

## GMTH-Kongress 2008

## Number of Presented Papers / Anzahl der Vorträge

Sektion	Abstracts	deutsche Abstracts	Abstracts 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
total	<b>62</b>	<b>40</b>	<b>22</b>
keynotes	5	3	2

## Presenters in alphabetical order / Vortragende in alphabetischer Reihenfolge

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

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

IV-2	Utz, Christian	Differenz, Stratifizierung, Hybridisierung Methodiken der Analyse von Werken für westlich-asiatische Instrumentalensembles
III-2	Vojcic, Aleksandra	Decoding Scriabin's Rhythmic Notation in the Early Preludes
VI-1	Weidner, Verena	Eine „Musiktheorie der Gesellschaft“? – Oder: Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?
VII-2	Zelli, Bijan	Musique acousmatique und Raum

## Keynote Lectures – Abstracts

### 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 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** *Limits and Potentials in the Reception of Historical Music Theory*

**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** *Music Theory and Music Aesthetics – on the Disciplinary Organisation of Knowledge*

**Berthold Hoekner**, 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 (consi-

dered 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 Hoekner** 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**  
*Composition – Analysis – Interpretation: Music Theory and Musical Practice*

**Michael Gielen**, Salzburg im Gespräch mit Paul Fiebig, Berlin  
*Von Beethoven zu Lachenmann – Analyse als Grundlage der musikalischen Interpretation*

**Michael Gielen**

**Paul Fiebig**

**Sektion 4. Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess**  
*On the Relationship between Conception and Realisation in the Compositional Process*

**Pietro Cavallotti**, Humboldt Universität Berlin  
*Poststrukturelle Dimensionen im Kompositionsprozess bei Helmut Lachenmann*

**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.

**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). Zu-

dem war Kaltenecker Mitherausgeber des Bandes: *Penser l'Œuvre musicale au XX<sup>e</sup> siècle: avec, contre ou sans l'histoire?* (Paris 2006).

### Podiumsdiskussion

*Denken und Hören in der Musik der Gegenwart*

### Sektion 5. Musik als „System“ vs. Musik als „Kultur“ – Musiktheorie und Musikethnologie *Music as “System” vs. Music as “Culture” – Music Theory and Ethnomusicology*

**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 unobvious. 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 movement. 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* (Peripylus 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 *Music Theory and Systematic Musicology: Convergence / Divergence*

**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 (Jerold 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 Prof. an der Pädagogischen Hochschule Köln, 1978-2004 Prof. 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: Musikpsychologie 2005, Band 4: Musiksoziologie 2006).

**Presented Papers – Abstracts**

<b>Sektion 1. Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie</b> <i>Limits and Potentials in the Reception of Historical Music Theory</i>
<p>Diergarten, Felix</p> <p><b>Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Haydn. Vom Sinn und Unsinn „historisch informierter“ Analyse</b></p> <p>Heinrich Christoph Kochs <i>Versuch einer Anleitung zur Komposition</i> 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 <i>Versuch</i> 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.</p> <p><b>Felix Diergarten</b>, 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 <i>Schola Cantorum Basiliensis</i>. Er hat einen Lehrauftrag für „Historische Satzlehre“ an der Musikhochschule Freiburg und kommt im Studienjahr 2008/2009 einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern nach.</p>
<p>Edler, Florian</p> <p><b>Anton Bruckner und die Musiktheorie seiner Zeit</b></p> <p>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.</p> <p>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:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Harmonik</i>. Die Prägung der Harmonik Bruckners durch Simon Sechters an kontrapunktischen Denkweisen festhaltender Fundamentalschritttheorie 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.</li> <li>2. <i>Imitationstechnik</i>. 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.</li> <li>3. <i>Form</i>. 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 .</li> </ol>
<p>Froebe, Folker</p>

**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 Komposition, 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 seinen Potentiale für die gegenwärtige Lehre hin befragt werden.

Haselböck, Lukas

**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 „Voraushörbarkeit“ („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.

Helbing, Volker

**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.“<sup>1</sup> 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 Nahsicht 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.

<sup>1</sup> Kurth, Bruckner, Bd. 1 S. 250.

Holtmeier, Ludwig

### **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 in 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 utopisches Potential zu: Webers ‚mathematisch‘ strenge Entwicklung des Tonraums bereits Ausdruck jener Erkundung der „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.

Jenkins, Danny

**“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.

Kaneko, Junko

**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 recommendation 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.”

Kleinrath, Dieter

**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 Skrjabins 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.

Menke, Johannes

### **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.

Moths, Angelika

### **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. Darü-

ber 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.

Raff, Christian

### **Schönberg „beim Wort genommen“. „Fallstudie“ zu A. Schönberg**

Während es zur Gewohnheit geworden ist, Werke der Wiener Klassiker mit Hilfe Schönbergischer 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 sog. ‚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 Schönbergischen 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 Werken (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.

Rohringer, Stefan

### **„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 Kontrapunktlehrer 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 ersetzt – 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 zu-

nehmend 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.

## **Sektion 2. Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens** *Music Theory and Music Aesthetics – on the Disciplinary Organisation of Knowledge*

Bozic, Renate / Haslmayr, Harald

### **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.

Brover-Lubovsky, Bella

### ***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 been 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 a 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.

Celestini, Federico

### **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 unabhängig 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, das der Begriff der *Fortschreitung* (progression, successione) für die Harmonielehre von konstitutiver Bedeutung wird.

Jeßulat, Ariane

### **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.

Loesch, Heinz von

### **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 Revolutionsetüde 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.

Peters, Deniz

### **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 *nicht*harmonischer 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.

Schwab-Felisch, Oliver

### **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.

Schwenkreis, Markus

### 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 Reprisen und Da-Capo-Teilen) als ‚unautorisierte‘ und deshalb zu vermeidende oder in den Hintergrund zu drängende Hinzufügungen ansieht. Dabei sind entsprechende 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.

Thöne, Raphael D.

### 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.

**Sektion 3. Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis**  
*Composition – Analysis – Interpretation: Music Theory and Musical Practice*

Bayley, Amanda / Clarke, Michael

**Interactive strategies for analysing music**

Adopting an ethnographic approach to analyse Michael Finnissey'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 Finnissey'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.

Engels, Stefan

**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 Chormelodien (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.

Gingras, Bruno

### **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 postdoctoral fellowship at Goldsmiths College, University of London (UK), where he continues his research on communication in music performance.

Grabow, Martin

### **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.

Larminat, Violaine de

**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. Jh.), 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.

Mayhood, John

**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).

Neuwirth, Markus

### **Performing taktgruppenmetrische Ambiguität in einigen Klaviersonaten 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 Klaviersonaten 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 Erwartungsbildung, 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 Reprises klassischer Sonatenformen: Ein analytischer, typologischer und explanatorischer Ansatz*. Neuwirths 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.

Papageorgiou, George

### **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 per-

formance.

Vojcic, Aleksandra

### 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.<sup>1</sup> 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 delayed 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.

<sup>1</sup>The 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).

## Sektion 4. Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess

*On the Relationship between Conception and Realisation in the Compositional Process*

Arnecke, Jörn

### Zitatechnik in Helmut Lachenmanns „Tanzsuite mit Deutschlandlied“ (1979/80)

Der Komponist Helmut Lachenmann wird beim Grazer Kongress an einem Podiumsgespräch teilnehmen. 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 berühmte 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 Verwandlungen. 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 Rauschklängen 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.

Fuss, Hans-Ulrich

**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 jähem 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.

Han, Insook

**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 heterophone 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. Studioteknik. 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.

Levy, Benjamin

**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, *At-*

*mosphères*—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.

Mittmann, Jörg-Peter

### **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 Skrjamins mittlerer Schaffensphase aus den akustischen Gegebenheiten der Obertonreihe, verstellen eher den analytischen Blick als daß sie ihn fördern. Jedenfalls überstimmen die Befunde im Werk Skrjamins 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.

Nolan, Catherine

### **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.

Reutter, Hans Peter

### **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.

Saxer, Marion

### 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.

Utz, Christian

### Differenz, Stratifizierung, Hybridisierung 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 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 hinaus weisen. 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 kulturell hybride Ensembles doch im Grunde erst seit den 1960er Jahren entwickelt (zunächst vorrangig in Japan; in Europa anfangs vor allem im Rahmen (semi-) improvisatorischer Ansätze) 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 Diskussion musikalischer Schlüsselmomente aus sechs exemplarischen Werken zwischen 1958 und 2004 (von Toshirō

Mayuzumi, Yūji Takahashi, Eun-Hye Kim, Bonu Koo, Chaya Czernowin, Heinz Reber) wird die Problematik kulturell hybrider Ensembles von einer dreistufigen Kategorisierung aus eingekreist (Differenz, Stratifizierung, Hybridisierung), die sich auch in der Wahl der analytischen Mittel niederschlagen muss.

Sichtbar wird, dass kompositorische Entscheidungen in diesem Kontext in jedem Fall über rein strukturelle Fragen hinaus das Potenzial und die Grenzen einer Transformation und Rekonfiguration von Traditionen und kulturellen Gedächtnissen thematisieren müssen, um über konventionelle Konzepte wie „Integration“ oder „Synthese“ hinaus zu gelangen. Dabei wird in mehreren Fällen auch eine Divergenz von kompositionsästhetischen Entwürfen und kompositionspraktischer Realisierung 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 20./21. Jahrhunderts, 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.

**Sektion 5. Musik als „System“ vs. Musik als „Kultur“ – Musiktheorie und Musikethnologie**  
*Music as “System” vs. Music as “Culture” – Music Theory and Ethnomusicology*

Grupe, Gerd

**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 KUG 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?

Hulse, Brian

**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 says<sup>1</sup>) 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.

<sup>1</sup> 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 (’99) from Harvard University.

Mack, Dieter

### **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*. It can be seen concerning form (new process-orientated ideas, change of the gong function from end- to frontweightedness etc.), the change of the functions of musical strata, but also concerning 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. 1982 founding of his own gamelan group “Anggur Jaya” in Germany. 1988 portrait tour in Southeast Asia via the Goethe Institute and further on many workshops in Indonesia. 1992-95 long-term lecturer (via the DAAD) in Bandung/ Indonesia and a 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 Courses for Contemporary Music. 2008 member of the Free Academy of Arts/Hamburg and currently vice-president at the University of Music Lübeck. Composition courses regularly in Europe, Asia, USA, and Canada.

Moura, Eli-Eri

### **System versus Culture in New Music from Brazil**

Most of the 20<sup>th</sup>-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 Ficarelli, 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.

Polak, Rainer

### **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 musi-

cians 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.

Schönebeck, Andre

### **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 Konsonanz 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.

## **Sektion 6. Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen / Divergenzen** *Music Theory and Systematic Musicology: Convergence / Divergence*

Ebeling, Martin

### **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). Interval-

le sind neuronal durch simultane Impulsketten repräsentiert (Trame 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.

Hawes, Vanessa

#### **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.

Kim, Youn

#### **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 19<sup>th</sup> century, the formative period of both modern musicology and psychology. This paper deals with these interdisciplinary works of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> 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 try to locate the early music-psychological discourse in its proper context and 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 the late 19<sup>th</sup>-century writings, but was gradually displaced by “force” (*Kraft*) in the early 20<sup>th</sup> 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 the mechanistic to the holistic, more intuitive conception of music and the mind—in Berman (1984)’s words, a shift from “disenchanted” to “re-enchanted” music psychology.

This paper centers on the 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 the early music psychology may serve to rethink present-day interdisciplinary works between music theory and music psychology.

Lubben, Joseph

### **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.

Moraitis, Andreas

### **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 insbesondere 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.

Parncutt, Richard

### **Key profiles, pitch salience, and the origins of tonality**

The sound of major and minor triads was familiar to 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-century European ears, but theorists did not recognize triads as sonorities in their own right until the 16<sup>th</sup> century. During the 15<sup>th</sup>, 16<sup>th</sup>, and 17<sup>th</sup> centuries, triads gradual-

ly 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.

Schreiber, Ewa

### **Metaphors of Sound. Cognitive Aspects of the 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 humanities. In the last decades it has also been applied to the 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 the musical concepts, reveals 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 the 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.

Schultz, Robert D.

### **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*.

Shanahan, Daniel

### **Musical Probability and Debussy's *Preludes*: 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 as the composition. This method uses as its variables three of the basic parameters in music: harmony, meter and rhythm. The interaction and of these, allows for an in-depth study of the probabilistic interactions and therefore the information conveyed.

Solomon, Mike

### **Stability Space and the Below- $n$ Threshold: An Empirical Approach to Segmentation and Analysis**

Stability in tonal and early-atonal music is associated with concepts of "force" as defined by Larson (1997), Lerdahl (1997, 2001), Schoenberg (Cherlin 2000), Baroni (1983), and Arnheim (Brower 2000). This paper seeks to frame discussions on stability by constructing a notion of *stability space* – a nexus of the time-space (T) and pitch-space ( $\Pi$ ) in which the forces causing stability and instability occur. Because "force" cannot be delimited by a clear hierarchical structuring mechanism as proposed by Schenker (1935) and Lerdahl (2001), musical moments can belong to multiple stability spaces of varying temporal and pitch dimensions. The below- $n$  threshold is an algorithm that finds trends between these dimensions by discerning the maximum-sized subsets of T (time spans) containing subsets of  $\Pi$  (pc sets) with average cardinality  $n$  in various works. Because this divisional scheme necessarily cuts through events and event collections, it does not comport with traditional musical segmentation procedures as defined by Hanninen (2001). Rather, it uses an approach suggested by Mandelbrot (1967) in analyzing the correlation between measurement ( $\Pi$ ) and the unit of measurement (T). Case studies into Scriabin and Schoenberg use the below- $n$  threshold to provide an empirical description of the composers' styles and identify interesting outlier relationships. Through these case studies, I hope to show how a relatively basic conceptualization of the pitch and time domain can, when coupled with computational analyses, reveal zones of pc stability (and, by extension, fields of musical forces) that cannot be ascertained by conventional means of musical segmentation.

#### Works Cited

Baroni, Mario et al. 1983. "The Concept of Musical Grammar," *Music Analysis* 2/2: 175-208.

Brower, Candace. 2000. "A Cognitive Theory of Musical Meaning," *Journal of Music Theory* 44/2: 323-379.

Cherlin, Michael. 2000. "Dialectical Opposition in Schoenberg's Music and Thought," *Music Theory Spectrum* 22/2: 157-176.

Hanninen, Dora A. 2001. "Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis," *Journal of Music Theory* 45/2: 345-433.

Larson, Steve. 1997. "The Problem of Prolongation in "Tonal" Music: Terminology, Perception, and Expressive Meaning," *Journal of Music Theory* 41/1: 101-136.

Lerdahl, Fred. 1997. "Issues in Prolongational Theory: A Response to Larson," *Journal of Music Theory* 41/1: 141-155.

\_\_\_\_\_. 2001. *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.

Mandelbrot, Benoit. 1967. "How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension," *Science* 156/3775: 636-638.

Schenker, Heinrich. 1935. *Der freie Satz*, translated and edited by Ernst Oster (1979). New York: Longman.

Weidner, Verena

### **Eine „Musiktheorie der Gesellschaft“? – Oder: Hat die Systemtheorie der Musiktheorie etwas zu sagen?**

Einigen Publikationen der letzten Jahre<sup>1</sup> 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 dezidierter 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.

<sup>1</sup> 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.

## **Sektion 7. Freie Beiträge** *Free Papers*

Kahr, Michael

### **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 Ausformung 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

<p>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.</p>
<p>Kapeller, Martin</p> <p><b>Wechselwirkungen zwischen Tempo rubato-Traditionen und Komposition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts</b></p> <p>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 „Verziehen oder Vorausnehmen 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.</p> <p>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 Fixiertes 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.</p>
<p>Neidhöfer, Christoph</p> <p><b>Notions of Freedom in Compositional Techniques of the “New Venetian School”</b></p> <p>Marked by the experience of the <i>Resistenza</i> 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 <i>libertà</i> at the center of their compositional activities. Inspired by the politically engaged works of Dallapiccola and Schoenberg (<i>A Survivor from Warsaw</i>), Maderna and Nono thematized notions of freedom—both individual and collective—in most of their texted 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.</p> <p>Prior studies have shown how the two Venetian composers addressed the theme of <i>libertà</i> 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 <i>libertà</i> (Maderna 1953-54, 1965, Nono 1963).</p> <p><b>Christoph Neidhöfer.</b> 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 <i>Baroque Counterpoint</i> (Prentice Hall, 2006).</p>
<p>Rabenalt, Robert</p> <p><b>Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt – Zu kompositorischen Verfahren in Morricones Filmmusik</b></p> <p>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.</p> <p>Der Musikwissenschaftler Sergio Miceli prägte für seine Analysen von Morricones Filmmusik den Begriff <i>Segmenttechnik</i><sup>1</sup> – ausgehend von einer Zelle (rhythmischer oder melodischer Gestalt) entstehen durch Sequenzierung und Fortspinnung längere und formal flexible Segmente oder Themen. Am Beispiel von <i>Once Upon a Time in America</i></p>

(Sergio Leone, 1984) wurde nachgewiesen, wie diese Technik zu einer dramaturgischen Verknüpfung von größtmöglicher Komplexität genutzt wird.<sup>2</sup> 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 auffälliger 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.

<sup>1</sup> Sergio Miceli, *Morricone – Die Musik, das Kino*, Essen 2000

<sup>2</sup> Robert Rabenalt, *Kompositorische Techniken in der Filmmusik – Segmenttechnik bei Ennio Morricone* (= Peter Cahn, Clemens Kühn, Dieter Torkewitz (Hg.), *Musiktheorie* Heft 3/2005)

Stubenvoll, Matthias

### **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 sinnvoller 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, Musikmachen, 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.

Zelli, Bijan

### ***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 Sonderstelle 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 computergestützten 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 Zusammenhanges 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 unbekanntenen 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 Frau Professorin 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.