. Während einerseits das strukturelle konzeptionelle Denken die zentralen ästhetischen Intentionen der Werke in sich bergen kann und seine detaillierte Entschlüsselung zu einem umfassenden Verständnis unabdingbar ist, kann es andererseits – wenn andere Aspekte in den Vordergrund rücken – lediglich eine überblickshaft zu erfassende Rolle spielen.

In dem Vortrag sollen verschiedene Beispiele für den unterschiedlichen Status „vorkompositorischer“ Überlegungen diskutiert werden. Dabei werden z.B. Strategien der semantischen Aufladung von individualisierten Strukturierungsverfahren oder medienreflexive Strategien (u.a.) zur Sprache kommen (z.B. bei Isabel Mundry, Michael Reudenbach, Bernd Thewes, Peter Ablinger u.a.).

Die leitende Fragestellung des Beitrags lautet in leichter Abwandlung der in Sektion 4 formulierten Problematik demnach nicht so sehr, ob kompositorische Theorie und kompositorisches Resultat in einem angemessenen Verhältnis zueinander stehen, sondern eher welche unterschiedliche ästhetische Aussagekraft jenen vorkompositorischen Überlegungen zukommen kann.

Marion Saxer ist Musikwissenschaftlerin mit den Forschungsschwerpunkten Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert, gattungsübergreifende künstlerische Phänomene, experimentelle Kunst/Musik, zeitgenössisches Musiktheater, Entstehung der Oper, Musik im Medienwandel. Sie habilitierte sich zu Fragen der Ausdrucksästhetik im 19. und 20. Jahrhundert und hat zurzeit eine Vertretungsprofessur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt inne. Veröffentlichungen (Auswahl): *Nichts als Bluff? Das Experiment in Musik und Klangkunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, in: *Musik & Ästhetik* 43 (2007), S. 53–67; *Zwischen Medienverweigerung und medialer Innovation. Zum medialen Transport neuer Musik- und Klangkunstformen*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Sept./Okt. 2007, S. 38–42; *Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos „Sillabazione scivolata“*, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung*, hrsg. v. Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2008, S. 475–485; *Gleitende Übergänge. Notenschrift im Wandel der Medienkulturen*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, September/Okttober 2008; *Grenzüberschreitung in Monteverdis L'Orfeo oder: Warum schläft Caronte ein? Neues zur Entstehung der Oper*, in: *Musik & Ästhetik* 48 (2008).

INSOOK HAN (Kunstuniversität Graz): Einflüsse der koreanischen Hofmusik in Isang Yuns *Réak* (1966)

Der Komponist Isang Yun versuchte in seinen Werken traditionelle koreanische Musik mit neuesten Tendenzen der westeuropäischen Musiksprache zu verknüpfen und stellte sich offensiv den dabei entstehenden kompositionsästhetischen Problemen. Dabei setzte er sich intensiv mit der Identitätsfrage und den Unterschieden zwischen asiatischen und der westeuropäischen Denkformen und musikalischen Praktiken auseinander, die Yun als polar gegensätzlich auffasste.

Réak, Yuns 1966 entstandenes Schlüsselwerk für großes Orchester, spiegelt in besonders nachhaltiger Weise diesen Versuch einer Integration kultureller Gegensätze. Die bereits in früheren Werken entwickelte, in *Réak* jedoch in neuer Komplexität ausgeformte „Hauptklangtechnik“ bildet die kompositionstechnische Grundlage dieses Versuchs. Das wesentliche Modell dieser Technik kann in der heterophonen Realisation von Zentraltönen in der koreanischen Hofmusik (*a-ak*) ausgemacht werden, zeigt aber auch eindeutige Bezüge zur Orchesterbehandlung in europäischen Werken der 1950er und 60er Jahre (etwa bei Ligeti, Cerha oder Xenakis). Eine gestische und strukturelle Betrachtung des Werks versucht neben diesen bereits mehrfach in der Sekundärliteratur herausgearbeiteten Bezügen vor allem auf Aspekte der musikalischen Zeitgestaltung in *Réak* einzugehen und diese mit der Konzeption von Zeit in der koreanischen Hofmusik zu vergleichen.

Auf der Grundlage dieser analytisch-vergleichenden Ausführungen wird abschließend die Frage aufgeworfen, mit welchen Mitteln Yuns ästhetischer Entwurf einer Integration polarer kultureller Gegensätze auf der Ebene der Kompositionstechnik umgesetzt wird und dieses Verhältnis zwischen ästhetischem Entwurf und kompositorischer Realisation problematisiert.

Insook Han studierte das Hauptfach Komposition im pädagogischen Einrichtungsstudium an der Universität Jeonju in Südkorea und schloss das Studium mit dem Bakkalaureat ab. Nach einer Vorbereitungsphase übersiedelte sie nach Europa. Sie studierte Komposition, Klavier und Gesang an der Musikhochschule Maastricht und schloss mit Diplom ab. Anschließend hat sie sich durch mehrere Seminare ein breiteres Spektrum, zum Beispiel im digitalen Sounddesign, aneignen können und studierte an der Kölner und Essener Musikhochschule als Hauptfach Elektronische Komposition bzw. Studiotechnik. Danach setzte sie das Studium in Den Haag fort und beendete es als Postgraduate. Sie war als Dozentin an einer Universität in Südkorea und als Beraterin des koreanischen Musikfestivals 2005 in Maastricht tätig. Seit dem Wintersemester 2007/08 promoviert sie zum Thema *Interkulturalität in der neuen Musik Koreas* an der Kunstuniversität Graz.

CHRISTIAN UTZ (Kunstuniversität Graz): Konzeptionelle Narrativität und kulturelle Identitäten. Methodiken der Analyse von Werken für westlich-asiatische Instrumentalensembles

Die Forderung jede musikalische Analyse habe einen ihrem Gegenstand angemessenen Ausgleich zwischen „kontextuellen“ (soziokulturellen, historischen, ästhetischen) und „immanenten“ (strukturellen, symbolischen,

semiotischen) Faktoren zu entwickeln, kann spätestens seit der Kritik von Vertretern der „New Musicology“ an rein „chemischen“ Formen der Analyse als Gemeinplatz gelten (selbst wenn viele Details dieser Kritik wohl zurecht angezweifelt werden können). Im Falle von Kompositionen für Instrumentalensembles aus westlichen und ostasiatischen Instrumenten scheint diese Forderung besonders evident, führt eine solche Konstellation doch zwangsläufig zu kontextuellen Problemstellungen, die deutlich über Fragen der „Anlage“ eines Einzelwerks hinausweisen und insbesondere in einen hier als „konzeptionelle Narrativität“ beschriebenen Bereich hineinführen: zur Frage nämlich, ob überhaupt und wenn ja mit welchen Mitteln kulturelle Identitäten und ihre Verhältnisse zueinander in (Instrumental-)Musik „erzählbar“, konstruierbar und kommunizierbar sind. Der Beitrag versucht vor diesem Hintergrund für das „Genre“ der westlich-asiatischen Instrumentalensembles analytische Methodiken und Kategorien zu entwickeln.

Auch wenn in Korea, Japan und China schon wenige Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auszumachen sind, so hat sich eine neue, unabhängige Kunstmusik für bikulturelle Ensembles doch im Grunde erst seit den 1960er Jahren entwickelt und ist dann seit den späten 1980er Jahren (nicht zuletzt initiiert durch eine neue Generation ostasiatischer Instrumentalsolisten) auf internationaler Ebene verstärkt zum Thema geworden. Anhand einer fokussierten analytischen Diskussion musikalischer Schlüsselmomente aus exemplarischen Werken von Tōru Takemitsu, Tan Dun, Heinz Reber, Yūji Takahashi und Chaya Czernowin werden die kompositorisch-narrativen Strategien „Differenz/Alterität“, „Stratifikation“ und „Hybridisierung“ diskutiert. Dabei wird in mehreren Fällen eine Divergenz von kompositionsästhetischen Entwürfen und kompositionspraktischer Realisierung bzw. kognitiven Grundvoraussetzung der Rezeption deutlich. Die musikalische Analyse kann solche Konflikte sichtbar machen, zuspitzen und aus diesen „Reibungsflächen“ Wege zum Verstehen dieser neuartigen ästhetischen Erfahrungen entwickeln.

Christian Utz, geboren 1969 in München, ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und gemeinsam mit Clemens Gadenstätter Herausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* sowie Mitherausgeber des Lexikons der Systematischen Musikwissenschaft (Laaber-Verlag 2009). Er promovierte 2000 an der Universität Wien über *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51, Stuttgart: Franz Steiner 2002). Utz hatte Gastprofessuren an der National Chiao-Tung University Xinzhu/Taiwan (Institute of Music, 2007) und der University of Tokyo (Graduate Institute of Arts and Sciences, 2008) inne und nahm Lehrtätigkeiten an der Karl-Franzens-Universität Graz, der National Taipei University of the Arts und der National Taiwan University wahr. Seine Forschungsschwerpunkte sind Analyse und Theorie der Musik des 18.-21. Jahrhunderts, das Verhältnis von traditioneller und neuer Musik in außereuropäischen Kulturen, interkulturelle Kompositionsgeschichte. Utz ist auch als Komponist hervorgetreten, die neue CD *transformed* mit vier Werken für asiatische und europäische Instrumente erscheint 2008 bei Spektral Records.

Sonntag, 12. 10. 2008, 11.30 – 13.00 Uhr, Florentinersaal

Sektionen IV-3 Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess
On the Relationship between Conception and Realisation in the Compositional Process
 CHAIR: CLEMENS GADENSTÄTTER

JÖRN ARNECKE (Hochschule für Musik Hamburg): **Zitatechnik in Helmut Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80)**

Die Musik Helmut Lachenmanns wird beim Grazer Kongress im Rahmen eines Symposions thematisiert. Es liegt nahe, seine Musik auch im Rahmen der Vorträge zu würdigen. Das Verhältnis von Konzeption und Ausführung wird dazu an einem besonders sinnfälligen Beispiel untersucht: der Zitatechnik, wie sie Lachenmann in seiner *Tanzsuite mit Deutschlandlied* anwendet.

Lachenmann baut seine Komposition auf einem Rhythmusgerüst auf, das Tänze verschiedener Herkunft und verschiedener Epochen vereinigt. Geographisch schwenkt er von Böhmen (Polka) über Italien (Siciliano) bis Frankreich (Valse lente), als wolle er durch die Auswahl der Ursprungsländer an die berüchtigte Zeile des Deutschlandliedes erinnern: „Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt“.

Außerdem bindet Lachenmann bekannte, überlieferte Melodien in sein Stück ein. Für den Hörer erkennbar sind diese meist nicht. Im Zentrum steht das Deutschlandlied selbst; in der Coda des Werkes tritt „Schlaf, Kindlein, schlaf“ hinzu. Gewissermaßen ein Zitat zweiten Grades stellt „O du lieber Augustin“ dar, jenes Wiener Lied, das bereits Arnold Schönberg 1907/08 im zweiten Satz seines zweiten Streichquartetts verwendete.

Die Analyse zeigt Aspekte auf, nach denen Lachenmann die Zitate verarbeitet:

- Auf der rhythmischen Ebene behält er die Proportionen der Zitatvorlagen bei, unterzieht sie aber Veränderungen. Eine exponentielle Zunahme der Notenwerte belegt, wie gezielt Lachenmann rhythmische Strukturen konstruiert.
- Die Tonhöhen der Vorlagen gibt Lachenmann teils nur in ihrer Gestalt wieder, die dann weitläufig gestreckt und damit verformt wird, teils zitiert er wörtlich, teils wird die diatonische Skala in eine Helligkeitsskala von Rauschklingen und Clustern umgewandelt.

Erörtert wird anhand dieser Ergebnisse das Spannungsfeld, in dem sich die Verwendung von Zitaten bewegt: Obgleich Lachenmann mit dem Titel des Werkes zum Hören auf das Deutschlandlied geradezu auffordert, leitet er doch aus diesen Zitaten nur Strukturen ab, die das Geschehen unmerklich für den Zuhörer gliedern.

Jörn Arnecke, geboren 1973 in Hameln, ist seit 2001 Teilzeitprofessor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 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. Veröffentlichungen liegen vor zu Johann Sebastian Bach, zur Mikrotonalität, zur Ästhetik zeitgenössischen Musiktheaters sowie für das Lexikon *Komponisten der Gegenwart*. Bei den GMTH-Kongressen 2004 und 2005 hielt er Vorträge zu Instrumentation und zur Bedeutung neuer Kompositionstechniken für die musikalische Analyse. Auftragskompositionen schrieb er u.a. für die Hamburgische Staatsoper (*Das Fest im Meer*, Uraufführung 2003; *Butterfly Blues*, 2005) und die RuhrTriennale (*Unter Eis*, Uraufführung 2007). Er erhielt mehrere Kompositionspreise, darunter den Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festivals 2004.

HANS PETER REUTTER (Hochschule Für Musik Düsseldorf): Monument und Monopoly. György Ligetis erstes Stück für zwei Klaviere und Spieltheorie

Herbeigeführt durch den Austausch mit dem Chaosforscher Manfred Eigen und Douglas R. Hofstadters Buch von 1979 *Gödel, Escher, Bach* nehmen Ligetis Kompositionen in späteren Jahren explizit auf mathematische Ideen Bezug (z.B. in den Klavieretüden ab 1985). Ligeti selbst fand seine älteren Werke in diesen Modellen wieder. Dabei lässt sich der Verlauf eines Stückes wie *Monument* (das erste der Drei Stücke für zwei Klaviere 1976) weniger mit einer starren mathematischen Formel erfassen als eher mit einem flexiblen Set von Spielregeln. Hierin erzeugen ein einfacher Spielausgang und ein klares Spieleziel immer weiter sich verzweigende Regeln, deren Komplexität dem Komponisten ein Höchstmaß an Kontrolle über Konzeption und Kompositionsprozess abverlangt. Eine der Spieltheorie angenäherte Analyse versucht, die Konzeption mit dem Schaffensprozess, soweit überliefert, in Einklang zu bringen. Denn so mathematisch die Grundvoraussetzungen auch erscheinen, so spielerisch nach dem Prinzip „trial and error“ war Ligetis Kompositionsweise. „Ich habe keinen Computer, noch nicht einmal einen Taschenrechner“ war eine häufig von ihm zu hörende Aussage – eine andere, die man als direkte Folge davon sehen kann: „Ich musste immer wieder neu anfangen, weil es nicht funktionierte.“ Der Beitrag möchte über eine Verortung dieser an Spielregeln angelehnten Arbeitsweise reflektieren: Ligeti steht nur zum Teil in der Tradition der seriellen Musik (die eher für starre Systeme steht), eine wichtige Querverbindung führt zu Bartók, dessen Konzeptionen schon in ähnliche Richtung wiesen.

Hans Peter Reutter, 1966 geboren in Ludwigshafen/Rhein, aufgewachsen an der hessischen Bergstraße; Komponist, Kabarettist und Musiktheoretiker. 1985–93 Studium Komposition/Musiktheorie in Hamburg u.a. bei György Ligeti und W.A. Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Seit 1985 Kompositionspreise und internationale Aufführungen seiner meist mikrotonalen Musik. Gründungsmitglied von Chaosma (Ensemble für Jetzt-Musik). Lehrbeauftragter an der Hamburger Musikhochschule, am Hamburgischen Schauspielstudio und am Hamburger Konservatorium. Seit 2005 Professor für Musiktheorie an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Artikel zu Mikrotonalität und zur Musik des frühen 20. Jahrhunderts (u.a. www.gmth.de), sowie unter www.satzlehre.de.

BENJAMIN LEVY (Arizona State University): Ligeti's *Pièce électronique no. 3* in Concept and Realization

In 1957 György Ligeti had recently immigrated to Cologne and was learning about the developments of the avant-garde while working in the electronic music studio of the WDR. His output from this time includes an unfinished work, *Pièce électronique No. 3*, a fascinating, yet virtually unknown composition, originally conceived as *Atmosphères* – the title later used for his orchestral composition of 1961. *Pièce électronique No. 3* looks forward to the innovative texture-driven orchestral compositions for which Ligeti became famous, but also reflects the influence of serialism as practiced by Stockhausen. The serial electronic music composed at the WDR in the 1950s offers a unique perspective on stages of theoretical planning and their relationships to audible realizations; the extensive sketches for this piece are no exception. The piece uses a consistent series of odd numbers to generate durations and pitch material for both small and large scale structures; it also uses sine tones as the predominant type of material, arranged in a way reminiscent of Stockhausen's structure-group-forms (modes of entry). Shortly after this composition, Ligeti criticizes aspects of serial practice, including duration rows and serialized dynamics, and he moves away from this theoretical model. Along with comments in interviews, Ligeti's approach to dynamics in this piece illustrates a slight, yet significant difference in the artistic ends which Ligeti and Stockhausen sought. These dynamic indications become increasingly characteristic in Ligeti's style in *Apparitions* and in the orchestral *Atmosphères*. Moreover, while Ligeti has denied any direct connection between *Pièce électronique No. 3* and *Atmosphères* the basic shape of the electronic piece resembles a condensed version of the first movement of *Apparitions* quite closely. Thus elements discovered through serial pre-planning in the electronic medium are ultimately realized in non-serial, orchestral works, while the serial conception of the original work ultimately proves dispensable.

Benjamin Levy is an Assistant Professor of Music Theory at Arizona State University, specializing in aspects of contemporary music. He holds a Ph.D. from the University of Maryland, where he received the Davis Award for Outstanding Graduate Research and a Dean's Dissertation Fellowship, and a bachelor's degree in Music and Classics from Washington University in St. Louis, where he received the Antoinette Frances Dames Award in Music and the Eugene Tavenner Award for Excellence in the Study of Classics. Levy has presented his research on György Ligeti at conferences in the United States and Canada, and his dissertation *The Electronic Works of György Ligeti and their Influence on his Later Style* was supported by a grant from the Paul Sacher Foundation in Basel, Switzerland. He is currently continuing his research on Ligeti, working towards a longer study on the composer's radical change in style during the 1950s and 60s. His other interests include the analysis of timbre and the influence of non-Western music on contemporary composers. Before arriving at ASU he served on the faculties of Towson University, the University of Maryland, and the Peabody Conservatory of Music.

Sonntag, 12. 10. 2008, 11.30 – 13.00 Uhr, Kleiner Saal

Sektion I-4 Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie
Limits and Potentials in the Reception of Historical Music Theory
 CHAIR: ARIANE JEBULAT

FLORIAN EDLER (Hochschule für Künste Bremen): **Anton Bruckner und die Musiktheorie seiner Zeit**

Mit der personalstilistischen Individualisierung und der Orientierung der Komponisten eher an ästhetischen Kriterien als an handwerklichen Normen verliert Musiktheorie im 19. Jahrhundert zunehmend ihre Akzeptanz als Grundlage neuer Musik. Daher ist die Einschätzung, inwieweit zeitgenössische Theorie einen angemessenen Zugang zur Musik dieser Epoche eröffnet, komplizierter als etwa im Hinblick auf Musik des 18. Jahrhunderts.

Anton Bruckner, anders als manche Berufsmusiker seiner Zeit kein Theorieverächter, hat eine vermeintliche Beziehungslosigkeit zwischen eigener Lehre und kompositorischem Schaffen wiederholt betont. Ausmaß und Grenzen der tatsächlichen Bedeutung, die die Musiktheorie für seinen Personalstil besaß, sollen in dem geplanten Referat ausgelotet werden, unter besonderer Berücksichtigung der im Hinblick auf kontrapunktische Arbeit und einheitliche Konzeption bemerkenswerten fünften Sinfonie. Drei spezielle Aspekte stehen im Mittelpunkt:

1. *Harmonik.* Die Prägung der Harmonik Bruckners durch Simon Sechters an kontrapunktischen Denkweisen festhaltender Fundamentschritttheorie lässt sich im Vergleich bestimmter Sinfoniestellen mit Exempeln aus Sechters Schriften zeigen. In Bruckners Werken stehen durch die Ausbildung des Komponisten im Choralatz und Generalbass deutlich geprägte Tonsätze neben ausgesprochenen Avantgardismen. Daraus resultierende stilistische Brüche und deren Vermittlung im sinfonischen Kontext sind kritisch zu untersuchen.
2. *Imitationstechnik.* Signifikant für Bruckners Orchestersatz sind Engführungen von Phrasen wie auch von deren Spiegelungen, wobei sich die Diastematik in der Regel der harmonischen Progression anpasst. Nach der Rückbindung dieser Technik an die zeitgenössische Lehre und Ästhetik des Kontrapunkts ist zu fragen.
3. *Form.* Der durch die junge Disziplin der Formenlehre namentlich für die Instrumentalmusik festgeschriebene Kanon an Formen bildet einerseits eine verbindliche Vorgabe für die Architektur der Sinfonien Bruckners, während andererseits deren Binnenstruktur, beispielsweise die montage-artige Gestaltung von Übergängen, mit der verbreiteten Forderung nach organischer Gestaltung divergiert. Dem während der Gründerzeit auch von Protagonisten der Formenlehre begrüßten Trend zum geschlossenen Kunstwerk entspricht die in der fünften Sinfonie besonders forcierte motivische Verknüpfung der Einzelsätze.

Florian Edler studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Bremen und Berlin sowie zwischenzeitlich in Weimar, seit 2006 in Berlin (UdK) als Gastdozent. Er arbeitet an einer Dissertation über das Thema *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis, 1834–47*. Bisher veröffentlicht wurden Aufsätze über Musik des 17. und 19. Jahrhunderts mit Schwerpunkten in den Bereichen der Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie.

VOLKER HELBING (Berlin): **Kommunizierende Blöcke: „Exposition“ bei Bruckner**

Die Rede von der Reihung austauschbarer Formblöcke gehört zu den Topoi der Bruckner-Rezeption. Bereits Ernst Kurth attestierte einer solchen Sichtweise, sie schaue „mit der Lupe [...], wo das Fernrohr anzusetzen wäre.“¹ Die „dynamische Formbetrachtung“ allerdings, die er mit Blick auf die Symphonik als Ganze sehr plausibel dagegenhielt, blieb in der Analyse des Einzelsatzes vage; möglicherweise auch, weil sie die Brüche und Disproportionen kleinredete.

Ein Formteil, in dem Verheißung, Andeutung und Bruch notwendig Teil des Formkonzepts sind, ist die Exposition. Im Kopfsatz der Fünften wird dieser Aspekt durch die langsame Einleitung verschärft. Bestimmend aus der Nahaussicht ist eine schroffe, isolierende Gegenüberstellung von Kontrasten sowie übertriebene bzw. weit über ihren unmittelbaren Kontext hinausweisende Verlangsamungen und Steigerungen, andererseits ein Seitensatz, in dem das Pendel ganz in Richtung Verlangsamung und Stillstand ausschlägt. Aus der Fernsicht lassen sich viele der zunächst „unausgeführten“ Gestalten als „Vorschein“ von Figuren interpretieren, die spätestens im Fugen-Finale zusammen- und ihrem „Ziel“ zugeführt werden. Dem Hörer ohne prophetische Gabe steht ein solcher Maßstab nicht zur Verfügung. Dennoch wird ihm bereits hier – sofern er sich auf die Zumutung einlässt, vorerst

nichts begreifen zu dürfen – ein Eindruck von der Tragweite vermittelt, die dieser Konstellation scheinbar disparater Blöcke innewohnt. Denn gerade ihre kontrastierende Gegenüberstellung verleiht den Blöcken ihre spezifische, doppelbödige Dynamik. So gewinnt der überaus „lichte“ Hauptsatz – eingerahmt von einer ebenso überproportionierten wie unvermittelten „Rampe“ und einem orchestral und harmonisch ausgreifenden, aber rasch abbauenden Tutti – eine unterschwellige dynamische Spannung, die ihm für sich genommen fehlte. Dass der nächste Ausbruch bevorsteht, ergibt sich nicht nur aus seiner Position im „akustischen Schatten“, sondern ist an den vermeintlichen „Begleitstimmen“ hör- und spürbar. Im Vortrag soll exemplarisch gezeigt werden, welche im weitesten Sinne dynamischen, satztechnischen, harmonischen oder syntaktischen Qualitäten für dieses wechselseitige Einwirken zwischen den Blöcken verantwortlich sind.

¹ Kurth, *Bruckner*, Bd. 1, S. 250.

Volker Helbing studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Seit 1995, 2002 bzw. 2006 Lehraufträge für Musiktheorie an der UdK Berlin, an der HfK Bremen sowie an der HfMDK Frankfurt; im Wintersemester 2005/06 Lehrstuhlvertretung in Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Veröffentlichungen zu Mozart, Ravel, Eisler, zur französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jh. sowie zur Musik des späten 20. Jh. (Ligeti, Kurtág). Promotion 2005 mit der Arbeit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse* (publ. Hildesheim 2008), Bandherausgeber von Bd. 5/1 (Schwerpunktheft Ravel) der ZGMTH.

LUKAS HASELBÖCK (Universität f. Musik Wien): Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths

In Ernst Kurths *Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* findet sich die These, alles Erklingende sei nur empor geschleuderte Ausstrahlung weitaus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen. In der Musik gehe es um ein Überfließen von Kraft in Erscheinung. Die Ergebnisse dieses klanglichen Werdens seien nicht analytisch zu dechiffrieren. Musik sei eine lebendige, Einzeltönen übergeordnete Einheit.

Während derartige musiktheoretische Konzepte Kurths Zeitgenossen faszinierten, galten sie später nicht selten als „verstaubt“. Dennoch: Auch nach 1945 stößt man immer wieder auf Spurenelemente dieses Denkens – nicht nur im Rahmen der Kurth-Rezeption bei Boris Assafjew, Kurt v. Fischer oder Willy Hess, sondern auch in neuen, durchaus überraschenden Kontexten. Folgt man den Anregungen von Elena Ungeheuer und Pascal Decroupet, so kann man jenseits des kulturhistorisch bedingten Horizonts von Kurths Denken z.B. zu Karl Bühlers Sprachtheorie oder zu Eero Tarastis kinetischer Semiotik gelangen bzw. Überlegungen zu Popmusik oder serieller Musik anstellen. In diesem Kontext möchte ich einige jener gedanklichen Spuren, die Ungeheuer und Decroupet nicht in Betracht zogen, weiter verfolgen.

In Adornos bekanntem Aufsatz *Vers une musique informelle* wird der „zu Unrecht vergessene“ Ernst Kurth namentlich erwähnt, und zwar insbesondere der „Sachverhalt, dass die Töne in Musik keine physikalischen oder selbst sinnesphysiologischen Fakten sind, sondern von eigentümlicher Schmiegsamkeit, ‚Elastizität‘.“ Jenseits der Intentionen Adornos gewinnt diese These im Frankreich der siebziger Jahre neue Aktualität: einerseits in der *musique spectrale* (vgl. z.B. die Rede Griseys vom „Werden und Vergehen der Klänge“), andererseits im philosophischen Poststrukturalismus (Deleuze, Derrida, Lyotard). In diesem Kontext ist auch der Begriff „Relation“ von Interesse, auf den Adorno verweist, und den man mit Stockhausens „Veränderungsgrad“ und Griseys „Vor-aushörbarkeit“ („pré-audibilité“) assoziieren könnte. Mit Hilfe dieser Termini ließe sich ein relationales, „liminales“ (Schwellen-) Gefüge veranschaulichen, das nicht mehr auf einer Konfiguration von Parametern, sondern auf flexiblen Form-Relationen beruht und einer beständigen hörenden Rekonstruktion durch den Rezipienten unterliegt.

Lukas Haselböck wurde 1972 in Wien geboren. Er studierte von 1990-1999 Musikwissenschaft (Universität Wien, Promotion 1997), Komposition (Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Diplom 1999) und Gesangspädagogik. Seit 2000 ist er als Universitätsassistent und seit 2007 als Assistenzprofessor an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik) tätig. 2004 war er für die Organisation und inhaltliche Planung des Friedrich Cerha-Symposiums im Wiener Konzerthaus verantwortlich. Forschungsschwerpunkte sind vor allem die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts (Musik um 1900, Zwölftonmusik, Neue Musik), musikanalytische Problemstellungen und interdisziplinäre Aspekte. Neben zahlreichen Aufsätzen sind folgende Buchpublikationen zu erwähnen: *Analytische Untersuchungen zur motivischen Logik bei Max Reger* (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XIV), Wiesbaden 2000; *Zwölftonmusik und Tonalität – Zur Vieldeutigkeit dodekaphoner Harmonik*, Laaber 2005; (als Herausgeber:) *Friedrich Cerha: Analysen – Essays – Reflexionen*, Freiburg i.B./Berlin/Wien 2006; *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen* (in Planung: voraussichtlich Freiburg i.B./Berlin/Wien 2009). Darüber hinaus ist Lukas Haselböck als Komponist tätig.

CHRISTOPH NEIDHÖFER (McGill University Montreal): Notions of Freedom in Compositional Techniques of the “New Venetian School”

Marked by the experience of the *Resistenza* and its fight against fascism, Bruno Maderna (1920-1973) and Luigi Nono (1924-1990) devoted much of their creative energy to postwar ideological battles against totalitarianism, placing the theme of *libertà* at the center of their compositional activities. Inspired by the politically engaged works of Dallapiccola and Schoenberg (*A Survivor from Warsaw*), Maderna and Nono thematized notions of freedom – both individual and collective – in most of their textured and programmatic works of the 1950s. These works reflected the program of the political left with a Gramscian and Togliattian bent, calling for freedom, innovation, connection to human reality, and the bridging of popular and high art.

Prior studies have shown how the two Venetian composers addressed the theme of *libertà* in their vocal and programmatic works through their choices of text and/or the integration of politically charged popular melodies (Noller 1989, Motz 1996, Schaller 1997, Verzina 2001/2004, Rizzardi 2004). This paper argues that independent of any text or program, notions of freedom in fact permeate Maderna’s and Nono’s music at its most fundamental level, namely in the construction and realization of its serial processes. Evidence from sketch materials for untexted works will be used to show how in the 1950s both composers devised a wide range of compositional choices with a vast and diverse body of serial procedures. The paper demonstrates how, far from being restrictive, increasingly complex processes of serial transformation became regarded as the quintessential idealization of *libertà* (Maderna 1953–54, 1965, Nono 1963).

Christoph Neidhöfer. Associate Professor of Music an der McGill University in Montreal, Kanada. Studium von Musiktheorie, Komposition und Klavier an der Musikakademie Basel sowie Musiktheorie an der Harvard University. 1999 Ph.D. mit einer Dissertation über das Spätwerk von Igor Strawinsky. Forschungsschwerpunkte: Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere serielle Musik, Skizzenstudien, Transformational Theory, Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts. Koautor mit Peter Schubert des Lehrbuches *Baroque Counterpoint* (Prentice Hall, 2006).

ROBERT RABENALT (Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg): Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt – Zu kompositorischen Verfahren in Morricones Filmmusik

Ennio Morricone, der bisher zu über 400 Filmen die Musik schrieb, hat Verfahren gefunden, die quantitative und zugleich qualitative Ansprüche der Filmmusik (dramaturgische Aufgaben, kompositorischen Qualität und Fasslichkeit) erfüllen.

Der Musikwissenschaftler Sergio Miceli prägte für seine Analysen von Morricones Filmmusik den Begriff *Segmenttechnik*¹ – ausgehend von einer Zelle (rhythmischer oder melodischer Gestalt) entstehen durch Sequenzierung und Fortspinnung längere und formal flexible Segmente oder Themen. Am Beispiel von *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984) wurde nachgewiesen, wie diese Technik zu einer dramaturgischen Verknüpfung von größtmöglicher Komplexität genutzt wird.² Morricones *Segmenttechnik* unterscheidet sich vor allem darin von der Musik anderer Filmkomponisten, dass sie ihre Struktur nicht gleich offenbart, da die Ableitungen nicht mechanisch erfolgen, sondern in fantasievoller Balance Erwartungen teilweise erfüllen, teilweise aber nicht einlösen. Auch die ausgefeilte Instrumentation hat hierbei großen Anteil.

Das Referat konzentriert sich auf eine weitere Verfahrensweise am Beispiel des Films *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1995): Ein in der filmischen Narration verankertes Lied erklingt in einem Arrangement Morricones, das rhythmische und melodische Elemente und eine Instrumentierung enthält, die „ausgelagert“ und variiert werden, sodass sie dramaturgische Aufgaben präzise erfüllen können. Von besonderem Interesse hierbei ist, dass heterogene musiksprachliche Elemente integriert werden: Portugiesischer Fado, klassisch geprägte Orchestermusik mit schlichter Polyphonie und vereinzelte Elemente, die der Neuen Konzertmusik entnommen scheinen. Morricone gelingt es mit seinem Verfahren, eine Einheitlichkeit der Musik zu erzeugen. Mit den verschiedenen musikalischen Schichten werden auch semantische Implikationen integriert. Hierfür finden sich auch andere Beispiele, wie der viel bekanntere Film *The Mission* (Roland Joffé, 1986), bei dem dies eine weit auffälligere Rolle für die Filmfabel spielt.

Bei dem für das Referat zugrunde liegenden Beispiel eröffnet die Instrumentierung feinste Bezüge zur Handlungsmotivation der Hauptfigur – eng im Zusammenspiel mit der schauspielerischen Leistung Marcello Mastroiannis. An dieser und anderen Stellen sollen Filmtheorie und Musiktheorie für eine interdisziplinäre Arbeitsweise herangezogen werden – ein Ansatz, der in der Filmmusikanalyse bisher nur wenig ausgebildet ist.

¹ Sergio Miceli, *Morricone – Die Musik, das Kino*, Essen 2000.

² Robert Rabenalt, *Kompositorische Techniken in der Filmmusik – Segmenttechnik bei Ennio Morricone*, in: Musiktheorie 3/2005.

Robert Rabenalt, geboren 1974 in Berlin, 1992–1997 Studium Musikwissenschaft an der Humboldt Universität zu Berlin. 1997–2002 Studium Tonsatz/Musiktheorie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. 2001–2006 Zusatzstudien an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf Potsdam-Babelsberg und Universität der Künste Berlin. Seit 2008 Promotion an der HFF Potsdam-Babelsberg. Seit 2004 Lehraufträge an den Musikhochschulen in Berlin und Dresden sowie an der HFF Potsdam-Babelsberg. Veröffentlichungen in: Musiktheorie Heft 3/2005 („Kompositorische Techniken in der Filmmusik – Segmenttechnik bei Ennio Morricone“) und in: *Contra-Punkte. Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock* („Bach-Choral und Kontrapunkt“) sowie mehrere Artikel in: *Lexikon der Filmmusik* (hrsg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber Verlag 2008). Kompositionen für Kurz- und Dokumentarfilme bei Produktionen der HFF Potsdam, RBB und DEKRA Medienakademie.

BIJAN ZELLI (San Diego): *Musique acousmatique* und Raum

Räumliche Musik ist vermutlich einer der wichtigsten Indikatoren der Musikentwicklung im 20. Jahrhundert. Mit der systematischen Einbeziehung des Raumes ins musikalische Komponieren befreit sich die Musik schließlich von der Jahrhunderte langen Vorstellung, die die Musik als eine ‚Zeit‘-Kunst dargestellt hat.

Die Wiederentdeckung der räumlichen Dimension in der Musik des 20. Jahrhunderts ist bis in die 50er Jahre in der räumlichen Trennung der Klangquellen, d.h. Instrumenten spürbar. Die Beiträge der amerikanischen Avantgarde, das Erbe der Wiener Schule, die Emanzipation der Geräusche bei den Futuristen zusammen mit der Entwicklung der Technik führt die Musikentwicklung in der Nachkriegszeit zu dem Punkt, dass die *Elektronische Musik* und *musique concrète* als zwei bedeutende Musikrichtungen der Zeit unvermeidlicherweise den Raum nach Klangfarbe, Dauer, Lautstärke und Tonhöhe als die fünfte selbständige Dimension der Musik anerkennen.

In den 70er Jahren nimmt der Computer eine Sonderstellung ein, um die neue Ideen technisch weiterzuentwickeln und die Konzepte, die bis vor 50 Jahren entweder unrealisierbar oder überhaupt nicht vorstellbar waren zu verwirklichen.

Dieser Aufsatz behandelt die Verräumlichung der Musik im Rahmen der Computermusik und konzentriert sich auf die Rolle des Raumes im Aufbau des Komponierens eines der wichtigsten Computermusik-Genres d.h. *musique acousmatique* (also eine Musik, in der die Klangquellen abwesend sind). Zahlreiche Kompositionen werden in diesem Zusammenhang zitiert und präsentiert. *Musique acousmatique* wurde folgendermassen von Francis Dhomont definiert: „Acousmatic art is the art of mental representations triggered by sound.“ Die Einbeziehung der imaginären Räume in *musique acousmatique* ist dank der technischen Entwicklung der computergetriebenen Klangverarbeitung möglich geworden. Diese Räume entstehen dann, wenn man die akustischen Merkmale oder räumlichen Indikatoren des Raumes derart simuliert, dass der Raumeindruck unrealistisch oder imaginär wirkt. Die Sukzessivität solcher Räume können auch eine imaginäre Klangwelt zustande bringen. Dieses hängt aber stärkerem Maße zusammen mit der Unmöglichkeit einer Abfolge, eines sequentiellen Zusammenhangs von realen und imaginären Räumen. In der Bildung imaginärer Räume und eben auch, was die Anregung der Phantasie des Zuhörers angeht, ist die elektroakustische Musik die instrumentale Musik überlegen. Diese Eigenschaft macht nicht nur die Musik in vielen Zusammenhängen wie bei der *Virtual Reality*, Computerspielen, in der Filmindustrie etc. geeignet sondern ermöglicht auch dem Komponisten mit der Befreiung der Musik von den festgelegten Raumzuständen Flexibilität, Verkörperlichung abstrakter Ideen und vor allem die Entwicklung einer neuen musikalischen Sprache, die sich mit Klangmetamorphosen identifiziert. Eine solche Klangkunst sollte Klänge zu Gehör bringen, die durch ihre unbekannten Klangfarben, unrealistischen Raumeindrücke und abstrakten Kontexte den Zuhörer aus der realen Welt ablösen und im höchsten Grad seine Phantasie anregen könnte. Obwohl die Verwendung imaginärer Räume oder eine Kombination von imaginären und realen Räumen in einem abstrakten musikalischen Kontext heutzutage teilweise eine übliche Technik im Komponieren ist, identifiziert sich insbesondere die *musique acousmatique* mit einer solchen Musiksprache, eine Musik, die durch die Klangmetamorphosen in einem narrativen Kontext der subjektiven Anregung dient.

Bijan Zelli wurde 1960 in Teheran/Iran geboren. Nach dem Abschluss seines Studiums in Elektrotechnik an der Sharif Technischen Universität in Teheran/Iran, wanderte er nach Schweden aus. Hier widmete er sich der Musikpädagogik und absolvierte 1996 seinen Master darin. Anschließend zog er nach Berlin, um sich in der Musikwissenschaft weiter zu qualifizieren. Er begann seinen Doktorgrad unter der Aufsicht von Helga de la Motte-Haber und erhielt seinen PhD-Grad 2001. Seine Abhandlung *Reale und Virtuelle Räume in der Computermusik* ist eine analytische Annäherung zu der Räumlichkeit, wie sie in der elektroakustischen Komposition funktioniert. Bijan Zelli hat viele Musikvorträge in den verschiedenen Ländern einschließlich, in Schweden, in Deutschland, im Iran und in den USA gehalten. Sein Forschungsgebiet wird zur westlichen klassischen Musik gezählt, mit Konzentration auf verschiedene Aspekte der Modernität. Er zog 2007 in die Vereinigten Staaten. Zurzeit ist er als Musikerzieher und -forscher in San Diego, Kalifornien tätig.

STEFAN ENGELS (Kunstuniversität Graz): Gregorianische Psalmodie im Spannungsfeld zwischen musiktheoretischer Grundlage und praktischer Ausführung

Die Neubesiedelung des Klosters Solesmes im Jahre 1837 geschah in der Absicht, das mittelalterliche Klosterleben zu restaurieren. Für den liturgischen Gesang, insbesondere für Messe und Offizium, benötigte man daher die entsprechenden Gesänge und trachtete diese durch die Restauration der authentischen mittelalterlichen Choralmelodien (Dom Joseph Pothier, Dom André Mocquereau) zu gewinnen. Die ersten liturgischen Bücher entstanden auf der Grundlage des Studiums mittelalterlicher Handschriften. Diese Arbeit dauert bis heute an (der dritte Band des neuen Antiphonale Monasticum erschien 2007). Für die authentische Interpretation des Gesanges entwickelte Dom Eugène Cardine die Gregorianische Semiologie. Die liturgischen Bücher der katholischen Kirche basieren bis heute auf den Arbeiten der Mönche von Solesmes.

Diese wissenschaftlichen Arbeiten sind zweckorientiert, und darin liegt ein gewisses Problem, denn es gibt fachspezifische Unterschiede zwischen Theorie (Musikwissenschaft) und Praxis (Kirchenmusik). Erzeugt nun die Anwendung mittelalterlicher Musiktheorie in der Ausführung des Gregorianischen Chorals eine neue Praxis des liturgischen Gesanges, die wiederum und vielleicht unbewusst eine neue musiktheoretische Grundlage hervorbringt? Dies soll anhand der Psalmodie untersucht werden. Hier geht es einerseits um die Verbindung der Psalmodie zum Oktoechos, andererseits um die Psalmmodelle selbst, etwa um die Frage der Berücksichtigung des Wortakzentes oder der reinen Silbenzählung. Die liturgischen Bücher spiegeln dabei die Entwicklung der letzten Jahrzehnte. Während etwa das Antiphonale Monasticum von 1934 acht modi (dazu einen Tonus recentior im dritten modus und einen vierten modus „alteratus“) sowie den tonus peregrinus, den tonus irregularis und den tonus in directum kennt, findet man im ersten Band des neuen Antiphonale Monasticum von 2005 neben den bisherigen acht modi zusätzlich einen „Tonus II*“ und einen „Tonus IV*“, dazu die Toni C, D und E, sowie den Tonus „peregrinus“ und die Psalmodia sine Antiphona.

Stefan Engels absolvierte an der Hochschule (heute: Kunstuniversität) Mozarteum in Salzburg Kirchenmusik und promovierte an der Paris-Lodron-Universität Salzburg im Fach Musikwissenschaft. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kirchenmusik an der Kunstuniversität in Graz und Leiter der Salzburger Virgilschola, einem Ensemble für mittelalterlichen Choral. Den Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit bildet die Erforschung mittelalterlicher liturgischer Handschriften in Österreich.

VIOLAINE DE LARMINAT (Universität f. Musik Wien): Zwischen wissenschaftlicher Analyse und instinktivem Musizieren: Höranalyse als praxisnahe Synthese von Musiktheorie und Interpretation?

Während die Werkanalyse eine wissenschaftliche Untersuchung der historischen Quellen, des geschichtlichen und soziologischen Entstehungskontexts und einen Vergleich mit anderen Werken des in Betracht genommenen Komponisten beinhaltet und sich dadurch als Forschungsarbeit definieren kann, wird die Höranalyse durch die eigene Kultur sowie die eigene Hör-, Gedächtnis- und Konzentrationsfähigkeiten des Analysierenden bzw. des Hörers abgegrenzt, und der Schwerpunkt dabei auf die Wahrnehmung gelegt. Mit dem speziellen Gebiet der Rezeptionstheorie als Hintergrund erlaubt die Höranalyse eine direkte Konfrontation mit der Klangrealität und dem musikalischen Erlebnis (ohne Umweg durch den Vermittler „Partitur“): dadurch stellt sie einen nahen Bezug zur Musikpraxis her, wie Gérard Grisey humorvoll zum Ausdruck gebracht hat: „Man darf nicht die Landkarte mit der Landschaft verwechseln!“.

Wenn sich die Höranalyse auf relativ kurze Stücke beschränkt (die Tetralogie kommt dabei leider nicht in Frage...) und mit einer bestimmten Aufnahme bzw. Interpretation gemacht wird, die in sich schon eine Analyse des Werkes darstellt, erweist sie sich als ein hervorragendes Mittel zur Organisation des Denkens bzw. Hörens und als ein effizientes Gedächtnishilfsmittel. Weit weg davon, sich auf einen ersten, oberflächlichen Höreindruck zu beschränken, kann sie vielmehr ein Lernmittel über die im Stück benutzten musikalischen und handwerklichen kompositorischen Mittel sein und einen tief greifenden Reflexionsprozess veranlassen, der als integrative Synthese zwischen theoretischen sowie geschichtlichen, stilistischen, ästhetischen und allgemein kulturellen Vorkenntnissen angesehen werden konnte.

Anhand von Beispielen von im Unterricht gemachten Höranalysen werden folgende spezifische Aspekte und Schwierigkeiten der Höranalyse behandelt, und deren Bedeutung für die musikalische Praxis erläutert: die Bedeutung des Gedächtnisses sowie die starke Verbindung zwischen Erwartung und Überraschung beim Hören und das Problem der Zuordnung des Gehörten zu einer bestimmten Zeitepoche oder Stilrichtung (insbesondere für Werke aus dem 20. Jahrhundert), die Zeitwahrnehmung beim Zuhören und die richtige Einordnung von Perioden und Wiederholungen in einer gesamten Form, die Bedeutung der formalen Analyse für interpretatorische Wahlmöglichkeiten, sowie das Verhältnis zwischen bewusstem, kognitiv nachvollziehbarem Erkennen von formalen Strukturen und Tonmaterialorganisationsprinzipien und deren intuitiven Wahrnehmen.

Violaine de Larminat studierte am Konservatorium Orléans (Frankreich) Orgel, Klavier, Gehörbildung und Kammermusik. Nach ihrer Matura setzte sie ihr musikalisches Studium in den Fächern Harmonie, Kontrapunkt, Fuge und Analyse am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMP) fort, parallel zu einem Musikwissenschaftsstudium an der Universität Sorbonne. 1992 erhielt sie in Paris ihr pädagogisches Lehrdiplom für Musiktheorie und Gehörbildung. 1992 bis 1997 studierte sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Katholische Kirchenmusik und Orgel (Konzertfach). Seit 1995 unterrichtet sie am Institut für Komposition und Elektroakustik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für die Studienrichtungen Dirigieren, Korrepetition, Komposition und Musiktheorie. Orgelkonzerte in Deutschland, Österreich und Frankreich, Meisterkurse für Höranalyse in Italien, Publikationen in Österreich, Deutschland und Russland.

MARTIN GRABOW (Hochschule für Musik Weimar): Auskomponierte Interpretationen. Bearbeitungen und ihre analytischen Implikationen

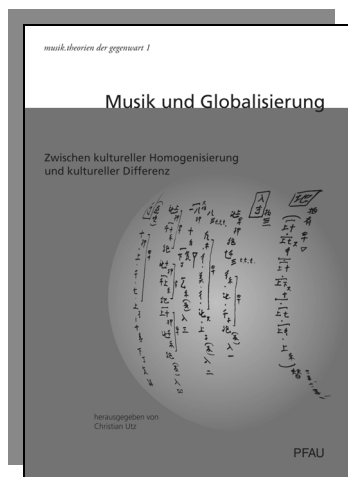
Häufig, gerade wenn es in erster Linie um die Einrichtung eines Originalwerks für eine abweichende Besetzung geht, begnügen sich Bearbeitungen damit, eine möglichst große Anzahl der relevanten Aspekte einer Komposition in die neue Form hinüberzuretten. Es kann aber auch darum gehen, nicht nur die Besetzung den Gegebenheiten anzupassen, sondern das Klanggewand einer Komposition einem neuen Zeitgeschmack anzunähern, so wie Mozart etwa Werke Händels bearbeitet hat.

Wenn der Bearbeitung ein neuer, eigener künstlerischer Anspruch innewohnt, der Eingriff ins Originalwerk also nicht aus einer Not heraus sondern aus freien Stücken geschieht, treibt den Bearbeiter eine persönliche Absicht. Wer sich auf diese Weise entschließt, ein Werk zu bearbeiten, hat eine ganz bestimmte Vorstellung davon, was er mit seinem Eingriff erreichen will; das besondere Interesse, das er seinem Gegenstand entgegenbringt, lässt ihn tief in seine Struktur eintauchen. Die Bearbeitung soll das Originalwerk bewusst in ein neues Licht tauchen; bestimmte Aspekte sollen besonders herausgearbeitet werden, versteckte Facetten hörbar gemacht werden. Dabei gehen durch Analyse gewonnene Einsichten im klanglichen Erscheinungsbild auf. Diese Arbeit entspricht der Aufgabe, die normalerweise den ausführenden Musikern zufällt – hier wird der Bearbeiter zum Interpreten des Werkes, der den Musikern eine Partitur an die Hand gibt, in der sich seine Idee einer gewünschten Erscheinungsform des Werkes manifestiert.

Berühmtes Beispiel für eine Komposition, die immer wieder bearbeitet wurde, ist die *Kunst der Fuge* J. S. Bachs, die aufgrund ihrer Partiturnotation lange Zeit als Werk der Kammermusik ohne vorgeschriebene Besetzung galt. Der Irrtum erwies sich als sehr fruchtbar: im 20. Jahrhundert sind diverse Bearbeitungen entstanden – zunächst um dem vermeintlich abstrakten Kunstwerk eine konkrete Klanggestalt zu geben und es so überhaupt erst hörbar zu machen und später als Fortführung dieser neu entstandenen Tradition.

Anhand von ausgewählten Beispielen sollen die Positionen verschiedener Bearbeiter von Originalwerken aufgezeigt und einander gegenübergestellt werden. Dabei soll versucht werden, den jeweils individuellen Blickwinkel auf den Gegenstand zu erfassen und die Eingriffe in eine Beziehung zu analytischen Perspektiven auf das Werk zu setzen.

Martin Grabow studierte von 1995–99 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Martin Dörrie Klavier und absolvierte anschließend von 1999–2002 ein Aufbaustudium im Fach Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Felix-Mendelssohn-Bartholdy Leipzig bei Gesine Schröder. Derzeit ist er an der Universität der Künste Berlin als Gastdozent für Musiktheorie beschäftigt und erfüllt zusätzlich an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar einen Lehrbeauftrag für Tonsatz und Gehörbildung. Martin Grabow promovierte bei Hartmut Fladt zu „Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez“ – dabei stehen die Bearbeitungstechniken des Komponisten und die Werkgruppe der *Notations* im Zentrum der Forschung. Er war schon an mehreren Kongressen der GMTH mit Vorträgen aktiv beteiligt. Neben seiner pädagogischen und wissenschaftlichen Tätigkeit ist er auch weiterhin als Pianist aktiv, so z.B. beim Dresdner „Festival Mitte Europa“.



musik.theorien der gegenwart



Schriftenreihe Kunstuniversität Graz

Institut 1: Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren

herausgegeben von Christian Utz und Clemens Gadenstätter

www.kug.ac.at/inst1/mth/projekte_mthg

Band 1: *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*

hrsg. von Christian Utz, 2007; 126 S.; ISBN: 978-3-89727-366-5 [Oktober 2007]

Beiträge: Gerd Grupe, Franz Martin Wimmer, Peter Revers, Christian Utz, Jörn Peter Hiekel, Hans Zender

Band 2: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*

hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, 2008; 202 S.; ISBN: 978-3-89727-396-2 [Oktober 2008]

Beiträge: Helmut Lachenmann, Clemens Gadenstätter, Markus Neuwirth, Martin Kaltenecker, Christian Utz, Elisabeth Egger, Dieter Kleinrath

Band 3: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik, Literatur und Film*

hrsg. von Christian Utz und Martin Zenck, 2009; ca. 300 S.

Beiträge: Martin Zenck, Susanne Kogler, Michael Heinemann, Leonard Olschner, Markus Jüngling, Johannes Menke, Hans-Ulrich Fuß, Heinz von Loesch, Matthew Pritchard, Julia Kursell, Christian Utz, Erik Fischer, Jörn Peter Hiekel, Mathias Spahlinger, Chaya Czernowin, Bettina Schlüter, Petra Maria Meyer, Thomas Koebner / Fabienne Liptay.

Band 4: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*

hrsg. von Christian Utz, Andreas Dorschel und Clemens Gadenstätter, 2009; ca. 700 Seiten

Bericht des VIII. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie, Kunstuniversität Graz, 9.-12. Oktober 2008.

ca. 60 Beiträge in deutscher und englischer Sprache.

Die Schriftenreihe der Studienrichtung Musiktheorie der Kunstuniversität Graz akzentuiert aktuelle Themen im Grenzgebiet von Musiktheorie, Musikästhetik und neuer Musik. Grundsätzlich basieren die Publikationen auf Veranstaltungen an der Kunstuniversität Graz, die häufig auf Schlüsselfiguren der neuen Musik fokussiert sind (Lachenmann, Nono, Schnebel, Zender, etc.). Auch auf die theoretische Durchdringung rezenten Komponierens jüngerer Generationen soll eingegangen werden. Die kompositorische Arbeit wird dabei in musikgeschichtliche und musiktheoretische Kontexte gestellt und die Vielfältigkeit aktueller künstlerischer wie theoretischer Fragestellungen reflektiert.

Über das engere Feld der neuen Musik hinaus werden allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Probleme ebenso aufgegriffen wie interdisziplinäre und interkulturelle Fragestellungen. Der (vermutlich zweibändige) Bericht zum 2008 in Graz stattgefundenen Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach* wird ebenfalls die Leitthemen der Reihe spiegeln, allerdings in einer dem Anlass entsprechenden thematischen und methodischen Breite.

Im Verständnis der Herausgeber wird Musiktheorie als monistische Handwerkslehre heute zunehmend abgelöst von einer Fülle an „Theorien der Musik“ (vgl. den Titel der Reihe *musik.theorien*), die in ihrer Pluralität und ihrem Konfliktpotenzial beschrieben werden können, ohne sich jedoch in einem beliebigen Nebeneinander aufzulösen. Vielmehr soll der traditionelle Anspruch der Musiktheorie, durch systemartige Netzwerke neue Erkenntnisse zu gewinnen und neue Zusammenhänge sichtbar zu machen, auf einer übergreifenden Ebene eingelöst werden.

PFAU-Verlag * Hafenstr. 33 - D 66111 Saarbrücken * info@pfau-verlag.de - www.pfau-verlag.de