

Musiktheorie Komposition

XII. JAHRESKONGRESS DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEORIE (GMTH)



Programm Abstracts & Biografien Praktische Informationen

FR 05. BIS SO 07. OKTOBER 2012

FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE

ESSEN-WERDEN

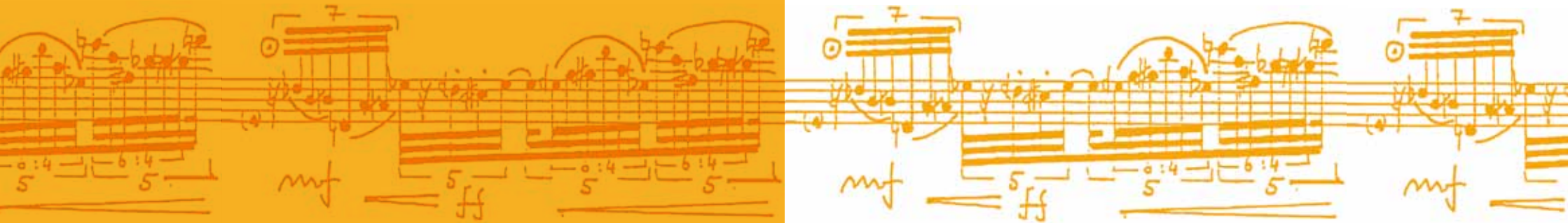


Folkwang
Universität der Künste



Musiktheorie & Komposition

XII. JAHRESKONGRESS DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEORIE (GMTH)
FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE



Inhalt

Praktische Informationen | 6

Programm | 9

Musiktheorie & Komposition | 19

Grußworte | 20

Preisverleihungen & Konzerte | 24

Abstracts & Biografien

Keynotes | 28

Buchpräsentationen | 30

Workshops | 37

Vorträge | 41

Anfahrtsbeschreibung



MIT DEM KFZ

Von Düsseldorf über die A52, Ausfahrt 26 Essen Haarzopf. Rechts abbiegen auf die Hatzper Str. Geradeaus bis zur Kreuzung Zeunerstr. (B224). Direkt davor wieder rechts (Abbiegerspur) und immer geradeaus, den Berg runter, bis nach Essen-Werden. Über die Brücke und dem Schild Folkwang Universität der Künste folgend, rechts abbiegen. Es gibt mehrere Parkplätze rund um das Gelände.



Von Köln über die A59 bis zum Kreuz Leverkusen. Abbiegen auf die A3 und bis zum Kreuz Breitscheid. Von dort auf der A52 weiter wie oben beschrieben.

Aus der Innenstadt Essen über die B224, Richtung Solingen. Immer geradeaus bis Essen-Werden, über die Brücke und der Beschilderung folgen.

MIT ÖFFENTLICHEN VERKEHRSMITTELN

Anreise aus Richtung Süden: Umsteigen in Düsseldorf Hbf in die S-Bahn 6. Fahrtzeit bis Essen-Werden ca. 30 Min.

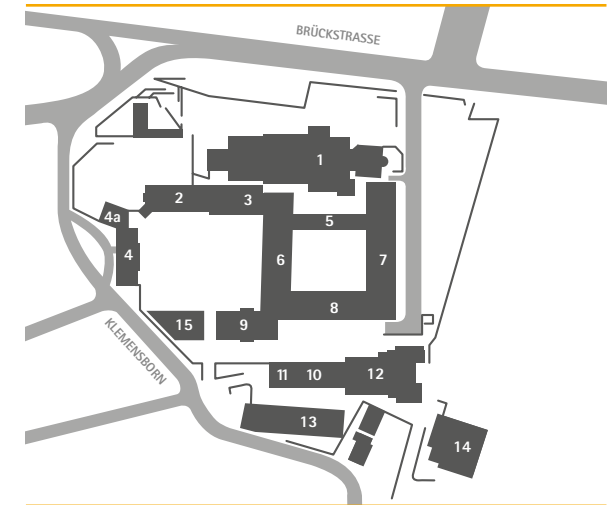
Ab Essen Hbf: Mit der S-Bahn 6 bis Essen-Werden; Fahrtzeit ca 11 Min.

Fußweg von der S-Bahn zur Folkwang Universität : Über die Brücke, rechts in die Bungertstr.; ca 5 Min. Taxis gibt es direkt vor der S-Bahn.

- 1 Klemensborn 39
- 2 Weiße Mühle (Musical)
- 3 Wesselswerth 23
(Jazz, Tonstudio, Studio für audiovisuelle Medien)

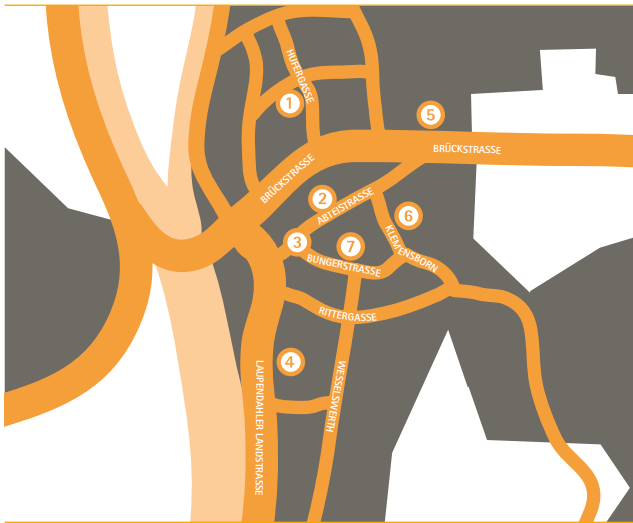
Lageplan Folkwang Universität der Künste

- 1 Basilika St. Ludgerus
- 2 Pina Bausch Theater | Preußenflügel
- 3 Tanzabteilung
- 4 Torbogen
- 4a Büros am Torbogen
- 5 Nordflügel
- 6 Westflügel | Neuer Saal im Westflügel →Hörsaal
- 7 Ostflügel
- 8 Südflügel →S102 S104
- 9 Verwaltung
- 10 ICEM
- 11 Kammermusiksaal →Foyer der Neuen Aula
- 12 Neue Aula
- 13 Meierei | Mensa
- 14 Tanzhaus Züllig
- 15 Folkwang Bibliothek



Das **Kongressbüro** mit Büchertisch befindet sich Freitag und Samstag an zentraler Stelle im Foyer der **Neuen Aula**.

Restaurants in Essen-Werden



1. **Pizzeria Il Capriccio**
Hufergasse 23
0201_495 002
2. **Miga Sushi**
Japanisches Restaurant
Abteistr. 9
0201_2 481 660
Fr & Sa 12.00-15.00 &
18.00-23.00 Uhr
3. **Café Werden**
*Italienisches Eis, Kuchen,
Snacks, Pizza*
Bungertstraße 10
0201_61 592 580
4. **Buena Vida**
Spanisches Restaurant mit Ruhrblick
Laupendahler Landstr. 11
0201_46 695 355
5. **Hotel Restaurant Domstuben**
Brückstr. 81
0201_3 203 540
6. **Pizzeria Nonna**
*durchgehend geöffnet –
die schnelle Variante direkt
gegenüber dem Torbogen*
Klemensborn 32
0201_8 485 352
7. **Pizzeria Amalfi**
*gemeinsames Abendessen:
Freitag ab 20.30 Uhr*
Bungertstraße 35
0201_ 494 086

Fr_05. Oktober 2012 / Neue Aula

SEKTION 01

Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theoriebildung

SEKTION 02

Historische Kompositionslehren und ihre Methoden

SEKTION 03

Kompositionspädagogik und Didaktik der Musiktheorie

SEKTION 04

Instrumentation, Arrangement, Bearbeitung

SEKTION 05

Freie Beiträge

ab 9.30 *Anmeldung (Foyer Neue Aula)*

10.00 *Begrüßung:*

Prof. Kurt Mehnert, Rektor der Folkwang Universität der Künste,
Prof. Dr. Johannes Menke, Präsident der GMTH,
Prof. Dr. Markus Roth (für die Kongressleitung)

10.30 *KEYNOTE SEKTION 01*

Norbert Fröhlich (Trossingen): »Wer wagt hier Theorie zu fordern!«

11.15 *KEYNOTE SEKTION 02*

Felix Diergarten (Basel):

Historische Satzlehre – ein Zeitalter wird besichtigt

ca. 12.15 *Mittagessen (Mensa)*

13.30 *KEYNOTE SEKTION 03*

Matthias Schlothfeldt (Essen):

Kompositionspädagogik: Ist die Musiktheorie zuständig?

14.15 *KEYNOTE SEKTION 04*

Peter Herborn (Essen): Die vergessenen Akkorde

ca. 15.15 *Kaffeepause*



	SEKTION 02 (SIO2)	SEKTION 04 (SIO4)	FREIE SEKTION (KAMMERMUSIKSAAL)
16.00	CHAIR: Johannes Menke	CHAIR: Hans Peter Reutter	CHAIR: Ariane Jeßulat
	Ozan Karagöz (Basel): Historical Composition Practice on the Second Half of XVI. Century	Armin Pommeranz (Potsdam): Instrumentieren beim Wort genommen	Dres Schiltknecht (Mannheim): Zur Bedeutung von »enharmonischer Äquivalenz«
	Uri Rom (Tel Aviv): Digression to the Parallel Major – Redemption, Facilitation or just a Harmonic <i>faux pas</i> ?	Michael Langemann (Essen): Zur Methodik und Didaktik der Instrumentationslehre	Ulrich Kaiser (München): Ein Modell zur Beschreibung von Durchführungen
	J. Daniel Jenkins (Columbia): Schoenberg's <i>Advice for Beginners in Composition with Twelve Tones</i>	Alexander Grychtolik (Frankfurt a. M.): Bearbeitung – Ergänzung – Rekonstruktion: Zur musiktheoretischen Bestimmung einer musikpraktischen Methode	Katja Steinhäuser (Berlin): Henry Purcells <i>full anthems</i> – obsolete Gattung oder Vollendung der Vokalpolyphonie?
		Jens Hamer (Essen): Bearbeitung als Schule interpretatorischer Gestaltungsmöglichkeiten	Kateryna Schöning (Leipzig): Rationale Strukturen in freien improvisatorischen Instrumentalformen am Beispiel venezianischer Tokkaten und Intonationen im ausgehenden 16. Jahrhundert
ca. 18.00	Snacks (Foyer Neue Aula)		
	BUCHPRÄSENTATIONEN (SIO2)	BUCHPRÄSENTATIONEN (SIO4)	BUCHPRÄSENTATIONEN (KMS)
	Hubert Moßburger (Stuttgart): Ästhetische Harmonielehre	John Leigh/Johannes Korndörfer (Dresden): <i>Orlando</i> , Band 1: Gregorianischer Choral, Renaissance-Bicinium, Renaissance-Tanz, Kantionalsatz	Ludwig Holtmeier/Johannes Menke/Felix Diergarten (Freiburg/Basel): <i>Solfeggi, Bassi e Fughe</i> . Händels Aufzeichnungen zur Kompositionslehre
	Hartmut Fladt (Berlin): <i>Der Musikversther.</i> <i>Was wir fühlen, wenn wir hören</i>	Dieter Torkewitz (Wien): <i>Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik Band 1: Im Schatten des Kunstwerks I Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert</i>	Markus Roth (Essen): <i>Einem Traume gleich. Wege zur Erfindung klassischer Solokadenzen</i>
19.30	Preisverleihung Wettbewerbe (Neue Aula) 3. Aufsatzwettbewerb der GMTH (Juryvorsitzender: Michael Polth, Mannheim) Künstlerischer Wettbewerb »Analytische Bearbeitung« (Juryvorsitzender: Günter Steinke, Essen)		
20.30	Abendessen		

	SEKTION 03 FREIE BEITRÄGE (SIO2)	SEKTION 02 (SIO4)	FREIE SEKTION (KAMMERMUSIKSAAL)	HÖRSAAL
09.30	CHAIR: Michael Polth Gerhard Luchterhandt (Heidelberg/Mannheim): Braucht die Musiktheorie einen »spatial turn«?	CHAIR: Ludwig Holtmeier Angelika Moths (Basel/Zürich): Vom »General=Baß in drey Accorden« zur »Anleitung zur Erfindung der Melodie«	CHAIR: Jan-Philipp Sprick Elisabeth Katharina Pütz (Köln): Wagners <i>Tristan</i> im Blickfeld der neuen Tonalität – Analysieren nach Albert Simon	WORKSHOP 09.30 – 11.00 Uhr Hans Peter Reutter/Hubertus Dreyer (Düsseldorf/Tokyo): Kompositionstheorie als »Fröhliche Wissenschaft«. Fallstudien zur komplexen Dynamik von Theoriebildung aus der Hamburger Kompositionsklasse György Ligetis
	Christhard Zimpel (Weimar): Bearbeiten, Improvisieren und Komponieren im Theorieunterricht	Florian Vogt (Freiburg): G. H. Stölzels Fux-Rezeption. Zur Rolle des »alten« Kontrapunkts in der Kompositionsausbildung zu Beginn des 18. Jahrhunderts	Miona Dimitrijevic (Strasbourg): The harmonic analysis of Max Reger's <i>Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin</i> op. 128 (1913)	
	Stefan Garthoff (Halle): Binnendifferenzierung im Musiktheorieunterricht	Ariane Jefsulat (Würzburg): »Développer des idées musicales«. Zu den Modell-Durchführungen in Reichas <i>Compositionlehre</i>	Andreas Winkler (Köln): Debussys Streichquartett – ein Werk gegen die Akademie?	
11.15	«topless» – Partimento-Gesprächskonzert mit Christian Rieger (Neue Aula)			
12.00	Mittagessen (frei)/ Treffen der Hochschulvertreter Tanzhaus IO7 (Saal C)			
	SEKTION 03 (SIO2)	SEKTION 02 (SIO4)	FREIE SEKTION (KAMMERMUSIKSAAL)	HÖRSAAL
13.30	CHAIR: Matthias Schlothfeldt Philipp Vandré (Stuttgart): Musiktheorie und Kompositions-pädagogik in der Musikschule	CHAIR: Markus Jans Franz Kaern (Leipzig): Methodische Anregungen aus Quantz' Flötenschule für den Kontrapunktunterricht	CHAIR: Volker Helbing Moritz Heffter (Freiburg): Leitmotiv und Sprache. Die Sprache der Leitmotive in Bergs <i>Wozzeck</i>	WORKSHOP 14.00 – 15.00 Uhr Johannes Kreidler (Berlin): Soundshop. Was kann der Computer komponieren?
	Benjamin Lang (Zürich): Komponieren zeitgenössischer Kunst-musik im Tonsatzunterricht	Stephan Zirwes/Martin Skamletz (Bern): Was hat Beethoven wirklich bei Albrechtsberger gelernt?	Almut Gatz (Nürnberg): Harmonik im atonalen Kontrapunkt. Anton Weberns <i>Doppelcanon in motu contrario</i> op. 15/V	
	Arvid Ong (Hannover/Detmold): Komponieren mit Jugendlichen – kreativer Weg zur musikalischen Bildung oder pädagogisch-ästhetischer Selbstzweck?	Birger Petersen (Mainz): Die Orgelschule Johann Georg Herzogs als Quelle für die Aneignung historischer Satzmodelle im späten 19. Jahrhundert	Hans Niklas Kuhn (Luzern): Bartók und die Volksmusik im Lichte seiner kompositorischen Entwicklung	

	SEKTION 03 (SIO2)	SEKTION 01 (SIO4)	SEKTION 04 (KAMMERMUSIKSAAL)	HÖRSAAL
15.30	<p>CHAIR: André Stärk</p> <p>Nora Brandenburg (Rostock): Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht</p> <p>Martin Hecker (Essen): Ligeti's <i>Musica ricercata</i> – ein Kompositionslehrwerk?</p> <p>Florian Edler (Berlin): Höranalyse als Zugang zu neuer Musik. Perspektiven und Grenzen</p>	<p>CHAIR: Christian Utz</p> <p>Hubertus Dreyer (Tokyo): Theorie aus der Ferne. Über die Vielfalt der kompositorischen Simha-Arom-Reflexion</p> <p>Cosima Linke (Freiburg): Zu einer Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey</p>	<p><u>WORKSHOP</u> 15.30-17.00 Uhr</p> <p>Bernhard Eichner (Essen): Arrangieren/Instrumentieren/Kompo- nieren/Produzieren. Aufgaben und Problemstellungen eines projektorien- tierten Unterrichts</p>	<p><u>WORKSHOP</u> 15.30-17.00 Uhr</p> <p>David Mesquita (Basel): <i>Contrapunto concertado</i>. Improvisation von mehrstimmigen Kontrapunkten nach spanischen Quellen</p>
17.00	kurze Pause			
17.15	Genius loci: Kompositionen aus Folkwang Konzert mit dem Wolpe Trio (Neue Aula)			
18.15	Snacks im Foyer Neue Aula			
19.00	Mitgliederversammlung der GMTH (Neue Aula) bis ca. 22 Uhr			

	SEKTION 01 (S102)	SEKTION 04 (S104)	SEKTION 03 FREIE SEKTION (KAMMERMUSIKSAAL)	
09.30	CHAIR: Oliver Korte	CHAIR: Andreas Jacob	CHAIR: Hartmut Fladt	
	Atalay Baysal (Düsseldorf): Musiktheorie oder Identitätsbildung? Per Nørgård und seine phänomenologische Musiktheorie	Julian Caskel (Köln): Überlegungen zur »narrativen Instrumentation« in Orchesterbearbeitungen	Manolis Vlitakis (Berlin): Komposition und Musiktheorie – Konvergenzen und Divergenzen zweier verwandter (?) Fächer	
	Christian Utz (Graz): Morphosyntax und Gedächtnis. Zur Analyse und Interpretation posttonaler Musik als Wahrnehmungspraxis	Michael Kahr (Graz): Jazzkomposition: Theorie und Praxis	Benjamin Sprick (Hamburg): Interferenz der Ebenen. Musiktheorie und Komposition im Kontext von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris <i>Was ist Philosophie?</i>	
	Markus Roth (Essen): Sciarrinos analytischer Blick	Charris Efthimiou (Graz): »Gott, da draußen sind eine Viertelmillion Menschen – versau es nicht!« Ein Versuch, den typischen IRON MAIDEN-Klang zu beschreiben	Stefan Orgass (Essen): Bedeutungstheoretische Überlegungen zur immanenten didaktischen Konstitution der Musiktheorie	
	Jörg Mainka (Berlin): »Sie wissen das nicht, aber sie tun es.« Zum Verhältnis von Komposition und Theoriebildung am Beispiel der <i>musique concrète instrumentale</i> und der Zweiten Wiener Schule	Elisabeth Heil (Berlin): <i>Anitra</i> im Jazz-Gewand – Duke Ellingtons Arrangement von <i>Anitras Tanz</i> aus Edvard Griegs <i>Peer Gynt</i>	Robert Rabenalt/William Forman (Berlin): Studiengang-übergreifende Zusammenarbeit Musiktheorie und instrumentales Hauptfach am Beispiel des Kombifaches <i>Bläserkadenzen</i>	
11.30	kurze Pause			
11.45	Schlussplenum »Musiktheorie und Komposition« (Neue Aula) Felix Diergarten, Norbert Fröhlich, Andreas Jacob, Matthias Schlothfeldt, Günter Steinke Moderation: Johannes Menke			

Musiktheorie & Komposition

An der *Folkwang Universität der Künste* ist Musiktheorie traditionell stark zur Schnittstelle Komposition hin orientiert – Grund genug, die Frage nach dem Verhältnis beider Disziplinen ins Zentrum des XII. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie zu rücken. Das Leitthema »Musiktheorie und Komposition« lässt sich auf verschiedene Weise konkretisieren. Um dem zuweilen gegenüber der Musiktheorie geäußerten Vorwurf entgegenzutreten, nur einen allzu schmalen Kanon historischer Stile in den Blick zu nehmen, soll auf dem Kongress die musikalische Gegenwart – und auf sie bezogene Theoriebildung – in ihrer ganzen (unüberschaubaren) Vielfalt in den Blick geraten. Darüber hinaus wirft das Kongresssthema grundsätzliche, die gegenwärtige Lehre betreffende Fragen auf: Die Verbindung von wissenschaftlicher Reflexion und kreativer Aneignung von Kompositionstechniken steht im Zentrum musiktheoretischer Unterrichtsfächer. Dementsprechend weit soll der Begriff Komposition im Kongresssthema gefasst sein und auch die Bereiche Instrumentieren und Arrangieren sowie verschiedene Formen der Bearbeitung älterer Musik einschließen. Auf den Aspekt des analytischen oder kompositorischen Bearbeitens bezog sich auch ein von der Kongressleitung ausgeschriebener künstlerisch-praktischer Nachwuchswettbewerb, dessen preisgekrönter Beitrag u. a. aufgeführt wird. Mit dem Bereich der Kompositionspädagogik soll der Kongress um aktuelle didaktische und musikpädagogische Fragen erweitert werden und sich erstmals in einer eigenen Sektion mit Aspekten einer Didaktik der Musiktheorie beschäftigen.

Die Kongressleitung wünscht allen Teilnehmern einen angenehmen Aufenthalt in Werden und natürlich einen vielfältigen und spannenden Kongress.

Prof. Dr. Markus Roth

Prof. Matthias Schlothfeldt

Grüßwort des Rektors der Folkwang Universität der Künste

Es freut mich sehr, dass der Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) im Jahr 2012 an der Folkwang Universität der Künste zu Gast ist. Die Gesellschaft, und damit dieser Kongress, stützen das Anliegen, Musiktheorie – auch als eigenständiges Hochschulfach – inhaltlich weiter voran zu treiben. Alljährlich kommen auf den Kongressen wichtige Protagonistinnen und Protagonisten zusammen, die sich mit den aktuellen musiktheoretischen Fragestellungen und Entwicklungen beschäftigen und von denen die meisten Musiktheorie in Lehre und Forschung an Hochschulen vertreten. Musiktheorie ist ein bedeutender Schwerpunkt der Folkwang Universität der Künste. Das Rektorat und die Fachbereichsleitung haben über die Jahre hinweg Sorge dafür getragen, das besondere Profil der Musiktheorie an Folkwang nicht nur zu erhalten, sondern zu schärfen und an eine vielgestaltige Gegenwart anzupassen.

Da trifft es sich gut, dass wir im September diesen Jahres auf dem Werdener Campus mit großzügiger Unterstützung der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung einen exklusiven Bibliotheksneubau eröffnen konnten, mit dem die Folkwang Universität der Künste über die größte musikwissenschaftliche Bibliothek des Ruhrgebiets verfügt. Vereinigt sind hier neben den Folkwang Beständen die ehemalige Musikwissenschaftliche Bibliothek der Ruhr-Universität Bochum und die früheren Bestände der Musikpädagogik der Universität Duisburg Essen. Diese räumliche und inhaltliche Entwicklung kommt der Musiktheorie zugute und unterstreicht unser Anliegen, diese Disziplin durch einen intensiven und international geführten Dialog in seiner Bedeutung zu stärken. So ist es besonders erfreulich, dass bei diesem Jahreskongress neben den deutschsprachigen Teilnehmenden aus Österreich und der Schweiz viele Gäste aus Europa, Israel, Japan und den Vereinigten Staaten hier in Essen-Werden sind.

Der Kongress wird den Raum schaffen, sich fachlich auszutauschen, für die Praxis zu öffnen und mit anderen Disziplinen zu vernetzen. Diese Art des Denkens und Arbeitens entspricht dem Folkwang Gedanken. Er zeichnet sich aus durch die selbstverständliche Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Kunstsparten und der Öffnung für unterschiedliche Fachdisziplinen.

Dem Fach Musiktheorie kommt in diesem Kontext eine besondere Bedeutung zu, weil es sich auf der Nahtstelle zwischen Kunst und Wissenschaft – und damit immer schon zwischen verschiedenen Fachrichtungen – bewegt.

Die Folkwang Universität der Künste hat für solche Arbeitsweisen ein eigenes Format entwickelt, die so genannten Folkwang LABs, die wir bereits erfolgreich anwenden. Diese Folkwang LABs sind interdisziplinäre Projekte, die sich durch Kooperationen von mindestens zwei oder mehreren Fachrichtungen auszeichnen, fest in Studium und Lehre verankert sind und zugleich innerhalb oder außerhalb der Hochschule stattfinden können. Sie regen das Experimentieren an und schaffen dadurch etwas Neues, das mehr ist als die Summe seiner einzelnen Teile. Die Initiation eines solchen LABs ging unlängst von der Musiktheorie aus. Und wir werden in Zukunft verstärkt interdisziplinäres Arbeiten in Studium und Lehre der Musiktheorie unterstützen, damit das darin liegende Potenzial in dem Maße ausgeschöpft werden kann, wie es angemessen wäre.

Die Kongressleitung hat den Kongress aus guten Gründen unter das Leitthema »Musiktheorie und Komposition« gestellt: Es hat an Folkwang eine gewisse Tradition, dass Komponisten Musiktheorie lehren und Musiktheoretiker komponieren. Thematisch setzt der Kongress diese lokale Tradition fort und betont zudem künstlerische Kontinuitäten. Den Kongressverlauf wird also die Frage nach dem spannungsvollen Verhältnis von Musiktheorie und Komposition in Historie und Gegenwart konturieren. Wie dem Programm zu entnehmen ist, werden zahlreiche Referate, Workshops, Lectures und Konzerte das Leitthema aufgreifen. Dabei wird der Bereich der Kompositionspädagogik einen aktuellen thematischen Schwerpunkt bilden.

Ich danke der Organisation und Leitung des Kongresses für die großartige Arbeit und wünsche Ihnen allen einen erfolgreichen Verlauf und lebhaften Dialog.

Prof. Kurt Mehnert



Grußwort des Präsidenten der GMTH

Es ist für die Gesellschaft für Musiktheorie eine Freude und Ehre, ihren zwölften Jahreskongress an der Folkwang Universität der Künste ausrichten zu dürfen. Deren Standort Essen-Werden ist ein – gerade für unser Fach - geschichtsträchtiger Ort, denn mit hoher Wahrscheinlichkeit entstand im hiesigen, 799 vom heiligen Ludgerus gegründeten Benediktiner-Kloster im 9. Jahrhundert das Traktat *Musica enchiriadis*, das eines der ältesten Dokumente zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit darstellt. Auf den altherwürdigen Fundamenten der mittelalterlichen Abtei und in den Räumlichkeiten des barocken Klosterbaus ist heute das Hauptgebäude der interdisziplinär ausgerichteten Folkwang Universität der Künste angesiedelt, an der das Fach Musiktheorie seit je prominent besetzt war und eine wichtige Rolle gespielt hat.

Zwar ist die *Musica enchiriadis* noch keine wirkliche Kompositionslehre, dennoch erscheint sie uns als Fanal einer Reihe zahlloser Lehrschriften zur Technik der Polyphonie, die vom Mittelalter bis heute reicht und deren Erforschung unser Fach beschäftigt und vorantreibt. Musiktheorie aber orientiert sich nicht nur an der Vergangenheit, sie blickt, gerade mit dem Wissen um das Vergangene, auch mit großem Interesse auf die gegenwärtige Musik. Ein Markenzeichen der Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste heute ist gerade ihr Bezug zur zeitgenössischen Komposition. So nimmt es denn kein Wunder, dass die Essener Kongressleitung schon früh mit der Verbindung »Musiktheorie und Komposition« ihr Thema gefunden hatte. Sind ›Komposition‹ und ›Theorie‹ zwar oftmals institutionell getrennt, so ergeben sich doch sehr viele Überschneidungen, die sich in Studiengängen und -plänen genauso wiederfinden wie in persönlichen Werdegängen. Davon abgesehen steht ›Komposition‹ sowieso im Zentrum musiktheoretischen Interesses. Dabei ist es ein Spezifikum unseres Faches, dass Komposition nicht nur beobachtet, analysiert und kontextualisiert, sondern auch betrieben wird. Dies geschieht auf vielfältige Weise: Angefangen vom Aufgreifen historischer Kompositionstechniken in der »historischen Satzlehre« über die Vermittlung elementarer oder auch fortgeschrittener satztechnischer Kompetenzen unterschiedlichster Stilistik bis hin zur Instrumentation, zum Arrangement oder zur zeitgenössischen Komposition.

Dieses Panoptikum kompositorischer Aktivitäten soll und, dessen bin ich gewiss, wird auf dem Kongress sichtbar und hörbar werden.

Ich danke der Folkwang Universität für ihre Gastfreundschaft, der Kongressleitung für ihre sorgfältige Vorbereitung und wünsche uns allen eine erkenntnisreiche und anregende Tagung!

Prof. Dr. Johannes Menke



Fr_05. Oktober 2012 | 19.30 Uhr | Neue Aula

PREISVERLEIHUNG des 3. Aufsatzwettbewerbs der GMTH
durch den Juryvorsitzenden Prof. Michael Polth (Mannheim)

PREISVERLEIHUNG des künstlerischen Wettbewerbs
»Analytische Bearbeitung«
durch den Juryvorsitzenden Prof. Günter Steinke (Essen)

Wettbewerbsbeiträge werden uraufgeführt durch
Folkwang Modern (Studierende der Folkwang
Universität der Künste, Einstudierung: Günter Steinke)

Konzert 01

›topless‹ –
Partimento-Gesprächskonzert
mit Christian Rieger

Sa_06. Oktober 2012
11.15 Uhr
Neue Aula

Partimenti von Alexander von Droste-Hülshoff,
Fedele Fenaroli, Francesco Durante,
Giovanni Alberto Ristori und Johann Sebastian Bach



Christian Rieger | Cembalo

Nach Jahren autodidaktischen Lernens erhielt **Christian Rieger** seinen ersten Klavierunterricht bei der Pianistin Maria Bergmann in Baden-Baden. Während des anschließenden Studiums an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe – unter anderem bei Andreas Schröder (Orgel), Mathias Spahlinger (Analyse) und Martin Schmidt (Dirigieren) – galt sein Interesse vor allem der zeitgenössischen und der Alten Musik. Er begann in dieser Zeit, sich vermehrt mit den Fragen historischer Aufführungspraxis auseinanderzusetzen und unternahm die ersten Gehversuche auf dem Cembalo. Ein zweifach zugesprochenes Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ermöglichte ihm sodann die folgerichtige Fortsetzung seiner Studien an der Musikakademie Basel, Abteilung Schola Cantorum, wo er während fünf Jahren vor allem von Jean-Claude Zehnder (Orgel) und Andreas Staier (Cembalo) wertvolle Impulse empfing. Nach ersten Wettbewerbs- und Podiumserfolgen und nach einem einjährigen Intermezzo als Theaterkorrepetitor schloss er sich im Jahre 1994 der Formation *Musica Antiqua Köln* an und bereiste während sechs Jahren als Cembalist dieses Ensembles die Bühnen der Welt.

Mit dem Jahr 2000 wurde nun das solistische Spiel auf historischen Tasteninstrumenten zum zentralen Punkt in Christian Riegers musikalischer Arbeit. So konzertiert er seither auf Cembalo, Orgel und Hammerclavier gleichermaßen gern und ist zu Gast auf Festivals und Bühnen im In- und Ausland. Eine spielerische Neigung zu Komposition, Arrangement und Improvisation führte ihn zur Filmmusik, zuletzt als Komponist für den Regisseur Gerard Corbiau. Daneben ist er zahlreichen Bühnen als musikalischer Leiter verbunden; unter anderem dirigierte er an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf eine eigene Fassung der *Belle Hélène* von Jacques Offenbach. Lehrverpflichtungen banden Christian Rieger unter anderem an die Musik-hochschule in Detmold, das Mozarteum in Salzburg und die Hochschule Hanns Eisler Berlin. Seit 2004 unterrichtet er als Professor für Historische Tasteninstrumente und Ensembleleitung an der Folkwang Universität in Essen. Im Radialsystem Berlin bringt er derzeit Johann Sebastian Bachs sämtliche Werke für Cembalo zu Gehör.

Konzert 02

Genius loci:

Kompositionen aus Folkwang

Sa_06. Oktober 2012

17.15 Uhr

Neue Aula

Thomas Bruttger (*1954)
Correspondance secrète (2007)
IV. für Querflöte in C

Wolfgang Grandjean (*1944)
Klänge Farben - Wege Bewegung (1997)
III. Revolvings
IV. Tempi coloranti
V. Dramolett
FÜR DAS WOLPE TRIO GESCHRIEBEN

Nicolaus A. Huber (*1939) | *In die Stille* (1998)
für Violoncello

Matthias Schlothfeldt (*1968)
Zu zweien (Kunstlose Lieder II)
nach einem Gedicht von Paul Celan (2005)
FÜR DAS WOLPE TRIO GESCHRIEBEN

Wolfgang Hufschmidt (*1934)
Lieder ohne Worte. 24 Klavierstücke für Tonband (1986)
in der Version für Live-Klavier und Zuspielung
(2009, Auswahl)

WOLPE TRIO:

Lesley Olson | Flöten

Scott Roller | Violoncello

Susanne Achilles | Klavier



»Überraschung mit Rätsel mischen, Zauber mit Schock, Intelligenz mit Hingabe, Form mit Antiform« (Thinking Twice, 1959) – die musikalische Maxime des deutsch-amerikanischen Komponisten Stefan Wolpe, seine ästhetische Offenheit und seine Mittlerfunktion zwischen den Kontinenten prägen die Arbeit und die Programme des Essener Wolpe Trios. Deutsch-amerikanisch ist auch die Zusammensetzung des Ensembles (Lesley Olson, Flöte; Scott Roller, Violoncello; Susanne Achilles, Klavier). Die drei Musiker, die als Interpreten der Musik der Gegenwart bereits in vielen Konzerten international hervorgetreten waren, schlossen sich 1992 zusammen, um als Ensemble für neue Kammermusik dem Publikum besondere Programme zu präsentieren. Das Repertoire des Ensembles hat seinen Schwerpunkt in der Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere der neuen Musik nach 1945, und schließt auch zahlreiche Werke mit Elektronik ein.

Inzwischen sind mehr als vierzig Werke von Komponisten verschiedener Länder zur Uraufführung gelangt, darunter Kaija Saariaho, Nicolaus A. Huber, James Tenney, Stuart Saunders Smith, Manfred Stahnke, Erik Lund, Johannes Fritsch, Michael Reudenbach etc. Dies ermöglicht den Musikern des Trios eine enge Zusammenarbeit mit Komponisten unserer Zeit und dem Publikum das Erlebnis kompetenter und lebendiger Aufführungen neuester Musik. Seit seinem Debutkonzert im Rahmen der Kasseler documenta 1992 hat sich das Wolpe Trio in der Interpretation zeitgenössischer Musik international einen Namen gemacht. In zahlreichen Konzerten und bei Festivals in Deutschland und im europäischen Ausland belegte das Ensemble seine Kompetenz und Vielseitigkeit und erhielt hervorragende Kritiken. 1997 Tournee in den USA und Kanada. Eine eigene Konzertreihe im Folkwang Museum Essen begann im Mai 2001. Rundfunkaufnahmen bei vielen deutschen und ausländischen Sendern.

Norbert Fröhlich

»WER WAGT HIER THEORIE ZU FORDERN!«

Norbert Fröhlich, geb. 1960 in Essen, studierte 1974–82 Komposition an der Folkwang-Hochschule Essen bei Wolfgang Hufschmidt sowie Klavier/Cembalo bei Iwona Salling. 1980 hielt er sich zu Studienzwecken in Israel bei Haim Alexander, Zwi Avni und Mark Kopytman auf. 1983–86 schloss sich ein Studium der Mathematik, Religionswissenschaft und Musikwissenschaft in Bonn an. Norbert Fröhlich hatte von 1985–96 Lehraufträge in Musiktheorie und Komposition an der Folkwang Hochschule Essen und der Hochschule für Künste Bremen. 1990–93 war er Dozent an der HdK Berlin, seit 1993 ist er Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule Trossingen. Er erhielt unter anderem den Kompositionspreis Stuttgart, den Förderpreis des Landes NRW, den Preis des WDR-Forums junger Komponisten und den NDR-Musikpreis.

Im Mittelpunkt seiner kompositorischen Arbeit steht der Umgang mit Sprache: In zahlreichen Arbeiten nach Texten von Pablo Neruda, Nelly Sachs, Paul Celan und H.C.Artnann geht es nicht nur darum, Sprache zu »vertönen«, sondern ein ihr angemessenes musikalisches Ambiente zu schaffen, in dem sie als gesprochene und inszenierte ihren sprechenden Ausdruck behält. Wichtigste Arbeit in diesem Zusammenhang: das abendfüllende Bühnenwerk *anselm, antonia und der böse Caspar – Küchenoper in 1 Akt für 1 Sprecherin und 1 Klarinettenisten nach Texten von H. C. Artnann*, eine gemeinsame Produktion mit der Sprecherin Sabine A. Werner und dem Klarinettenisten Albrecht Friedrich.

Felix Diergarten

HISTORISCHE SATZLEHRE – EIN ZEITALTER WIRD BESICHTIGT

Felix Diergarten studierte zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. An der *Schola Cantorum Basiliensis* absolvierte er ein Ergänzungsstudium »Theorie der Alten Musik« bei Markus Jans. Als Korrepetitor, Assistent und Kapellmeister war er an verschiedenen Theatern, darunter die Sächsische Staatsoper Dresden und die Niederländische Nationaloper Amsterdam, tätig. Im Sommer 2009 wurde er mit einer von Clemens Kühn betreuten Arbeit über die

Sinfonik Haydns an der Musikhochschule Dresden im Fach Musiktheorie promoviert. 2008/2009 kam er einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern und einem Lehrauftrag an der Musikhochschule Freiburg nach. Seit Beginn des Herbstsemesters 2009 ist er Dozent für Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Felix Diergarten ist Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes 2008 und Preisträger des MERKUR-Essaywettbewerbs 2008.

Matthias Schlothfeldt

KOMPOSITIONSPÄDAGOGIK: IST DIE MUSIKTHEORIE ZUSTÄNDIG?

Matthias Schlothfeldt, geboren 1968, Studium in instrumentaler und elektronischer Komposition, Musiktheorie und Gitarre. Anschließend freiberufliche Tätigkeit als Komponist und Gitarrist, Mitgründer und Herausgeber der Zeitschrift *Klangform-Briefe*. Lehrtätigkeit in Tonsatz und Analyse an den Hochschulen in Herford und Trossingen. Seit 2005 Professor für Musiktheorie mit den Schwerpunkten Didaktik, Improvisation und zeitgenössische Musik an der Folkwang Universität der Künste. Gemeinsam mit Studierenden Durchführung von kompositionspädagogischen Projekten an Schulen sowie in Kooperation mit der Philharmonie Essen, den Duisburger Philharmonikern und den Bochumer Symphonikern; Durchführung von Lehrerfortbildungen.

Seit 2011 zusammen mit Philipp Vandrè Leitung der *Weikersheimer Gespräche zur Kompositionspädagogik*. Zahlreiche Veröffentlichungen u. a. zu Werken von Mendelssohn, Eisler und Ferneyhough sowie zu Fragen der Kompositionspädagogik und der Didaktik der Musiktheorie (*Komponieren im Unterricht*, Olms 2009). Komposition von Vokal- und Instrumentalwerken, darunter zwei Kinderoperen, Film- und Schauspielmusiken (zuletzt Schauspielmusik zu *Über das Leben* für Saxophon und Orchester im Auftrag der Duisburger Philharmoniker). 1. Preis im Internationalen Kompositionswettbewerb *Weimar 1945, Gustav Mahler Kompositionspreis 1999* der Stadt Klagenfurt/Österreich.

Peter Herborn

DIE VERGESSENEN AKKORDE

Peter Herborn, geb. 1955 in Essen, ist als Komponist, Bandleader, Arrangeur, Autor und Hochschul-lehrer in verschiedenen Bereichen aktueller Musik tätig. Bis 2002 widmete er sich überwiegend dem zeitgenössischen Jazz – u.a. mit dem Anliegen, die Bigband von Klischees einer fest definierten Mainstream-Stilistik zu befreien. Seitdem verstärkte Hinwendung zum Musiktheater, kammermusikalischen Formationen und Orchester. 2002–2005 entsteht die abendfüllende, dem spanischen Dichter Federico Garcia Lorca gewidmete Oper *Lorca* als Kompositionsauftrag der Kunststiftung NRW. Peter Herborn ist Professor für Jazz-Komposition/Arrangement, Theorie, Ensemble und Bigband-Leitung am Studiengang Jazz der

Folkwang Universität der Künste. Buchveröffentlichungen: *Jazz-Arrangement* (1995/2010); *The Forgotten Chords/Die vergessenen Akkorde* (2011). LPs/CDs: *Subtle Wildness* (1985); *Acute Insights* (1988); *Traces of Trane* (1992); *Large One* (1998); *Large Two* (2002); *Music for Question Quartet* (2010). Zahlreiche Rundfunkproduktionen mit der Bigband des WDR Köln, dem WDR Rundfunkorchester, mit der Bigband des NDR Hamburg, dem NDR Rundfunkchor, dem UMO Jazz Orchestra Helsinki, der Jazz-Bigband Graz und der RTV Bigband Radio Ljubljana; mehrere Bühnenmusiken für das Landestheater Innsbruck, u. a. zu *Macbeth* von Shakespeare/Heiner Müller (1994).

Hartmut Fladt

DER MUSIKVERSTEHER. WAS WIR FÜHLEN, WENN WIR HÖREN

Wie verständlich muss, wie popular darf über Musik geschrieben werden? Wie kann ich wissenschaftlich »auf der Höhe der Zeit« sein und dennoch ein Zeichen setzen gegen die allgemeine Sprachlosigkeit auch einfachsten musikalischen Phänomenen gegenüber, wie sie auch und gerade im Pop-Feuilleton unter Sprachgeklengel von Pseudo-Intellektualismen verborgen wird? Das Buch mit dem ironisch/selbstironischen Titel *Der Musikversther*. Was wir fühlen, wenn wir hören (Aufbau Verlag Berlin) ist Resultat einer wöchentlichen live-Radiosendung (radio eins vom rbb, auch im Netz abrufbar) und von zahlreichen Vorträgen bei der »Langen Nacht der Wissenschaften« im ARD-Hauptstadtstudio in Berlin, ebenso nimmt es Bezug auf die Nöte der Studierenden – besonders im Fach Schulmusik – und der in den Schulen Lehrenden und Lernenden. Auf 329 Seiten geht es um – fast – alle Arten gegenwärtiger Musik, wie sie miteinander vernetzt sind, wie sie verstehbar sind, was das mit Kognitionspsychologie und Hirnforschung zu tun hat, warum bestimmte Arten von Musik von bestimmten Leuten gehasst, von anderen geliebt werden, wie Ohrwürmer entstehen; und für die besonders Interessierten werden auch musiktheoretische Grundlagen geliefert, grafisch zusätzlich auch so dargestellt, dass Nicht-Noten-Leser das verstehen können (sollten).

Selbstverständlich ist das alles auf lockere und oft auch satirische Weise komponiert und mit analytischen Erklärungen zu etwa 120 Stücken garniert, zum größten Teil aus den Genres Blues, Rock, Pop, aber sonst auch von Volksmusik über Filmmusik bis »Avantgarde« (aber wo ist »vorn«?). Und, zur Entspannung, gibt's zwischendurch acht Märchen der Grimms, die satirisch aufs gesamte Musikleben der Gegenwart umfunktioniert werden.

Hartmut Fladt, Jahrgang 1945, aus Detmold, studierte dort Komposition/Tonsatz (Rudolf Kelterborn), dann in Berlin Musikwissenschaft; 1973 Promotion bei Carl Dahlhaus. Editor bei der Richard-Wagner-Gesamtausgabe (4 Bände); seit 1981 Professur (Musiktheorie) an der Universität der Künste Berlin, 1996–2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Habilitation Musikwissenschaft an der UdK Berlin. Im Vorstand der Eisler-Gesellschaft, im Editionsbeirat der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe.

Ca. 80 Veröffentlichungen über Musik des 13. – 21. Jahrhunderts, Rezensionen. Regelmäßige Rundfunk- und Fernseh-Beiträge auch über Populärmusik und ihre Vermittlung. Ca. 130 Booklet-Texte, primär für die Deutsche Grammophon Gesellschaft. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chormusik, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, »angewandte Musik«, darunter auch Filmmusik. Karl-Hofer-Preis Berlin 1985, Carl-Orff-Preis 1995 beim europäischen Opernwettbewerb München.

Ludwig Holtmeier / Johannes Menke / Felix Diergarten

SOLFEGGI, BASSI E FUGHE –

HÄNDELS AUFZEICHNUNGEN ZUR KOMPOSITIONSLEHRE

Die von Händel überlieferten Übungen zur Satzlehre stehen in einer im 17. Jahrhundert von Italien ausgehenden Tradition: In »Solfeggi« wird der zweistimmige Intervallsatz gelehrt, in »Bassi«, bezifferten oder unbezifferten Generalbassübungen, der mehr als zweistimmige Satz und in »Fughe« der imitatorische polyphone Satz. Horizontales und vertikales Denken durchdringen sich dabei in einer Weise, die sich grundsätzlich von der späteren Antinomie zwischen »Harmonielehre« und »Kontrapunkt« unterscheidet. In der vorliegenden Ausgabe werden Händels Übungen kommentiert und in einen historischen Kontext gestellt, der unterschiedliche didaktische und theoretische Ansätze aus Händels Zeit berücksichtigt: von der deutschen Akkordlehre über die italienische Partimentopraxis und die süddeutsche Satzlehre (Muffat) bis hin zu den seinerzeit neuesten Ansätzen von Rameau. Dabei soll sowohl die den Händel-Übungen innewohnende implizite Theorie als auch das vielfältige Potenzial der Übungen für die Satzlehre entfaltet werden. Durch eine ausführliche Aufbereitung sollen Händels Übungen auch für den heutigen Unterricht fruchtbar gemacht werden.

Ludwig Holtmeier studierte an der Musikhochschule Detmold und an den *Conservatoires supérieurs de musiques* in Genf und Neuchâtel Klavier mit Abschluss Konzertexamen. Außerdem studierte er Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin und promovierte in Musikwissenschaft an der TU Berlin (Helga de la Motte). Er lehrte als Musiktheoretiker an der Musikhochschule Freiburg und als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Von 2000–2003 war er Professor für Musiktheorie an der Hochschule Carl Maria von Weber in Dresden, seit 2003 hat er eine Professur an der Musikhochschule Freiburg inne und war 2007–2009 Gastprofessor an der *Schola Cantorum Basiliensis*, Basel. Ludwig Holtmeier ist Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, Präsident der Gesellschaft für Musik und Ästhetik (1997–2009)

und Gründungsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie, deren Vizepräsident er von 2000–2004 war. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen ergänzen seine Karriere. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Geschichte der Musiktheorie, Analyse und Wiener Schule.

Johannes Menke, geb. 1972 in Nürnberg, Professor für Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion (Dr. phil.) an der TU Berlin. Lehrte 1999–2009 Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg und unterrichtet seit 2007 Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Verschiedene Herausgebertätigkeiten und zahlreiche Publikationen im Bereich der Musiktheorie. Seit 2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

Felix Diergarten siehe Keynotes.

John Leigh / Johannes Korndörfer

ORLANDO – EIN MULTIMEDIALES GEHÖRBILDUNGSPROGRAMM,
BAND 1: GREGORIANISCHER CHORAL, RENAISSANCE-BICINIUM,
RENAISSANCE-TANZ, KANTIONALSATZ

Orlando ist ein multimediales Lernprogramm, entwickelt an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden mit Unterstützung des Bildungsportal Sachsen. *Orlando* ist historisch angelegt: Band 1 umfasst Gregorianik bis Kantionalsatz, Band 2 barocke Triosonate bis klassische Sinfonie, Band 3 romantische Tonkunst. Die Aufgaben selbst sind vom Schwierigkeitsgrad her progressiv angelegt: Die einzelnen Fragen sind so angeordnet, dass zuerst allgemeine und später immer detailliertere Phänomene erfragt werden. Jede Antwort wird interaktiv mit richtig oder falsch kommentiert, eine Erklärung der musikalischen Ereignisse erfolgt nach dem erfolgreichen Lösen der Aufgabe. Zum Schluss präsentiert eine Zusammenfassung zu den Noten auch die wichtigsten Erkenntnisse. Inzwischen ist der zweite Band (erschienen 2009 im Fahnauer Verlag), der mit einem klavierpraktischen Übungsheft verbunden ist, im ganzen deutschsprachigen Raum bekannt und wird in Hörlabors verschiedener Musikhochschulen eingesetzt. In Dresden ist *Orlando* fester Bestandteil des musiktheoretischen Curriculums. Der nun erschienene Band 1 (Fahnauer Verlag 2012) wird sich in vielfältiger Weise als Novum erweisen. Zunächst steht bei *Orlando* – wie auch schon im Band 2 – das Hören im Mittelpunkt, aber nicht das Hören abstrakter Einzelphänomene, vielmehr kombiniert mit Wissen und praktischen Fähigkeiten. Dafür gibt es wieder ein umfangreiches, jederzeit erreichbares Glossar wie auch ein Übungsheft, das sich diesmal Gesangsübungen widmet. Neue Anregungen sowohl für Lehrende als auch für Studierende dürften die Aufgabenbereiche Gregorianischer Choral und Renaissance-Tanz bieten, hinzu kommen Renaissance-Bicini von Orlando di Lasso und Josquin Desprez. Diese Aufgaben werden anhand einer neu entwickelten kontrapunktischen Systematik bearbeitet, die nun erstmals präsentiert wird.

John Leigh studierte Schulmusik, Klavier und Musiktheorie (bei Hartmut Fladt) an der UdK Berlin. Er ist Professor für Musiktheorie an der HFm Dresden und Mitbegründer und Leiter des dortigen Zentrums für Musiktheorie. Die Promotion erfolgte 2010 durch die TU Berlin.

Johannes Korndörfer studierte Musiktheorie an der Hochschule für Musik Dresden (bei Clemens Kühn und John Leigh). Er ist Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik Dresden, an der TU Dresden und an der UdK Berlin.

Hubert Moßburger

ÄSTHETISCHE HARMONIELEHRE

In ihrer nunmehr fast 300-jährigen Geschichte hat die Harmonielehre zwar unterschiedliche theoretische und methodische Ansätze erfahren, blieb jedoch im Wesentlichen eine technische, kompositionspropädeutische Disziplin. Erst seit den 1970er Jahren wurde sie historisch differenziert und analytisch ausgerichtet. Die einseitige Vorstellung von Harmonie als primär rationalem Moment der Musik verstellte den Blick für deren ästhetische Bedeutung im ursprünglichen Sinn eines Zusammenfügens von Verschiedenem, eine Bedeutung, die sich auch in der Musikgeschichte der Neuzeit bis heute erhalten hat. Das ist das zentrale Anliegen dieser *Ästhetischen Harmonielehre*: die technisch-rationale und historisch differenzierte Harmonielehre mit einer wahrnehmungs- bzw. wirkungsästhetischen und semantischen Ausrichtung zu ergänzen.

Wissenschaftliche Grundlage für diese Neuorientierung sind die zu jedem Kapitel chronologisch angeordneten historischen Quellen, welche gleichsam mit den Ohren der Vergangenheit die verschiedenen harmonischen Phänomene ästhetisch nachvollziehen lassen. Die Zitat-Sammlungen werden jeweils zusammengefasst, ausgewertet und so für die folgenden Analysen und Aufgaben verfügbar gemacht. Den Musteranalysen, die sich als individuelle Konkretisierungen der in den Quellen gemachten allgemeinen ästhetischen Aussagen verstehen, folgen Aufgaben mit Lösungsvorschlägen und weiteren Arbeitsanregungen. Während die Binnengliederung der einzelnen Abschnitte überwiegend nach semantischen Gesichtspunkten erfolgt, ist die äußere Gliederung des Buches systematisch nach allen bekannten Begriffen der traditionellen Harmonielehre erstellt, wodurch das zweibändige Werk auch als Nachschlagewerk bzw. Handbuch verwendet werden kann. Entsprechend ihren drei Säulen »Quellen – Analysen – Aufgaben« richtet sich diese *Ästhetische Harmonielehre* nicht nur an Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler, sondern auch an Lehrende und Studierende, insbesondere mit dem Anspruch, Forschung und Lehre zu verbinden. Angesichts der Tatsache, dass in den Vortragslehren des 18. und 19. Jahrhunderts die Harmonik ein aufführungspraktisch relevanter Aspekt war, sind auch Interpretationen angesprochen, die sich über historisch-ästhetische Wirkungen und Bedeutungen von Harmonik informieren möchten.

Hubert Moßburger, Studium der Kirchenmusik, Musikerziehung, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Regensburg, Detmold und Halle (Saale). Von 1993 bis 2003 hauptamtlicher Musiktheorie- und Gehörbildungslehrer am Musikzweig der Latina August Hermann Francke in Halle (Saale); daneben Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Detmold, an der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik in Halle, an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und an der Hochschule für Musik und

Theater Hannover. 2000 Promotion in Musikwissenschaft über Robert Schumann; von 2002-2004 im Vorstand der *Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie* und 2003-2005 Herausgeber der *Zeitschrift der GMTH*. 2003-2012 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen; seit 2012 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Zahlreiche Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts.

Markus Roth

EINEM TRAUME GLEICH. WEGE ZUR ERFINDUNG KLASSISCHER SOLOKADENZEN

Die Erfindung von Solokadenz zu klassischen Instrumentalkonzerten bedeutet auch heute noch eine reizvolle Herausforderung: Ihre Gestaltung verrät die individuelle Handschrift eines Interpreten, seine individuelle Sichtweise auf das soeben zum Vortrag gebrachte Stück Musik. Die vorliegende Anleitung, die sich nicht nur an Pianisten, sondern ebenso an Bläser und Streicher richtet, versucht verschiedene methodische Wege zu skizzieren, an die Erfindung einer klassischen Kadenz heranzugehen; im Sinne einer praxisnahen und integrativen Musiktheorie greifen praktische Anleitung, satztechnische Unterweisung, Quellenlektüre, analytische Reflexion und Überlegungen zur Interpretationsgeschichte auf vielfältige Weise ineinander. Die Konzeption des Buches verdankt sich der Entdeckung einer Fußnote in Türks *Clavierschule* von 1789, in der die spezifische Beschaffenheit einer Solokadenz »mit einem Traume« verglichen wird. Charakterisieren die maßgeblichen Quellen von Quantz bis Türk bzw. Tromlitz eine *Cadenza* vor allem als Verbindung »abgebrochener Gedanken« (Quantz 1752), so werden in W. A. Mozarts überlieferten Klavier-Kadenz, die als kompositorisch geprüfte Improvisations-Protokolle gelten können, auch harmonische Modelle greifbar, deren Kenntnis eine nützliche Hilfe für die Erfindung eigener Solokadenz bildet. – Die historische Perspektive ergänzend, widmet sich das letzte Kapitel des Buches zudem einigen exemplarischen Standpunkten gegenwärtigen Komponierens in Gestalt von Kadenz, die Komponisten wie Alfred Schnittke, Karlheinz Stockhausen oder Salvatore Sciarrino gleichsam als Kommentare zum klassischen Repertoire verfasst haben. Galt eine geglückte

(improvisierte) Kadenz in früheren Zeiten vor allem als Maßstab des »guten Geschmacks«, so lässt sich die Fermate über einem Quartsextakkord kurz vor Ende eines Konzertsatzes auch als Aufforderung begreifen, ein Stück Alte Musik aus ganz anderer Perspektive zu kommentieren.

Markus Roth, geboren 1968 in Freiburg, studierte Gitarre und Musiktheorie/Komposition in Karlsruhe (Peter-Michael Riehm, Bernd Asmus). Promotion ebenda 2006 mit einer Arbeit über Hanns Eislers *Hollywood-Liederbuch*. Lehrtätigkeit an verschiedenen Instituten und Hochschulen (Trossingen, Karlsruhe). 2006-2009 Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Folkwang Hochschule Essen, seit 2009 Professor. Seit 2010 Vizepräsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Zahlreiche Veröffentlichungen und Vorträge, Kompositionen, Mitarbeit am Lexikon Komponisten der Gegenwart.

Jüngste Veröffentlichungen: *Les Ombres Errantes. Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Kombinatorik bei François Couperin*, in: ZGMTH 7|2 (2010); *Komponieren im Unterricht. Matthias Schlothfeldts Entwurf einer Didaktik der Musiktheorie*, in: Musik & Ästhetik 57 (Januar 2011); *Übung, Aktualisierung, Collage: Salvatore Sciarrinos Mozart-Kadenz*, in: Musiktheorie und Improvisation. 9. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Mainz 2009, hrsg. von Konrad Georgi und Jürgen Blume, Mainz: Schott 2012 (i. V.)

Dieter Torkewitz

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR THEORIE UND INTERPRETATION DER MUSIK, BAND 1: IM SCHATTEN DES KUNSTWERKS I. KOMPONISTEN ALS THEORETIKER IN WIEN VOM 17. BIS ANFANG 19. JAHRHUNDERT

Die Fokussierung dieser neu ins Leben gerufenen wissenschaftlichen Reihe auf Theorie und Interpretation der Musik entspricht einem in den letzten Jahrzehnten gewachsenen Selbstverständnis beider Disziplinen. Die Gewichtungen können sich dabei von Band zu Band verschieben, so steht in der vorliegenden Publikation der Theorieaspekt im Vordergrund. Es wird eine Konstellation beleuchtet, die auf den ersten Blick nicht selbstverständlich erscheinen mag: das Zusammenspiel von Theorie und Komposition aus der Sicht der Komponisten selbst, nicht deren begleitenden oder späteren Helfershelfern, den Theoretikern, Musikwissenschaftlern oder Kritikern. Ins Bewusstsein tritt, dass die heute immer noch verbreitete Ansicht einer Trennung zwischen Theorie und Kunst (»Komponieren kann man nicht lernen«) für das 17. und 18. Jahrhundert nicht gilt, wo im Zentrum Wien die bedeutendsten Komponisten zugleich als Theoretikerzukunftssträchtig wirkten. Ihren Theorie- und Lehrverständnissen, Einflüssen und Folgewirkungen nachzugehen widmen sich Experten aus dem Wissenschafts-, Theorie- und Praxisbereich.

Dieter Torkewitz, Studien in Saarbrücken und Freiburg (Schulmusik, Musikwissenschaft, Komposition, Klavierkammermusik). Promotion über Franz Liszt. Kompositions- und Musiktheoriendiplom. 1980 – 2003 Professor für Musiktheorie an der Folkwang Hochschule (jetzt Universität der Künste) in Essen, 2000–2002 Gastprofessor und ab 2003 Univ.-Professor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit Oktober 2009 Univ.-Prof. i. R. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen als Autor und Herausgeber, vom

frühen Mittelalter bis zum 21. Jh. reichend. Planung und Organisation mehrerer interdisziplinärer Projekte, Kongresse und Ausstellungen in Österreich und Deutschland (u. a. innerhalb Kulturhauptstadt Ruhr 2010). Zahlreiche Kompositionen unterschiedlichster Besetzung. Internationale Jurorentätigkeit (u. a. bei der BBVA FOUNDATION Frontiers of Knowledge Awards / Contemporary Music Category – dem weltweit höchsten Preis für zeitgenössische Musik).

Bernhard Eichner

ARRANGIEREN/INSTRUMENTIEREN/KOMPONIEREN/PRODUZIEREN.
AUFGABEN UND PROBLEMSTELLUNGEN EINES PROJEKTORIENTIERTEN
UNTERRICHTS

SA_06.10.
15.30 UHR

Bernhard Eichner, geboren 1970 in Coburg. 1991–1997 Studium an der Hochschule für Musik Köln (Tonsatz und Hörerziehung bei Wilfried Michel und Dieter Gostomsky, Klavier bei Peter Degenhard); 1998–2005 Lehrauftrag für Tonsatz/Gehörbildung und Schulpraktisches Arrangieren bzw. Computerarrangement. Seit 2005 Professor für Musiktheorie mit den Schwerpunkten Instrumentieren/Arrangieren/Komponieren/Produzieren an der Folkwang Universität der Künste Essen. Eichners musikalische Entwicklung ist stark von der Arbeit in unterschiedlichen musikalischen Genres/Stilistiken in verschiedenen Bereichen der Medienmusik geprägt, die auch in die Hochschultätigkeit und mediale Projekte mit Studierenden einfließt. Projekte mit Studierenden u.a.: Orchestrationen für die Junge Deutsche Philharmonie im Rahmen der ARD-Fernsehgalas zur Auslosung der WM-Gruppen

2005; Musik zu den HOCHTIEF-Imagefilmen 2006–2010; *Remix*: Discovery-Projekt und Konzert des Klavierfestivals Ruhr (Konzerthaus Dortmund 2007); Vertonung des Imagefilms der Folkwang Universität, ausgezeichnet mit dem *Econ-Award* in Gold 2010 und dem 12. Internationalen *Eyes & Ears Award* 2010. Bernhard Eichner ist Kooperationspartner der Medienunternehmen Loyproduction Köln und Grammy Studios Köln/Hamburg. Arbeiten: Vertonung von Natur-Dokumentarfilmen des Natur-Filmemachers Andreas Kieling (ZDF/Discovery); Komposition der Titelmusik des Deutschen Filmpreises, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Sir Simon Rattle; Orchestrationen des Stop-Motion-Kinofilms *Sandmann – Abenteuer im Traumland*, 2010; *Wiegenlieder-Suite* für die Duisburger Philharmoniker und Salome Kammer (Gesang), 2010.

Johannes Kreidler

SOUNDSHOP – WAS KANN DER COMPUTER KOMPONIEREN?

SA_06.10.
14.00 UHR

Gibt es ein musikalisches Pendant zum *Photoshop*-Grafikbearbeitungsprogramm bzw. ist es denkbar? Dieser Workshop zeigt Möglichkeiten, Utopien und Grenzen des computergestützten Komponierens auf, befasst sich sowohl mit technischen als auch mit ästhetischen und ethischen Fragen rund um die Bedeutung von Digitaltechnologie im Dienste der Musik heute.

Johannes Kreidler, geboren 1980, Studium (Komposition, Computermusik, Musiktheorie) in Freiburg und Den Haag. Lehraufträge für Musiktheorie, Gehörbildung und Elektronische Musik an den Musikhochschulen Rostock, Detmold und Hannover. Stipendiat der Akademie der Künste Berlin 2011. Aufführungen u. a. bei den

Donauessinger Musiktagen (2012). Bücher: *Programming Electronic Music in Puredata* (2009), *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse* (2010), *Musik mit Musik. Texte 2005–2011* (2012). Johannes Kreidler erhielt den diesjährigen Kranichsteiner Musikpreis.

David Mesquita

SA_06.10. CONTRAPUNTO CONCERTADO. IMPROVISATION VON MEHRSTIMMIGEN
15.30 UHR KONTRAPUNKTEN NACH SPANISCHEN QUELLEN

In zahlreichen spanischen Quellen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert wird der *contrapunto* ausdrücklich als eine Improvisationspraxis beschrieben. Diese wird normalerweise in zwei Teildisziplinen unterteilt: den zweistimmigen *contrapunto suelto* (loser Kontrapunkt) und den mindestens dreistimmigen *contrapunto concertado*. Der *contrapunto suelto* war eine didaktische Disziplin, bei der ein einziger Kontrapunktist die volle Kontrolle über die Improvisation hatte, da er lediglich auf den bereits notierten *canto llano* (Choral) Rücksicht nehmen musste. Der *contrapunto concertado* war dagegen eine künstlerische Praxis, die einen festen Platz in der Liturgie hatte. Dabei musste jeder Kontrapunktist nicht nur den *canto llano*, sondern auch die simultane Improvisation der anderen Sänger berücksichtigen. Das Klangresultat wurde also nicht von einer einzelnen Person kontrolliert, sondern es hing von der Koordination (*concierto*) zwischen den Sängern ab. Die Anforderungen an die Sänger waren hoch: Diese brauchten viele Kenntnisse und Erfahrung in *contrapunto* und *composicion* und mussten sich gut kennen, um aufeinander reagieren zu können. Mehrere Quellen beschreiben auch, wie der *contrapunto concertado* mit Hilfe von Handzeichen und Absprachen koordiniert wurde. Man kann aufgrund solcher Vorbereitungen annehmen, dass der *contrapunto concertado* nicht zwingend komplett *ex tempore* improvisiert wurde, sondern dass es sich auch um eine Art »schriftlose Komposition« handelte. Die Auseinandersetzung mit dem *contrapunto concertado* zeigt uns ein spannendes Grenzgebiet zwischen Improvisation und Komposition und wirft neue Fragen über die damalige Musikkultur auf: Welche Elemente der Musiksprache waren so selbstverständlich, dass sie nicht aufgeschrieben wurden, und welche Besonderheiten machten ein Werk »schreibenswert«? – In meinem Workshop möchte ich einen kurzen Überblick über die Geschichte des *contrapunto concertado* geben und einige historische Techniken praktisch erproben.

David Mesquita wurde 1977 in Valencia (Spanien) geboren. Er studierte Klavier und Violine in Valencia, Chorleitung und Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg und Theorie der Alten Musik an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Er leitet seit 2005 das *Tallis-Ensemble* Freiburg und seit 2006

den Kammerchor Emmendingen. Nach Lehraufträgen in Freiburg und Trossingen war er von 2009 bis 2011 hauptamtlicher Dozent für Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Seit September 2011 unterrichtet er Gehörbildung an der *Schola Cantorum Basiliensis*.

Hans Peter Reutter / Hubertus Dreyer

KOMPOSITIONSTHEORIE ALS «FRÖHLICHE WISSENSCHAFT».
FALLSTUDIEN ZUR KOMPLEXEN DYNAMIK VON THEORIEBILDUNG AUS DER
HAMBURGER KOMPOSITIONSKLASSE GYÖRGY LIGETIS

SA_06.10.
09.30 UHR

Die Wechselwirkungen zwischen gegenwärtigem Komponieren, privatem Nachdenken über seine theoretischen Grundlagen und in die Öffentlichkeit wirkender Musiktheorie sind oft außerordentlich komplex. Angeregt von Inge Kovács diskursorientierter Darstellung der Webern-Rezeption in Paris um 1950 sollen am Beispiel der Hamburger Kompositionsklasse um György Ligeti seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre verschiedene Aspekte dieser Wechselwirkung aufgezeigt werden. Insbesondere sind in möglichst detaillierter Diskussion ausgewählte Kompositionen von drei aus der Klasse hervorgegangenen, international bekannten Komponisten zu betrachten – Manfred Stahnke, Sidney Corbett und Mari Takano. Deren gegenwärtige Theorien zu ihrem Schaffen wurzeln nicht unwesentlich in der intensiven Diskussion der Ligeti-Klasse gerade jener Jahre, in denen Ligetis Stil sich in einem entscheidenden Umbruch befand; gleichzeitig drängen die privaten Theorien nach einer Bewertung von außen, wozu sich vor allem Ansätze der Musikognition, ferner der Musiksemiotik und der Musikethnologie anbieten. Die Komponisten stehen solch einer Objektivierung ihrer Ideen bewusst gegenüber und reagieren in ihrem Werk darauf, mit verschiedenen Akzenten: So teilen Stahnke und Corbett das Interesse an Musikkognition und Semiotik, Stahnke und Takano beschäftigen sich beide mit den Ergebnissen der Musikethnologie. Der Diskurs betrifft – wiederum mit wechselnder Gewichtung je nach Komponist – sehr unterschiedliche Fragen des Komponierens, wie Mikrotonalität, komplexe Pulsrhythmik und deren perzeptiven Nachvollzug, unbewusste Strukturen des Musikmachens und das Bestreben nach Synthese der umgebenden Stilpluralität. Die Vielgestaltigkeit des Diskurses, der keineswegs bei musikimmanenten Themen Halt macht, war ihrerseits in den früheren Diskussionen der Ligeti-Klasse bereits vorgeprägt und mag einen Eindruck davon geben, welche Dimensionen eine kompositorisch relevante Musiktheorie der Gegenwart zu berücksichtigen hätte.

Hans Peter Reutter, 1966 geboren in Ludwigshafen/Rhein, aufgewachsen an der hessischen Bergstraße; Komponist, Kabarettist und Musiktheoretiker. 1985-93 Studium Komposition/Musiktheorie in Hamburg u. a. bei György Ligeti und W. A. Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Seit 1985 Kompositionspreise und internationale Aufführungen seiner meist mikrotonalen Musik. Gründungsmitglied von *Chaosma* (Ensemble für Jetzt-Musik). Lehrbeauftragter an der Hamburger Musikhochschule, am Hamburgischen Schauspielstudio und am Hamburger Konservatorium. Seit 2005 Professor für Musiktheorie an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Musiktheoretische Vorträge, zuletzt bei den Kongressen der GMTH 2007-11, Euromac, Mendelssohn Symposium Düsseldorf. Artikel zu Mikrotonalität, Mendelssohn

und Musiktheorie im Unterricht in Kongressberichten, in der ZGMTh und in *Mendelssohn-Interpretationen* (Laaber) sowie online unter www.satzlehre.de.

Hubertus Dreyer, geb. 1963. Kompositionsstudium bei György Ligeti an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Diplom 1995. Kompositionsaufträge, internationale Konzerttätigkeit. 1994 Übersiedlung nach Japan. Musikwissenschaftsstudium bei Gen'ichi Tsuge an der *Tokyo University of Fine Arts*. Dasselbst MA, Doktor (2005). Veröffentlichungen über japanische Musik (Jiuta, computer-gestützte Transkription buddhistischer Gesänge), Neue Musik, Mendelssohn etc. Derzeit Lehraufträge an verschiedenen Universitäten Tokyos.

Atalay Baysal

MUSIKTHEORIE ODER IDENTITÄTSBILDUNG? – PER NØRGÅRD UND SEINE PHÄNOMENOLOGISCHE MUSIKTHEORIE

Zweifellos gehört der dänische Komponist Per Nørgård (*1932) heute zu den bedeutsamsten Komponisten seiner Heimat. Er hat nicht nur neue Kompositionstechniken entwickelt, wie die Unendlichkeitsreihe, die hierarchische Komposition oder die Tonseen, sondern auch als Musikpädagoge und vor allem als Musiktheoretiker gewirkt. In seiner musiktheoretischen Arbeit – die in Mitteleuropa kaum bekannt ist – versucht der Komponist, eine alternative Methode der Analyse darzustellen, die eng mit seiner kompositorischen Musikauffassung verknüpft ist. Dabei scheint Nørgård eine neue phänomenologische Perspektive in die herkömmliche Musiktheorie einzubringen. Das Referat widmet sich der Frage, ob seine Methode tatsächlich eine Möglichkeit bietet, die zeitgenössische Musik theoretisch besser zu begreifen, oder ob sich hinter dieser musiktheoretischen Arbeit eine Rechtfertigung eigener Kompositionstechniken verbirgt. Dabei sollen besonders seine musiktheoretischen Schriften kritisch betrachtet und die neuen Ansätze an Beispielen geprüft werden.

Atalay Baysal, geboren 1974 in Haiger, studierte Musiktheorie und Komposition an der Bilkent Universität in Ankara (Türkei) und Komposition an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf bei Manfred Trojahn. Er arbeitet zurzeit an seinem Dissertationsprojekt *Interferenz zwischen Natur*

und *Ordnung in Per Nørgårds musikalischem Denken*. Baysal ist Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Robert Schumann Hochschule und arbeitet freiberuflich als Musikdramaturg in der Tonhalle Düsseldorf.

Nora Brandenburg

DAS REZITATIV ALS STILÜBUNG IM TONSATZUNTERRICHT

Stilgebundene Komposition als Disziplin der musiktheoretischen Ausbildung ist mit zufriedenstellenden Ergebnissen im Allgemeinen nur mit fortgeschrittenen Studierenden realisierbar: Gattungen wie Menuettsatz, Lied, Choralbearbeitung, Fuge oder Motette erfordern nicht nur tiefere Kenntnisse und satztechnische Erfahrung, sondern auch Zeit und Ausdauer. Dagegen eignet sich das barocke oder klassische Rezitativ als Vorbild, um auch mit geringerer musiktheoretischer Vorbildung erfolgreiche Stilkopien zu erarbeiten. Vermittelt werden dabei Grundsätze der harmonischen Schlussbildung,

melodische ClauseIn, elementare Generalbasskenntnisse sowie ein Bewusstsein für musikalische Gliederung. Gestützt durch historische Quellen (Marpurg 1762, Riepel 1776 u. a.) werden elementare Fragen der musikalischen Syntax berührt. Darüber hinaus bietet sich die Möglichkeit, die Sprachnähe abendländischer Musik im Ansatz zu reflektieren. Ein großer Vorteil des Rezitativs ist außerdem, dass neben der theoretischen Durchdringung auch der intuitive Zugang über die vokale Improvisation offen steht – ein idealer Anknüpfungspunkt für den Gehörbildungsunterricht. Dieser Vortrag stellt ein didaktisches Konzept vor, wie es im Tonsatzunterricht etwa mit Regiestudierenden oder Sängern, aber auch Dirigier- und Lehramtstudierenden im ersten Semester durchgeführt werden kann. Dabei werden auch Ergebnisse des Unterrichts in Notenbeispielen gezeigt.

Nora Brandenburg studierte Tonmeister und Violine bei Prof. Ulrike-Anima Mathé an der Hochschule für Musik Detmold sowie Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Prof. Reinhard Bahr und Prof. Fredrik Schwenk. Nach Lehraufträgen in Hamburg und der Tätigkeit

als Tonmeisterin für internationale Labels und den Rundfunk hat sie seit dem Sommersemester 2012 eine Stelle als Dozentin für Tonsatz und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater Rostock inne.

Julian Caskel

ÜBERLEGUNGEN ZUR ›NARRATIVEN INSTRUMENTATION‹
IN ORCHESTERBEARBEITUNGEN

Theorien der musikalischen Narrativität stehen vor dem Problem, dass der für das literarische Erzählen grundlegende Zeitendualismus sich in Musik in direkter Form nur schwer abbilden lässt. Die inzwischen recht umfangreiche Anzahl musikalischer Narrations-theorien bezieht sich auch daher nur auf ein relativ enges kompositorisches Repertoire. Die Orchesterbearbeitung bietet sich nun als Genre an, dieses Repertoire zu erweitern, da die Differenz zwischen Original und Bearbeitung zur indirekten Abbildung solcher narrativer Diskursivierungen genutzt werden kann. Es soll an einem breiten Beispielapparat gezeigt werden, dass eine Rezeptions-ästhetik der Instrumentation anhand des Stärkegrads der diskursiven Differenz zwischen der orchestralen Klangvariante und der Klangvorlage möglich ist (dabei sind sowohl Fälle zu beschreiben, in denen der narrative Effekt der Vorlage durch die Bearbeitung deaktiviert wird, als auch Fälle, in denen ein solcher Effekt erst durch die Bearbeitung aktiviert wird). Musikalische Narrativität ist bisher zumeist

entweder als Struktureigenschaft großformaler Abläufe oder als Aussageintention disparater Detailmomente beschrieben worden (die aus dem großformalen Ablauf gerade herausfallen). Die ›narrative‹ Instrumentation als Struktureigenschaft von Detailpassagen könnte somit zur Synthese der konkurrierenden Theoriemodelle mit beitragen.

Julian Caskel, geboren 1978 in Köln. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Politikwissenschaft in Heidelberg und Köln. 2009 Promotion mit einer Arbeit zum Scherzosatz in der Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert. Seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt »Rhythmus als Kommunikationsmittel der musikalischen Moderne« an der Universität zu Köln.

Miona Dimitrijevic

THE HARMONIC ANALYSIS OF MAX RAGER'S
VIER TONDICHTUNGEN NACH ARNOLD BÖCKLIN OP. 128 (1913)

The main goals of the analysis are to demonstrate the existence of a certain functional logic within the harmonic language, despite the characteristics of chromatic tonality which seem to deny it, and secondly – the presence of tonal unity based on one key throughout the composition. The principle of monotonicity illuminates the tonal coherence and the context unity and, at the same time, demonstrates numerous ways for extension of the tonality.

The analytical approach is based on a number of Schoenberg's concepts of harmony, as a necessary addition of traditional and new *Harmonielehre* notions and principles which fail to cope entirely with audacious harmonic solutions of the compositions that stand at the very border of tonality dissolution. The following Schoenberg's concepts will be applied: 1. tonal regions – in terms of digressions within the tonality; 2. his viewpoint that »we can consider every larger composition as a more or less big and elaborate cadence« in determining tonality confirmation at large-scale structural level as well as the possibility to represent the relations and the analogies between wholeness of a music work and its parts; 3. emancipation of dissonance. The expected outcomes of the analysis are: 1. affirmation of the constructive role of harmony, though expressed in a different way; 2. pointing out the harmonic coherence despite the heterogeneous elements; 3. evidence of a clear confirmation of the key in spite of the elements which seem to dispute it.

Miona Dimitrijevic, born in 1982, Belgrade, Serbia. 2nd year of PhD studies at University of Strasbourg, with the thesis: »The evolution of post-classic tonality in the orchestral works of Max Reger and Richard Strauss: comparative analysis«, under the supervision of Professor Xavier Hacher.

B.A. in Musicology, at University of Belgrade, Music Academy, in 2007. Master I degree in Musicology in 2008, and Master II degree in 2010, at Paris 4 - La Sorbonne Université. Currently enrolled at the

Hubertus Dreyer

THEORIE AUS DER FERNE. ÜBER DIE VIELFALT DER KOMPOSITORISCHEN SIMHA-AROM-REFLEXION

Seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts verlor für viele Komponisten, lange nach den klassischen Disziplinen der Musiktheorie, auch der Serialismus als letzte Theorie einigermaßen »universalen Anspruchs« seine Relevanz. Zum theoretischen Angebot, das an seine Stelle trat, gehören innerhalb der Musikethnologie entwickelte analytische Beschreibungen außereuropäischer Musik, von denen vielleicht keine so großen Einfluss ausgeübt hat wie Simha Aroms Theorie der afrikanischen Polyphonie und Polyrhythmik. Im Vortrag soll anhand von Werken Luciano Berios, György Ligetis, Steve Reichs und Mari Takanos dargestellt werden, wie unterschiedlich die Komponisten, ihrem jeweiligen Hintergrund entsprechend, diese Theorie kreativ auswerteten. So trifft sie bei Reich mit seinen bereits früher gewonnenen Erkenntnissen über Strukturen in afrikanischer Musik zusammen; Berio entdeckt in der Hoquetus-Technik einen Anknüpfungspunkt; bei Ligeti spielen Aspekte wie schneller Grundpuls und asymmetrische Teilung rhythmischer Zyklen eine große Rolle, aber die für Arom wichtige Frage der Äquivalenzklassen, innerhalb derer verschiedene Ausformungen eines Patterns als gleichwertig angesehen werden, findet keinen Niederschlag; Variation innerhalb von Äquivalenzklassen ist hingegen ein zentraler Ansatz in neueren Werken Mari Takanos geworden. Da diese sich noch nicht so allgemeiner Bekanntheit erfreuen wie die der anderen Komponisten, sollen einige Beispiele aus ihnen ausführlicher besprochen werden, zumal sich daran der Reichtum nicht ausgenutzter Optionen innerhalb von Aroms Theorie gut darstellen lässt. Abschließend ist auf die besondere Bedeutung musikethnologischer Theorien für komponierte Musik hinzuweisen: Bezeichnenderweise sehen die genannten Komponisten die kreativsten Möglichkeiten darin, ethnische Musik gerade in theoretisch vermittelter Form zu gebrauchen, anstatt sie zu zitieren oder (wie in bestimmten Jazzrichtungen) durch Zusammenarbeit mit Musikern anderer Kulturen einzubeziehen.

Biografie siehe Workshops

Florian Edler

HÖRANALYSE ALS ZUGANG ZU NEUER MUSIK. PERSPEKTIVEN UND GRENZEN

Entschuldigende Bemerkungen von Konzertkritikern, Werke der »Avantgarde« bei einmaligem Hören nur unzureichend beurteilen zu können, oder auch die Publikation von Studienpartituren sind Indizien für die seit dem 19. Jahrhundert stattfindende partielle Ablösung eines hörenden Musik-Verstehens durch die den Nachvollzug komplexer Stücke erleichternde Notentext-Lektüre. Im 20. Jahrhundert setzen diverse Kompositionskonzepte Analyse voraus und erschließen sich primär über Partiturstudien. Eine Gegenbewegung repräsentieren Kompositionen, bei denen die Klanglichkeit und damit das Hörerlebnis im Vordergrund stehen. Entsprechend unterschiedlich sind die Anforderungen an eine höranalytische Beschäftigung mit »aktueller« Musik. Auf der einen Seite schließt dieser Zugang die unmittelbar-spontane Auseinandersetzung mit ungewohnten musikalischen Strukturen ein, die bewusst und dadurch vertraut gemacht werden. Andererseits besteht die Gefahr, dass wichtige konstitutive Elemente wie dynamische Reihen, auf Vorstrukturierung beruhende Dauernorganisation oder komplexe diastematische Relationen unzureichend erfasst werden und ein eigentliches Begreifen der Faktur unterbleibt. In dem geplanten Referat werden Methoden der auditiven Annäherung vorgestellt, die den skizzierten Schwierigkeiten Rechnung tragen. So verbindet ein Lückentext zu Nonos *Hay che caminar soñando* die hörende und lesende Beschäftigung mit dem Werk, wobei zum einen das Notat zur Auseinandersetzung auch mit extrem hohen Lagen der Violine zwingt, zum anderen das Erfassen formaler Aspekte und des zugrunde liegenden Materials angeregt wird. Anhand eines ebenfalls transparent gestalteten Stücks von Jennifer Walshe, *a sensitive number for the laydeez*, konzentriert sich der höranalytische Ansatz auf das Bestimmen der diversen zum Einsatz kommenden klingenden Objekte, der rhythmischen Kontrapunkte und unmittelbar zu erschließenden syntaktischen Prinzipien sowie auf Fragen nach der ästhetischen Intention und Stimmigkeit.

Florian Edler studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter sowie

zwischenzeitlich als Gastdozent an der Universität der Künste Berlin. Weitere Lehraufträge an den Musikhochschulen in Bremen (seit 2002), Weimar

(2004–2006) und Osnabrück (2009/10). 2009 promovierte er mit einer Arbeit über »Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis, 1834–47«.

Charris Efthimiou

»GOTT, DA DRAUSSEN SIND EINE VIERTELMILLION MENSCHEN –
VERSAU ES NICHT!« EIN VERSUCH, DEN TYPISCHEN
IRON MAIDEN-KLANG AUS MUSIKANALYTISCHER SICHT ZU BESCHREIBEN

IRON MAIDEN entwickelte einen persönlichen und charakteristischen Klang, der wegweisend für unzählige *Heavy Metal*-Bands war. Ziel dieses Beitrages ist es, nicht nur den Klang dieser Band aus musikanalytischer Sicht zu beschreiben, sondern auch die klangfarbliche Entwicklung der späteren kompositorischen Phasen sichtbar zu machen. Songs wie u. a. *The Trooper*, *Aces High*, *Murders in the Rue Morgue* und *No Prayer for the Dying* werden aus der Sicht der Instrumentation analysiert, um der spezifischen Klangfarblichkeit der Melodien dieser Gruppe auf die Spur zu kommen. Anschließend wird die hervorragende Qualität von Liedern der späteren Phase wie u. a. *Paschendale* und *The Legacy* besprochen, um die kompositorische Entwicklung der Band zu beschreiben. Ferner werden diverse musikalische Komponenten (Dauer der Songs, Stimmumfang des Sängers) aus einer übergreifenden Perspektive betrachtet und mit anderen Gruppen (beispielsweise: KISS, MOTÖRHEAD, METALLICA) derselben Zeit und Musikrichtung verglichen.

Charris Efthimiou, geboren 1978 in Griechenland. Kompositionsstudium an der Kunstuniversität Graz (KUG). Seit 2009 Ph.D. an der KUG bei Prof. Dr. Peter Revers. Kompositorisches Mitglied des von den Wiener Philharmonikern patronierten Ensembles *Wiener Collage*. Ab 2009 zweijähriges Stipendium vom Land Steiermark für ein musikana-

lytisches Projekt über Mozarts Sinfonien. Ab 2010 Universitätsassistent an der KUG. Eigenständige Vorlesungen über mittelalterliche Musik und *Heavy Metal*. Musikwissenschaftliche Schwerpunkte in und Publikationen über Wiener Klassik und *Heavy Metal*.

Stefan Garthoff

»DIE REDEN DIE GANZE ZEIT WAS VON QUARTEN UND OKTAVEN UND BEI UNS STEHT NUR WAS VON TERZ-SEXT-KLÄNGEN« – BINNENDIFFERENZIERUNG IM MUSIKTHEORIEUNTERRICHT

Musiktheorieunterricht steht als Gruppenunterricht immer vor einem Problem: Jeder Lernende bringt seine entsprechenden soziokulturellen Hintergründe, individuellen Fähigkeiten/Fertigkeiten und persönlichen Ansprüche für sich und das Fach in die jeweilige Lerngruppe ein. Dass »die Verschiedenheit der Köpfe« ein zentrales Problem von Lerngruppen in Lernsituationen ist, ist der Allgemeinpädagogik spätestens seit Johann Friedrich Herbart (1806) bekannt. Nachdem die Pädagogik feststellte, dass die zur Milderung dieser Probleme eingesetzten Homogenisierungsverfahren versagen, versucht sie nun in der neueren und neuesten Forschung unter dem Schlagwort »Binnendifferenzierung« Heterogenität kreativ für den Unterricht zu nutzen. Dabei sind ihre Ziele einerseits die Förderung aller (!) Lernenden innerhalb der Gruppe und andererseits die Maximierung der Selbständigkeit der Lernenden im Lernprozess. Um diese Ziele zu erreichen, wurden aus verschiedenen Konzepten, wie etwa dem Konstruktivismus, der Neurodidaktik oder dem dialogischen Lernen, Methoden entwickelt, die als theoretischer Überbau auch der Vermittlung von musiktheoretischen Inhalten dienen können. Nach einer Diskussion der unterschiedlichen Konzepte wird im Hauptteil des Vortrages ein grundlegender Einblick in die Methodenvielfalt didaktischen Handelns in expliziten Lehrsituationen des universitären Musiktheorieunterrichts gegeben. Dazu wird anhand vielfältiger Beispiele gezeigt, wie diese Methoden auf spezielle musiktheoretische Inhalte, von den Grundlagen (Lesen von Intervallen) über zentrale Inhalte (Funktionsanalyse) bis zu Spezialthemen (Stilkopie, Auflösen von Ganztonakkorden in die jeweils andere Ganztonskala), übertragen und in konkreten Lehrsituationen, sowohl in Schule als auch in Hochschule/Universität, eingesetzt werden können. Ziel des Vortrages ist es, das Potential von binnendifferenzierendem Unterricht zu verdeutlichen und zu kreativen Ideen für das eigene didaktische Handeln anzuregen.

Stefan Garthoff studierte Schulmusik, Chorleitung, Musikwissenschaft und Mathematik (Martin-Luther-Universität Halle). Während des Studiums arbeitete er als Lehrbeauftragter für Musiktheorie

am Musikwissenschaftlichen Institut in Halle (2008–2011). Erste Einladungen als Dozent führten ihn ins Kloster Michaelstein (LISA) und zur Weimarer Fachtagung für Musiktheorie und Hörerziehung.

In seiner Staatsexamensarbeit beschäftigte er sich mit der Didaktik der Musiktheorie in heterogenen Lerngruppen.

Almut Gatz

HARMONIK IM ATONALEN KONTRAPUNKT. ANTON WEBERNS
DOPPELCANON IN MOTU CONTRARIO OP. 15/V

In Weberns 1917 komponiertem Ensemble-Lied *Fahr hin, o Seel* treffen unterschiedlichste kompositorische Tendenzen zusammen, die für die ganze Gruppe der mittleren Vokalwerke (op. 12-19) von Bedeutung sind. Der religiöse Volkstext steht paradigmatisch sowohl für die Abkehr von subjektiv geprägter Lyrik als auch für eine Hinwendung zu einfachen, regelmäßig gebauten Versen. Die kunstvoll angelegte Kanonstruktur, extremes Beispiel eines verstärkt linearen kompositorischen Denkens, harmoniert zwar im Rückgriff auf das Althergebrachte, im Streben nach Klarheit und im Anspruch auf Ewiggültiges mit dem Inhalt des Textes, steht aber in durchaus spannungsvollem Verhältnis zur Schlichtheit des Volkslieds. Ausgleichend wirkt hier die Sanglichkeit der Melodiebildung und die für Weberns Verhältnisse einfache Rhythmik und Metrik, die ein durchsichtiges Gewebe entstehen lassen; die Verklammerung der beiden Kanonstränge durch mikromotivische Bezüge stiftet dabei zusätzlichen Zusammenhang. Wesentliche Merkmale des Liedes lassen sich so allein aus seiner polyphonen Struktur erklären, so dass die Frage nach den daraus hervorgehenden Zusammenklängen meist stillschweigend oder als vernachlässigbar ausgeblendet wird. Wengleich ein harmonisches Geschehen im Sinne von Akkordprogressionen hier kaum wahrnehmbar ist, so sind die vertikalen Intervallkonstellationen doch keineswegs zufälliges Nebenprodukt. Wie sich zeigen lässt, trägt die häufige Wiederkehr bestimmter Klangtypen maßgeblich zur Fasslichkeit bei. Neben den typischen Quart-Tritonus-Schichtungen prägen insbesondere die ungewöhnlich milden Harmonien, die sich aus Überlagerungen ganztöniger Linien-ausschnitte ergeben, den Grundcharakter des Liedes entscheidend.

Almut Gatz studierte in Freiburg Schulmusik und Mathematik sowie Musiktheorie bei Eckehard Kiem. Nach Lehraufträgen an den Musikhochschulen Freiburg und Karlsruhe (2009-2011) unterrichtet sie seit Oktober 2010 an der Hochschule für Musik Nürnberg. Sie promoviert bei Clemens Kühn über Anton Weberns mittlere Vokalwerke.

Alexander Grychtolik

BEARBEITUNG – ERGÄNZUNG – REKONSTRUKTION: ZUR MUSIKTHEORETISCHEN BESTIMMUNG EINER MUSIKPRAKTISCHEN METHODE

Die Begriffe »Ergänzung« und »Rekonstruktion« werden in Bezug auf fragmentarisch überlieferte Kompositionen in der Musikforschung und Musikpraxis schon lange verwendet. Diskussionen um Ziele, Sinn und Grenzen solcher Bemühungen laufen schon allein deshalb oft ins Leere, weil die Begriffe »Ergänzung« bzw. »Rekonstruktion« selbst mangels theoretischer Reflexion oft unpräzise Verwendung finden. Das zeigt sich etwa dann, wenn die Rekonstruktion zu einem universalen Methodenkomplex verklärt und für alle denkbaren Formen der Werkvervollständigung angewendet wird, aber auch dann, wenn die Ergänzung mit dem Argument mangelnder Neuerkenntnis pauschalisierend abgelehnt wird, weil sie gleich der Rekonstruktion als potenzieller Beitrag zur Hypothesenbildung übersehen wird. Der Vortrag versucht anhand von Musikbeispielen unter Zuhilfenahme der Denkmaltheorie eine Abgrenzung der Begriffe »Rekonstruktion« und »Bearbeitung« zu schaffen und zwischen verschiedenen Formen und Arten der Bearbeitung / Rekonstruktion zu unterscheiden. Vorgestellt werden Formen der Ergänzung (u. a. kontrastierend und angleichend) sowie der Rekonstruktion (u. a. additive, reduktive und synoptische Methoden bzw. Verfahren). Diesem vorangestellt werden Überlegungen hinsichtlich der für jenes Methodenspektrum relevanten axiologischen (werttheoretischen) Einflussgrößen wie rationaler Geschichtswert bzw. Quellen- und Dokumentarwert im Verhältnis zum künstlerischen Wert der fragmentarisch überlieferten Musikschöpfung. Diskutiert werden soll hieran, unter welchen Voraussetzungen solche Methoden die Qualität eines heuristischen Verfahrens im Sinne »künstlerischer Forschung« erlangen können und warum die Ergebnisse derartiger Bemühungen scheitern oder gelingen.

Alexander Grychtolik studierte Cembalo und Architektur. Promotion über werttheoretische Grundlagen des musikalischen Kulturgüterschutzes. Lehr- und Herausgebertätigkeit (insbesondere Bach-Rekonstruktionen).

Jens Hamer

BEARBEITUNG ALS SCHULE INTERPRETATORISCHER GESTALTUNGSMÖGLICHKEITEN

Bearbeitung und Interpretation sind nicht voneinander zu trennen. Während sich auf der einen Seite der Akt der Interpretation als ›Ad-hoc-Bearbeitung‹ (Silke Leopold) verstehen lässt, bringt eine kompositorische Bearbeitung andererseits zumeist eine oder mehrere bestimmte interpretatorische Sichtweisen auf das bearbeitete Werk zum Ausdruck. Existieren von einem Werk verschiedene Bearbeitungen, ermöglicht dies nicht zuletzt dem Interpreten des Originals, ausgehend von einem Vergleich unterschiedlicher Deutungen, eine eigene Perspektive zu entwickeln, um diese zur Grundlage interpretatorischer Entscheidungen zu machen. Anhand eines Überblicks über ausgewählte Bearbeitungen des *Preludio* aus der Violin-Partita BWV 1006 möchte ich in meinem Vortrag daher der Frage nachgehen, inwieweit der Einbezug eines solchen Vergleichs in den Unterricht von Nutzen sein und einen Ausgangspunkt zur weiteren (praktischen) Beschäftigung mit der Thematik bilden kann.

Jens Hamer studierte von 2004 bis 2008 in Münster Klavier und ›Musik im Kontext‹, anschließend Musikwissenschaft und Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste Essen. Dort war er im Oktober 2011 erster Absolvent des Masterstudiengangs *Integrative Musiktheorie*.

Neben einer während des Studiums aufgenommenen Lehrtätigkeit in Musiktheorie/Gehörbildung an der Folkwang Musikschule der Stadt Essen nimmt er freiberufliche Tätigkeiten als Pädagoge und ausübender Musiker wahr.

Martin Hecker

LIGETIS *MUSICA RICERCATA* – EIN KOMPOSITIONSLEHRWERK?

Denkt man an Werke zur Kompositionsanleitung, so richtet sich der Blick oft instinktiv auf gewohnte Schulwerke wie Bachs Inventionen oder sein *Wohltemperiertes Klavier*. Aber auch im 20. Jahrhundert finden sich Sammlungen, die vordergründig als Instrumentalschule verstanden werden, zugleich aber kompositorische Phänomene der Zeit systematisch sammeln und exemplarisch zu definieren scheinen. In *Ligetis Musica ricercata* tritt noch die politische Situation im damaligen kommunistischen Ungarn hinzu, in der die betroffenen Komponisten die westeuropäische Musikentwicklung nur über verbotene und schwer empfangbare Radiosender verfolgen konnten. So wurde das

10. Stück des Zyklus behördlich als dekadent verboten. Auch wenn in ihm Einflüsse aus der ungarischen Folklore zu spüren sind, ist schon die Gesamtanlage des Zyklus mit ihrem Tonhöhenkonzept eine spielerische Annäherung an die Beschäftigung mit Tonvorräten und dabei spektakulär einfach. Sie bietet einen alternativen Ansatz zu Messiaens Modi oder der Zwölftontechnik der Zweiten Wiener Schule. Der Ansatz birgt sogar improvisatorisches Potenzial und kann didaktisch später mit Werken Lutoslawskis erweitert werden. Didaktisch können im Sinne des ersten Stücks am Klavier improvisatorische Übungen mit einem Ton und seinen Oktaven gemacht werden. So werden zunächst Aspekte des Rhythmus, der Instrumentation, der Farbe und letztlich der Fläche entdeckt und erprobt. Die neu erworbenen Möglichkeiten werden dann in kleinen satztechnischen Übungen verfeinert. Weitere Versuche mit zwei, drei und mehr Tönen führen zu harmonischer Wahrnehmung und der bewussten Auswahl sowie Vorüberlegungen zu Kontrastkombinationen innerhalb des minimalen Tonvorrats. Auch das Entdecken des wechselseitigen Einflusses von Beschränkung und Freiheit zum Ermöglichen von Form und Funktion wird so gefördert. Ligetis Ansatz ist deshalb so günstig, da er unakademisch künstlerisch und nicht auf einen Stil beschränkt ist. So wird in den Stücken musikantisch an einige der zentralsten musiktheoretischen Phänomene im 20. Jahrhundert herangeführt und behutsam ein Interesse für Struktur auch in unbequemen Stücken geweckt.

Martin Hecker, geb. 1980, Studium der Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und John Leigh, Komposition bei Jörg Herchet und Adriana Hölszky, Klavier, sowie Promotion (über Boulez' *Zweite Klaviersonate*) bei Thomas Schipperges in Dresden, Leipzig und Salzburg; seit 2008 Lehrauftrag an der

Folkwang Universität der Künste in Essen; 2009–2011 Lehrauftrag für Leitung des Orchesters der Katholischen Universität Eichstätt; 2010 Uraufführung der beiden Kammeroper *Dinner for one* und *Der Narr im Waisenhaus* in einer Kooperation mit der Semperoper Dresden.

Moritz Heffter

LEITMOTIV UND SPRACHE – DIE SPRACHE DER LEITMOTIVE IN BERGS OPER *WOZZECK*

Der Vortrag zeigt aufgrund von literaturwissenschaftlichen und dramentheoretischen Beobachtungen, wie Berg eine sehr eigene Leitmotiv- oder genauer gesagt: ›Erinnerungsmotiv‹-Technik entwickelt, mit der er sich von der Kompositionsweise Wagners deutlich absetzt. Die Leitmotive Bergs spiegeln eine statische und unbewegliche

Kommunikation, die im Drama Büchners angelegt ist, wider, da sie von ihrem jeweiligen musikalischen Kontext nicht manipuliert werden, sondern autonome, semantisch klar definierte Elemente im musikalischen Satz bilden. Das Verhältnis zwischen Text und Musik wird mit Hilfe des Einsatzes von Leitmotiven in ganz anderer Weise definiert als z. B. bei Wagner. Die Leitmotive haben keine Funktion als formbildende Elemente und kommentieren nun das Geschehen im wahrsten Sinne des Wortes als ›Erinnerungs‹-Motive an einen bestimmten Zustand. Die Anordnung der Szenen, die Berg für seine Oper gewählt hat, und das Textfragment als Ganzes erhalten durch die Leitmotive erst einen Halt. Berg knüpft mit Hilfe der Musik ein semantisches Netz, das die Handlung der Oper zusammenhält und die Genialität des Textes an manchen Stellen erst erfahrbar macht. Gleichzeitig wird der Text selbst Formstütze der Musik. Im Vortrag soll der Einsatz der Leitmotive im musikalischen Satz und die damit erzielte Wirkung dieser speziellen Leitmotiv-Technik gezeigt werden. Besonders gut lässt sich Bergs dramaturgischer Ansatz, der nicht weit entfernt vom epischen Theater Brechts ist, im ›mahnenden Zwischenspiel‹ des Orchesters im dritten Akt beobachten. Das Orchester tritt aus der Handlung heraus und fasst sie zusammen, indem es eine ›mahnende Rede‹ an das Publikum richtet. Das Vokabular sind die Leitmotive, mit denen nichts Neues erzählt wird. Die Aufforderung zu mehr Humanität steht aber durch die eindeutige Vorprägung der Motive umso klarer da.

Moritz Heffter studierte Schulmusik und Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg sowie Klassische Philologie (Latein) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Derzeit ist er als Dozent

für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg und als Musiklehrer am Marie-Curie-Gymnasium Kirchzarten tätig.

Elisabeth Heil

ANITRA IM JAZZ-GEWAND. DUKE ELLINGTONS ARRANGEMENT VON ANITRAS TANZ AUS EDVARD GRIEGS PEER GYNT

Im Zuge der Vielzahl von *Peer Gynt*-Aufführungen seit dem letzten Jahrhundert erweiterten sich auch die Möglichkeiten, die bisherigen Vertonungen zu übernehmen, zu erweitern bzw. zu bearbeiten oder gänzlich neu zu gestalten. Dabei fällt immer wieder auf, dass der 1. *Peer-Gynt*-Musik Edvard Griegs ein besonderes Interesse zuteil wird. Dies zeigt sich in der Übernahme bestimmter Instrumentierungen,

spezifischer Motive, die oft im Kontext des inhaltlich-dramatischen Hintergrunds stehen, und nicht zuletzt in der direkten Bearbeitung von Stücken der Griegschen *Peer Gynt*-Musik. Ein prominentes Beispiel einer solchen Bearbeitung stellt die *Peer-Gynt-Suite* (1960) von Duke Ellington dar, in der fünf Stücke aus den *Peer-Gynt*-Suiten Griegs für Big Band arrangiert wurden. Obwohl Ellington – bis auf »In der Halle des Bergkönigs« – die Tonarten und die Tempi der gewählten Nummern ändert, bleibt dennoch bei den ersten vier Titeln der Suite der grundsätzliche Duktus bzw. die ursprünglich durch Grieg geprägte Stimmung erhalten. Der als final gesetzte Tanz *Anitras* stellt m. E. in diesem Kontext eine Besonderheit dar und gelangt nicht zuletzt deswegen auch in den Fokus meines Beitrags. In *Anitras Tanz* wurde im Vergleich zur Griegschen Vorlage nicht nur das Tempo und die Tonart geändert, sondern auch der 3/4-Takt in einen swingenden 4/4-Takt überführt und die Grunddynamik eines leisen abgedämpften Streicherklangs in einen großen, stark akzentuierten Big-Band-Sound gesteigert. In vergleichenden Analysen möchte ich die Metamorphose von *Anitras Tanz* veranschaulichen. Dabei wird das von Ellington gewählte binäre Taktmaß dem Changieren zwischen zwei- und dreiteiligen Passagen Griegs entgegengesetzt, die Harmonisierung und die damit verbundene Kontextualisierung verglichen, das Verhältnis von Unisono- zu melodiebegleitendem ›Satz‹ diskutiert und nicht zuletzt die damit einhergehende Frage der Instrumentation. Diese systematisierenden Gegenüberstellungen bieten gleichsam Beispiele für Möglichkeiten der Jazz-Bearbeitungen von europäisch tradierter Kunstmusik, die über die alleinige Verswingung von Achtelbewegungen und Jazz-Harmonisierungen hinausgehen.

Elisabeth Heil, Studium der Musikwissenschaften und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin (Magister 2009); während des Studiums Leitung von musiktheoretischen Tutorien, stud. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für populäre Musik und kompositorische Assistenz für H. Oehrigs Werk

GOYA I. 2009–2011 freie Arbeit beim Verlag Positionen, beim Klett Verlag und als Klavierlehrerin. Seit 2011 wiss. Assistentin am SIMPK-Berlin; zurzeit Arbeit an einer Dissertation zu »Finalkonzeptionen in *Peer-Gynt*-Vertonungen«.

Volker Helbing

BEWEGLICHE DIATONIK BEIM SPÄTEN LIGETI

Die Musik des späten Ligeti zerfällt zuweilen in rasch aufeinander folgende diatonische Felder, die (in Quinten gerechnet) unterschiedlich weit voneinander entfernt sind. Dabei erweist es sich meist als angemessener, anstatt von diatonischen Feldern von (quintenbasierten) pentatonischen, hexatonischen oder (im Sinne Dahlhaus') oktatonischen Feldern auszugehen – sofern die oft raschen, kontinuierlichen Bewegungen in der Quintenspirale die analytische Fixierung einzelner Felder überhaupt zulassen. Der Reiz einer dergestalt ›beweglichen Diatonik‹ liegt in der Möglichkeit, eine traditionelle harmonische Orientierung anzubieten, um sie im nächsten Moment zu durchbrechen, in der gewaltsamen Umdeutung von Tönen sowie in der Möglichkeit, das Auf und Ab in der Quintenspirale als wesentlichen Aspekt der musikalischen Choreografie und damit formkonstitutiv einzusetzen. Ligeti selbst hat auf diesen Aspekt seines Schaffens nur knapp hingewiesen, als er von den »Quintakkord-Feldern« im *Klavierkonzert* sprach; und doch ist er als Teil einer harmonischen Sprache, die auch im Rahmen der Zwölftontemperatur einen Weg jenseits von Chromatik und (traditioneller) Diatonik sucht, ebenso wichtig wie die von ihm selbst benannte »schräge Äquidistanzialität« (wie sie z. B. durch Ganztonleitern im Groß-Sextabstand entsteht). Paradigmatisch für ein solches Komponieren sind die zweite Etüde (1985) mit ihren Quinten und bisweilen verblüffenden harmonischen Rückungen, der dritte Satz des *Klavierkonzerts* (1986) mit seinen springenden Quintschichtungen sowie vor allem der erste Satz des *Violinkonzerts* (1992). Dort werden – aufgrund der mikrotonalen Skordatur je einer Violine und Viola – Bewegungen in der Quintenspirale auch intonationsmäßig abgebildet bzw. überzeichnet. Im Vortrag sollen anhand von Beispielen aus den genannten Sätzen Spielarten, ästhetische Wirkung sowie formale bzw. syntaktische Implikationen einer solchen beweglichen Diatonik diskutiert werden.

Volker Helbing studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Lehraufträge in Berlin, Bremen und Frankfurt; Lehrstuhlvertretung (Musikwissenschaft) in Trossingen, halbe Gastprofessur (Musiktheorie) in Berlin, seit 2011 Professur für

Musiktheorie in Hannover. Veröffentlichungen zur Musik des 16., 18. und 20. Jh. sowie zur französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jh.; Promotion mit der Arbeit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse* (2008).

J. Daniel Jenkins

SCHOENBERG'S ADVICE FOR BEGINNERS IN COMPOSITION WITH TWELVE TONES

Schoenberg received many requests for lessons, sometimes from prospective students who expected to learn serial composition. But, in his letter of October 15, 1936 to a Mr. Masel B. Sweet, who had inquired about lessons for a young composer, Schoenberg clarified his philosophy of composition pedagogy: »But I would like to know in advance his background. Has he studied harmony and counterpoint and how much? I want to avoid disappointment, because I do not teach to compose ›modern‹ music but only music.« In fact, Schoenberg taught composition at UCLA until 1944, and never offered a course in ›modern‹ music. However, by the end of that decade, having received reports that young composers in Europe and South America had embraced serialism, it appears Schoenberg was prepared to proceed with group instruction in the twelve-tone method. In response to a request to broadcast a lecture for the British Broadcasting Corporation in May 1951, Schoenberg proposed a subject: »Advice for Beginners in Composition with Twelve Tones«. In his letter, Schoenberg makes clear that the instruction would be »very technical and direct[ed] to the higher educated musician«, cautioning that true beginners should not »start with this immensely difficult technique, unless they have acquired a skill in producing logical and coherent musical forms of a great variety of inner construction«. But for those who were deemed ready, Schoenberg's advice was »technical-compositorial«, rather than ›aesthetical‹, clarifying »many problems of this technique and prove how much inspiration must contribute in order to create a real work of art.« Undated documents in the Schoenberg Nachlass in Vienna provide a glimpse into what the content of such instruction might have been. While scholars have not given these documents considerable attention, they prove to be important artifacts that further flesh out our understanding of Schoenberg as a pedagogue of composition.

J. Daniel Jenkins is an Assistant Professor of Music Theory at the University of South Carolina. In 2006 he was a Fulbright scholar in Vienna, studying source materials at the *Arnold Schoenberg Center* and the *Austrian National Library*. In 2007 he received the Patricia Carpenter Emerging

Scholar Award from the Music Theory Society of New York State. In addition to Schoenberg, his research interests include Elliott Carter and tonality after atonality. Currently he is editing Schoenberg in *Words: Program Notes and Musical Analyses* (1902–1951) for *Oxford University Press*.

Ariane Jeßulat

»DÉVELOPPER DES IDÉES MUSICALES« – ZU DEN MODELL-DURCHFÜHRUNGEN
IN REICHAS *COMPOSITIONSLEHRE*

Berühmt ist Antoine Reichas Beitrag zum »développeur des idées musicales« aus dem 4. Teil des *Traité de haute composition*, dessen Herzstück die zwei Durchführungen bilden, die er zwischen die Takte 122–124 der Ouvertüre zu *Figaros Hochzeit* hineinkomponiert. Im Gegensatz zu späteren und kompositionstechnisch wesentlich anspruchsloseren Autoren wie Lobe und Marx geht Reicha hier nicht auf ein basales Motiv (Lobe) oder einen elementaren Satz (Marx) zurück, aus dem er die Form zu entwickeln plant, sondern er sucht die Konfrontation mit Mozarts bereits formal gebundenen Ideen, deren »développement« zwar innerhalb der Ouvertüre nicht als eigener Formteil nach der Exposition Raum findet, aber dennoch den Verlauf bestimmt. Reichas Bezeichnung der musikalischen Gedanken in Mozarts Vorlage als »rein« täuscht darüber hinweg, dass die Auswahl der neun »Phrasen«, die er zum Träger dieser Gedanken erklärt, durchaus zu hinterfragen ist. Des Weiteren implizieren beide Durchführungen ein anachronistisches Bild der Sonatenform, das nach Reicha auf Vorbilder aus den späten Haydn-Sinfonien und auf Beethoven zurückgeht. So ist vor allem die zweite Durchführung ein Beispiel dafür, wie klassische Modelle ausgehöhlt und von einem neuen Paradigma der Form ersetzt werden. Diesem neuen Paradigma entspricht die von Reicha sowohl verbal als auch in den Durchführungen realisierte Dynamik des »Wiederbringens«, da er dieser Idee nicht nur in seinem Schema der »Grande Coupe Binaire«, sondern auch in der zweiten Durchführung, die auf die erste aufbaut, einen eigenen Formabschnitt gibt. Es gilt analytisch nachzuvollziehen, inwieweit die doppelte Aufgabe des Erinnerns und Wiederbringens, die nicht nur die Rückführung, sondern auch die hier praktizierte Form der schöpferischen Analyse an sich betrifft, genau aus dieser Werke überformenden Aufgabenstellung herrührt, und inwieweit Reichas Ansatz für spezifische Problemlösungen romantischer Sonatenformen Erklärungsmodelle bieten kann.

Ariane Jeßulat, geboren 1968, studierte Schulmusik und Althphilologie, dann Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin, wo sie 1999 promovierte. Von 2000 bis 2004 war sie Lehrkraft für

Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin, wo sie 2011 habilitierte. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

Franz Kaern

METHODISCHE ANREGUNGEN AUS QUANTZ' FLÖTENSCHULE FÜR DEN
KONTRAPUNKTUNTERRICHT

Die Vermittlung musiktheoretisch-kompositorischen Rüstzeugs war im 18. Jahrhundert bekanntlich nicht allein Aufgabe von sich deziert an Kompositionsschüler richtenden Lehrwerken. Blickt man in historische Instrumentalschulen wie etwa C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Leopold Mozarts Versuch einer gründlichen Violinschule (1756) sowie Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), so fällt auf, welch breiten Raum darin nicht allein die Beschreibung instrumentalttechnischer Vorgänge und Probleme sowie derer Lösungen einnimmt, sondern welchen Stellenwert auch das Herausbilden eines musikalischen, musiktheoretischen bis satztechnischen Bewusstseins hat, das wiederum unmittelbar in die instrumentale Praxis zurückfließen soll. Beim heutigen Kontrapunktunterricht in Stilistiken der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebe ich es immer wieder als sehr schwierig und mühsam, den Studierenden eine gewisse lähmende Scheu zu nehmen, welche aus dem Respekt vor der komplexen Struktur der Meisterwerke der Zeit resultiert und dafür verantwortlich ist, dass kontrapunktische Stimmverläufe in satztechnischen Arbeiten – etwa bei Stilkopien von Fugen oder Präludien – oft von sehr zaghafter Engschrittigkeit geprägt sind. Der Linienführung der Zeit ist jedoch meist eine prachtvolle Opulenz und Ornamentik eigen, deren latente Mehrstimmigkeit wohl gerade in ihrer Violdimensionalität vor der eigenen kreativen Aneignung abschreckt und die Furcht entstehen lässt, eine solche Weiträumigkeit ließe sich nur schwer erreichen. Diese Scheu beraubt jedoch des nachschöpferischen Erlebens vielfältiger Affekte, die doch für die Musik des mittleren 18. Jahrhunderts so eminent wichtig sind. Im Nachdenken darüber, wie solche Barrieren einzureißen wären, stieß ich auf Anregungen aus Quantz' Flötenschule, die ich für den Kontrapunktunterricht methodisch aufbereitete und in meinem Referat veranschaulichen möchte.

Franz Kaern, geboren 1973 in Crailsheim (Baden-Württemberg), Studium Schulmusik in Trossingen und Frankfurt, Komposition in Mannheim, Musiktheorie in Leipzig. Derzeit musikwissenschaftliche Promotion über die Kantionalsatzsammlung *Harmonia Cantionum ecclesiasticarum* des Leipziger

Thomaskantors und Musiktheoretikers Sethus Calvisius (voraussichtlich bis Ende 2012), neben Unterrichtstätigkeit in Musiktheorie/Gehörbildung freischaffende Tätigkeiten als Komponist, Fagottist und Sänger.

Michael Kahr

JAZZKOMPOSITION: THEORIE UND PRAXIS

Wie kaum eine andere Publikation hat George Russels *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* den theoretischen Diskurs im Jazz beeinflusst. Trotz aller Kritik gilt das Werk nach wie vor als ein Musterbeispiel spekulativer Jazztheorie. Spekulative Modelle in der Jazztheorie beschreiben kompositorische und improvisatorische Konzepte, die über die Vermittlung idiomatischer Grundlagen hinausführen. Die gegenwärtige kompositorische Praxis und Theoriebildung im Jazz stehen in einem ungleichen Verhältnis zueinander. Während Jazzkomponisten in zunehmendem Maße Einflüsse aus musikalischen Bereichen außerhalb des Jazz-Mainstream in ihre musikalischen Konzeptionen aufnehmen, beschäftigen sich die Publikationen der Jazztheorie größtenteils mit der pädagogischen Vermittlung basisorientierter Inhalte oder konzentrieren sich auf die Analyse von Transkriptionen improvisierter Jazzsoli. Weniger Beachtung in der theoretischen Reflexion des Jazz findet die Wechselbeziehung von improvisatorischen Konzepten und Jazzkomposition bzw. kompositorischen Methoden und Jazzimprovisation. Ebenso wenig berücksichtigt die spekulative Jazztheorie die mit der kompositorischen Praxis verbundenen soziokulturellen Aspekte der Musik. Ausgehend von den Resultaten des Forschungsprojektes *Jazz & the City: Identität einer Jazz(haupt)stadt*, das vom österreichischen Wissenschaftsfonds finanziert und an der Kunstuniversität Graz durchgeführt wird, versucht dieser Vortrag, den beschriebenen Themen auf den Grund zu gehen und einen möglichen Weg zur Bildung einer spekulativen Theorie, die von der kompositorischen und damit verbundenen improvisatorischen Praxis einer lokal definierten Jazzszene bedingt wird, aufzuzeigen.

Michael Kahr (Dr. Mag. Art.) ist Pianist, Komponist und Arrangeur im Bereich Jazz und Populärmusik. Er arbeitet in Lehre und Forschung an den Instituten für Jazz und Jazzforschung an der Kunstuniversität Graz. Als Mitglied bekannter Ensembles und Leiter eigener Gruppen produzierte Kahr einige CDs und konzertierte in den USA (u. a. Kennedy Center in Washington D.C.), Afrika (Jazzfestival St. Louis), Australien (Tournée entlang der Ostküste), vielen Ländern Europas (Finnland, Deutschland, Spanien, Polen, Ungarn u. a.) und dem mittleren Osten

(Teheran). Im Rahmen dieser Auftritte entstanden Zusammenarbeiten mit den österreichischen Kulturforen von Los Angeles, Washington, Zagreb, Dakar und Teheran. Als Wissenschaftler ist Kahr für das von ihm entworfene und vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF unterstützte Forschungsprojekt *Jazz & the City* verantwortlich. Seine Publikationen erschienen in internationalen Fachjournals wie *Jazzforschung / Jazz Research* und *Jazz Research Journal* und seine Vortragstätigkeit führte Kahr u. a. nach Deutschland,

Großbritannien und in die USA. Sein Spezialgebiet ist die Musik des amerikanischen multistilistischen Pianisten und Komponisten Clare Fischer. In diesem Zusammenhang organisierte und leitete Kahr ein internationales Symposium an der Kunstuniversität Graz und führte eine Forschungsarbeit als Fulbright

Scholar in Fischer's Privatarchiv in Los Angeles durch. Für seine wissenschaftliche Arbeit wurde Kahr kürzlich der Morroe Berger – Benny Carter Jazz Research Award durch die Rutgers University in New Jersey verliehen. Kahr lebt mit seiner Frau und kleinen Tochter in Wien.

Ulrich Kaiser

EIN MODELL ZUR BESCHREIBUNG VON DURCHFÜHRUNGEN

Eine stereotype Charakterisierung von Sonaten-Durchführungen rekurriert sowohl in wissenschaftlichen als auch in pädagogischen Publikationen auf die Verarbeitung von Themen aus der Exposition. Dass die Harmonik von Durchführungen selten beschrieben wird, liegt aber nicht nur am Primat motivisch-thematischer Betrachtungsweisen, sondern auch an der Behauptung, dass die Durchführung »sehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt«, während die Exposition »eine gewisse Hauptform« aufweist, die »allen ersten Perioden der größten Tonstücke gemein ist« (H. Chr. Koch). Darüber hinaus wird vielen Durchführungen nachgesagt, dass sie »kurz nach ihrem Beginn in eine im Quintenzirkel sehr weit entfernte Tonart« springen, um »dann über viele Zwischenkadenz« wieder zurück zu modulieren (Thomas Schmidt-Beste). Ein Großteil des harmonischen Verlaufs von Durchführungen der auf der ersten großen Westeuropareise Mozarts entstandenen Sonaten- und Sinfoniekompositionen lässt sich angemessen über das Fonte-Sequenzmodell (VI#-II-V-I) beschreiben. Hinsichtlich des Lernweges des Wunderkindes überrascht dies wenig, darüber hinaus hatte die Sequenz in dieser Formfunktion bereits Eingang in die Kompositionsdidaktik gefunden (J. Riepel). In diesem Vortrag wird ein anderes Durchführungs-Modell vorgestellt, das Mozart Mitte der 70er Jahre oft verwendet hat. Anders als die Fonte-Sequenz findet es sich nicht in Menuett-Mittelteilen, lässt sich dafür aber in Kompositionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisen und dürfte in dieser Zeit bereits eine ähnliche didaktische Funktion gehabt haben wie die Fonte-Sequenz einige Jahrzehnte später.

Ulrich Kaiser ist Professor für Musiktheorie und Lehrbeauftragter für Medienkunde an der *Hochschule für Musik und Theater München*. 2006 wurde er mit einer Arbeit über Wolfgang Amadeus Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert.

Ulrich Kaiser schrieb Bücher und Unterrichtshäfte für namhafte Verlage (Bärenreiter, Klett) und publiziert seit 2009 OpenBooks zur Musik für allgemeinbildende Schulen und Kinder.

Ozan Karagöz

HISTORICAL COMPOSITION PRACTICE ON THE SECOND HALF OF 16TH CENTURY

In the early music institute of *Schola Cantorum Basiliensis*, every student learns the basics of how to reconstruct pieces. This practice is taken a few steps further in the theory department, in which I am studying. Here I would like to discuss my procession of writing a *Gloria* in late 16th century style, the models of which are taken from Palestrina; especially the works after the Council of Trent (1545-1563). I chose to compose a *Gloria* because of carrying a considerable amount of text after *Credo*. Working with the mass settings, or *Cantus Magnus* as Tinctoris describes it, proves useful for pedagogical reasons and gives the opportunity to make comparison amongst many examples. Apart from the unfairness of not living in that particular time, I had to overcome several difficulties. The clear and light style of this period first seems easy to imitate, yet the need of being simple and having an aesthetic approach at the same time brings certain problems. Stylistic syllable placements, accentuation of the words and compromise between the parts can be counted as the main trouble makers. Surely there are things which allow proceeding easier, such as certain idioms for specific places, sequential models, canons/imitations and cadence formulas, which are still bound to the text. Another question is, of course, the reason why we do historical composition today can be explained in different ways, one of which is through reconstruction one can develop new analytical perspectives and a better understanding of the forms and composition techniques in general.

Ozan Karagöz, born in Turkey (1986), studied respectively in Izmir Fine Arts School and Istanbul University State Conservatory (Theory/

Composition). At the moment he is studying at the *Schola Cantorum Basiliensis* in the department of Theory and Composition for Early Music.

Hans Niklas Kuhn

BARTÓK UND DIE VOLKSMUSIK IM LICHT SEINER KOMPOSITORISCHEN ENTWICKLUNG

Béla Bartóks Interesse an der »authentischen« ungarischen Volksmusik wurde 1904 eher zufällig geweckt. Die Begegnung mit Zoltan Kodály im folgenden Jahr löste jedoch eine langjährige und intensive Beschäftigung mit diesem Liedgut aus, die durch die gemein-

same musikethnologische Feldforschung verstärkt wurde und 1906 zur Herausgabe einer ersten Sammlung von ungarischen Liedern führte. Für Bartók war dies zugleich der Anfang einer kompositorischen Entwicklung, die seine Musik grundlegend verändern sollte. Die Auseinandersetzung fand zunächst in Liedbearbeitungen ihren Niederschlag, wofür er später drei Typen entwarf: Im ersten Typus bilde die Melodie den zentralen Inhalt, die Begleitung lediglich den Rahmen; im zweiten Typus seien Melodie und Begleitung gleichwertig, während im dritten Typus die Melodie eine Art Motto bilde, wohingegen der kompositorischen Bearbeitung der Rang einer Originalkomposition zukomme. Dabei ging es Bartók nicht bloß um eine Verfremdung des ursprünglichen Liedguts, sondern um die Integration und Erweiterung des musikalischen Materials mit dem Ziel, die kompositorische Sprache zu erneuern. Diese Entwicklung lässt sich neben der Vokalmusik vor allem in der Klaviermusik verfolgen, und es ist nicht überraschend, dass Bartók als Pianist sein eigenes Instrument als Experimentierfeld bevorzugte. Anhand von Beispielen aus den Jahren 1908-1914 lässt sich die allmähliche Umformung seiner musikalischen Sprache im Lichte seiner Auseinandersetzung mit der Volksmusik verfolgen. Von besonderem Interesse dabei sind die von Bartók vorgenommenen Modifikationen der überlieferten Melodien

Hans Niklas Kuhn studierte zunächst Viola da gamba, danach Komposition und Musiktheorie in Basel und Stuttgart. Er unterrichtet Musiktheorie und -geschichte an der Hochschule Luzern.

Benjamin Lang

KOMPONIEREN ZEITGENÖSSISCHER KUNSTMUSIK IM TONSATZUNTERRICHT

Kompositorische Denkweisen des späten 20. sowie des 21. Jahrhunderts sollten im Theorieunterricht an Musikhochschulen gleichwertiger Bestandteil zu den vergangenen Epochen und historischen Kompositionstechniken sein. Häufig beschränkt sich die Thematik auf die reflexiv-analytische Herangehensweise oder auf das satztechnische Kopieren von Individualstilen, gibt es doch bisher kaum methodische Ansätze zu einem kompositionspraktischen Unterricht. Trotzdem erschließt sich nach bisheriger Erfahrung zeitgenössisches Musikschaffen den Studierenden (aber auch Schülern) auf kompositionspraktische Weise leichter, da das Verständnis für

die zeitgenössische Kunstmusik nicht auf eine Auswahl einzelner Komponisten oder Stile begrenzt bleibt und so ein grundsätzliches Verständnis für einen zeitgenössischen Schaffensprozess ermöglicht wird. Über einen solchen kompositionspädagogischen Ansatz kann der Studierende sinnlich-künstlerische Erfahrungen sammeln, die ein Subjektivitäts- und Entscheidungsbewusstsein für seine ästhetische Haltung ausprägen. Eine Systematisierbarkeit der unterschiedlichen Kompositionstechniken und Individualstile in allgemeingültig lehrbare musikalische Parameter erscheint allerdings nicht möglich. Die Aufgabe besteht vielmehr darin, typische Verfahrensweisen der heutigen Zeit von den Individualstilen und den divergierenden Kompositionsmethoden zu abstrahieren. Einerseits müssen die Ansatzpunkte des kompositorischen Handelns verdeutlicht und andererseits Kategorien, die ein bewusstes Komponieren ermöglichen, formuliert werden (beispielsweise Kategorien zu musikalischen Anfängen, Rhythmen, Tonhöhenkontexten, Formbildungsstrategien etc.). In dem Vortrag werden ein methodisch-didaktisches Konzept für den kompositionspraktischen Theorieunterricht vorgestellt sowie grundsätzliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu einer Unterrichtsmethodik, die auf das Anfertigen von Stilkopien abzielt, diskutiert.

Benjamin Lang, geboren 1976, studierte Komposition, Musiktheorie und Dirigieren in Rostock, Salzburg, Hannover, Lugano, Bremen und Edinburgh. Nach Lehraufträgen in Musiktheorie und Komposition in Hannover, Bremen, Rostock, Osnabrück und Lüneburg wurde er 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Komposition, Kompositionspädagogik und Musiktheorie am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück. Seit 2010 lehrt er an der Zürcher Hochschule der Künste.

Michael Langemann

ZUR METHODIK UND DIDAKTIK DER INSTRUMENTATIONSLEHRE

Im Rahmen meines Dissertationsprojekts bei Clemens Kühn an der Musikhochschule Dresden untersuche ich die Geschichte sowie die Methoden und Perspektiven der Instrumentationslehre. Das Fach hat, als eine der jüngsten Disziplinen der Musiktheorie, die in der Nachkriegszeit vollzogene Wende zu einer analytisch vorgehenden und historisch orientierten Musiktheorie nur ausschnittsweise mitvollzogen. Der Vortrag diskutiert Methoden und didaktische Verfahren des Faches, wobei ein besonderes Augenmerk auf dem Verhältnis von Theorie und Praxis liegt. Das zentrale Dogma, Kreativität sei nicht lehrbar, gilt es in diesem Zusammenhang zu hinterfragen. Neben Transkriptions- und Analyseverfahren werden

alternative Wege für eine neue Instrumentationslehre erkundet und integrative Ansätze für den Unterricht des Faches vorgeschlagen.

Michael Langemann, geboren 1983 in Moskau, studierte Musiktheorie und Komposition in Köln, Düsseldorf, New York und London. Zur Zeit promoviert er bei Clemens Kühn (»Studien zu einer neuen Instrumentationslehre«). Seine Kompositionen wurden vom *London Symphony Orchestra*, *BBC*

Symphony Orchestra, *NDR Chor* u. a. aufgeführt. Stipendien der *Studienstiftung des Deutschen Volkes*, des DAAD, 2009 *Royal Philharmonic Society Prize*, 2010 NRW-Förderpreis. Lehraufträge an den Musikhochschulen in Essen und Köln.

Cosima Linke

ZU EINER ÄSTHETIK VON MATERIAL, ZEIT UND FORM BEI GÉRARD GRISEY

Eine musiktheoretische und musikphilosophische Auseinandersetzung mit Formkategorisierungen in neuer Musik ist zunächst auf konkrete Werke und ästhetische Äußerungen von Komponistinnen verwiesen, also auf implizite und explizite Poetiken. Dennoch ist es als Musiktheoretiker_in meines Erachtens möglich und sinnvoll, sowohl individuelle kompositorische Verfahrensweisen als auch die jeweils verwendeten theoretischen und ästhetischen Begriffe in einen breiteren Kontext einzuordnen. Ich möchte hier in Auseinandersetzung mit den ästhetischen Schriften Gérard Griseys und unter analytischer Bezugnahme auf ausgewählte Werke Griseys – insbesondere *Vortex Temporum* (1996-1998) – eine musiktheoretisch-philosophische Annäherung an ästhetische Kategorien wie Material, Zeit und Form in der von Grisey vertretenen Form des so genannten Spektralismus vornehmen. Welcher implizite und explizite Materialbegriff liegt Griseys Schaffen zugrunde und in welchem Verhältnis begegnen sich in diesem Natur und Technik? Wie lässt sich die Relation von Material und Prozesshaftigkeit – welche an die Stelle von traditioneller Entwicklung tritt – zu formaler Organisation beschreiben? Ist der »Spektralismus« mit seiner Bezugnahme auf fraktale Strukturen, auf Autogenese und Selbstähnlichkeit eine Art Wiederbelebung des Organismus-Modells unter neuen Vorzeichen? Welche Rolle spielt die wahrnehmungsästhetische Perspektive für die Konzeption des Werkbegriffs? Hierbei möchte ich zum einen von Griseys eigenen Begrifflichkeiten wie denen einer als »différentielle«, »liminale« und »transitoire« charakterisierten Musik ausgehen, zum anderen auch philosophische Kontexte für ein Verständnis von Griseys Ästhetik fruchtbar machen: insbesondere die von Gilles Deleuze in seinen Kino-Büchern entfaltenen Begriffe des Virtuellen

und Aktuellen für die komplexe Konzeption von Zeit und Zeitwahrnehmung sowie den strukturalistischen Begriff des »Simulacrums«.

Cosima Linke, geb. 1984 in Bonn, studierte von 2005 bis 2010 Schulmusik und Germanistik an der Hochschule für Musik und Universität Freiburg. 2010 nahm sie ein Masterstudium in Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier in Freiburg auf, das sie

voraussichtlich im Sommer 2012 abschließen wird. Parallel arbeitet sie an einem musikwissenschaftlichen Promotionsvorhaben aus dem Bereich der neuen Musik. Es liegen Veröffentlichungen zu Beethovens Spätwerk und Adorno/Schönberg vor.

Gerhard Luchterhandt

BRAUCHT DIE MUSIKTHEORIE EINEN »SPATIAL TURN«?

Seit einigen Jahren werden lange Zeit vorherrschende linguistische Denkansätze in den Kulturwissenschaften durch raumbezogene Fragestellungen abgelöst bzw. ergänzt. Hierbei bedeutet »Raum« allerdings von Fach zu Fach sehr Unterschiedliches. Die Bandbreite reicht von der georäumlichen Bedingtheit kultureller Entwicklung bis zur Topologisierung der Mathematik. Insofern ist die Beliebtheit des Raumbegriffs auch kritisiert worden. Ungeachtet dessen stellt sich die Frage, ob ein »spatial turn« – verstanden als systematischeres Miteinbeziehen raumbezogenen Denkens – auch für die Musiktheorie und die Vermittlung ihrer Inhalte fruchtbar sein könnte. Der Beitrag versucht, einige »raumbezogene« Aspekte musiktheoretischen und kompositorischen Denkens zu skizzieren: 1. Musik ist auf dreierlei Weise räumlich vorstellbar: zum einen unmittelbar physisch als mentale Verortung von Schallquellen, zum anderen als »analoger« Vorstellungsraum, in dem man etwa ein Glissando räumlich empfindet. Der abstrakteste Zugang liegt in der Analogie zum Zahlenraum mit seinen Rechengesetzen. Weitere, möglicherweise auf Musik anwendbare raumbezogene Begriffe sind die der Dimension, der Skalierbarkeit und der Selbstähnlichkeit. 2. Bei Komponisten wie Messiaen und Stockhausen spielen offenbar Raumvorstellungen eine wichtige kompositorische Rolle, während man auf der anderen Seite bei Ligeti von »fraktalen Strukturen« sprechen könnte. 3. Die Entwicklung eines differenzierten musikalischen Vorstellungsvermögens darf man als Hauptausbildungsziel von Hörerziehung und Musiktheorie ansehen, doch man weiß noch zu wenig darüber, inwieweit musikalisches Lernen tatsächlich an wie auch immer geartete Raumvorstellungen gekoppelt ist. Bei einigen Analysewerkzeugen scheint es sich immerhin um (zahlen-)räumlich vorstellbare

Ordnungssysteme zu handeln. Könnte man musikalisches Lernen als gezielte Bildung und Erweiterung von Vorstellungsräumen verstehen?

Gerhard Luchterhandt, geb. 1964 in Detmold, studierte Mathematik und Geschichte sowie Schulmusik, Kirchenmusik, Musiktheorie/Komposition und Orgel (Konzertexamen) in Marburg, Hannover, und Salzburg, u. a. bei Heinz Hennig, Diether de la Motte, Alfred Koerppen und Ulrich Bremsteller. Promotion über Arnold Schönberg. 1993–97 war Gerhard Luchterhandt Kantor an St.

Katharinen in Osnabrück und künstlerischer Leiter des Osnabrücker Bach-Chores. 1997 wechselte er an die Düsseldorfer Johanneskirche. Seit 2000 ist er Professor für Musiktheorie und Orgelimprovisation an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg; daneben unterrichtet er Musiktheorie und Orgel an der Musikhochschule Mannheim.

Jörg Mainka

»SIE WISSEN DAS NICHT, ABER SIE TUN ES«: THEORIEBILDUNG DES KOMPONIERENDEN SUBJEKTS – THEORIEBILDUNG ÜBER DAS WERK – POIETIK UND THEORIE IM DIALOG. ZUM VERHÄLTNIS VON KOMPOSITION UND THEORIEBILDUNG AM BEISPIEL DER *MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE* UND DER ZWEITEN WIENER SCHULE

»Das Bestreben, zwischen materialimmanenten Setzungen und historischen Bedingungen eine für jedes Werk neue Synthese zu finden, dabei die Hörgewohnheiten kritisch ins Kalkül zu ziehen und die Bedingungen des Materials zu reflektieren, wird ... im folgenden als ›dialektisches Komponieren‹ bezeichnet.« (Hilberg 2000) – Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger und Nicolaus A. Huber, Protagonisten eines musikalischen Denkens und Handelns, das seit Ende der 60er Jahre mit dem Begriff der *musique concrète instrumentale* in enger Beziehung steht, sind allesamt nicht nur als Komponisten, sondern auch als erklärende und nachdenkende sprachliche Begleiter ihres musikalischen Werkes im Besonderen und der Musik im Allgemeinen äußerst produktiv. Mathias Spahlinger etwa arbeitet seit vielen Jahren an einer »Theorie der Neuen Musik«, deren Abschluss noch bevorsteht, alle Genannten haben bislang zahlreiche Texte publiziert. Aber wie viel Theoriebildung zum eigenen kompositorischen Handeln steckt in diesen Äußerungen? Gibt es auf der anderen Seite einen übergreifenden theoretischen Ansatz in der vorliegenden Sekundärliteratur zu Werken und Texten? Wo liegt der Unterschied zwischen einem ›Können‹ einerseits und dem ›Wissen um ein Können‹ andererseits? Am Beispiel der *musique concrète instrumentale* wird die »Theoriebildung des komponierenden Subjekts« mit der »Theoriebildung über das Werk« verglichen. Der dritte genannte Aspekt in der Beschreibung

des Verhältnisses von Komposition und Theoriebildung, ein von außen (und gegebenenfalls nachträglich) an die Werke herangetragener Dialog zwischen Poetik und Theorie, wird anhand einer Beschreibung der flexiblen Hierarchie in der Funktionalität der Objekte in Weberns freiatonalen Kompositionen und der Netzstruktur der Bemühungen um Begriffsdefinition in Wittgensteins *Sprachspielen* aufgezeigt. Damit kann zwar kaum eine allgemeine »Theorie der musikalischen Phänomene, die sich auf die aktuelle Praxis bezieht« beschrieben werden, vielleicht aber können auf diese Weise »kompositorisches und musiktheoretisches Handeln« ansatzweise im Sinne eines »dialogischen Konstruktivismus« zusammengeführt werden.

Jörg Mainka, geboren 1962 in Salzgitter-Bad, studierte von 1982 bis 1989 an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe Musiktheorie und Komposition, zunächst bei Eugen-Werner Velte und von 1984-1989 bei Mathias Spahlinger. Verschiedene Auszeichnungen, darunter der Förderpreis Musik

im Rahmen des Kunstpreises Berlin 2004. Seit 1999 lehrt Mainka als Professor für Analyse Zeitgenössischer Musik und Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Von 2008 bis 2011 Prorektor.

Angelika Moths

VOM GENERAL=BASS IN DREY ACCORDEN ZUR ANLEITUNG ZUR ERFINDUNG DER MELODIE

In seinem Traktätchen *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* von 1783 folgt Johann Philipp Kirnberger einer Modeerscheinung seiner Zeit, kurze Anweisungen zu geben, wie man schnell zum Komponisten wird. Auf den zweiten Blick jedoch entpuppt sich diese ›Wundermethode« auch als eine Werbekampagne sowohl für sein eigenes Hauptwerk (*Die Kunst des reinen Satzes*, 1771) als auch für Francesco Geminianis *Dictionnaire harmonique* von 1756. Er liefert damit ein weiteres Beispiel dafür, wie wichtig es ist, diese Traktate nicht nur aufgrund ihres Inhaltes zu konsultieren, sondern sie auch in ihrem Kontext zu betrachten und ihre Intention zu erkennen. In eben jenem ›Flugblatt« aber spricht Kirnberger eine zentrale Entwicklung seiner Zeit an, und zwar die »Streitfrage«, »ob nehmlich die Melodie aus der Harmonie oder diese aus jener entspringe«. Diesen ›Paradigmenwechsel« – weg vom *Generalbass in der Composition* (Heinichen) und hin zu Kochs Melodielehre – lässt sich insbesondere in den Schriften von Johann Friedrich Daube nachzeichnen, zwischen dessen beide im Titel genannten Werke immerhin 42 Jahre liegen (1756 und

1798). Auf die Wichtigkeit der *Anleitung* mit ihren Erläuterungen einer »thematisch-motivischen Arbeit«, wie sie zeitgleich in den Kompositionen Haydns zutage getreten ist, wurde schon mehrfach hingewiesen. In diesem Beitrag soll aber anhand von Daube – der als Theorbenspieler dem Generalbass eng verbunden blieb – exemplarisch gezeigt werden, welche Entwicklung ein Theoretiker am Ende des »Generalbasszeitalters« durchleben kann. Dem im Übrigen – wie Kirnberger – auch das zum Verkauf seiner Bücher offensichtlich notwendige humoristische Augenzwinkern durchaus nicht fehlte.

Angelika Moths studierte Cembalo am Koninklijk Conservatorium in Den Haag, wo sie sich bei Tini Mathot/Ton Koopman diplomierte, Generalbass bei Jesper Christensen und »Theorie der Alten Musik« an der *Schola Cantorum* in Basel, sowie Musik-, Kunst- und Islamwissenschaft an der dortigen Universität, wobei ihre Schwerpunkte im Bereich der Musik des Mittelalters, der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts, der *Seconda Pratica* und der arabischen Musiktheorie lagen. Sie arbeitete als Lehrbeauftragte für Paläographie an der Hochschule Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig und als Korrepetitorin an verschiedenen Konservatorien in der Schweiz. 2003-2005 war sie am musikwissenschaftlichen Institut in Basel tätig, 2002-2007 war sie wissenschaftliche Assistentin

an der *Schola Cantorum*, wo sie noch das Fach »Notation Barock/Klassik« unterrichtet. 2007-2012 hatte sie eine fünfjährige Vertretungsprofessur im Fach Theorie der Alten Musik an der Hochschule für Künste in Bremen. Sie ist Dozentin für Theorie an der Hochschule in Zürich und Lehrbeauftragte für Musikwissenschaft an der Hochschule in Osnabrück. Im Moment plant sie ihre Dissertation bei Birgit Lodes/David Fallows. Als Musikerin ist sie mit verschiedenen Ensembles im Bereich der historischen Aufführungspraxis und der orientalischen Musik tätig. Darüber hinaus ist sie Mitbegründerin von IDiOM (International Dialogues on Music), in dessen Rahmen sie im Oktober 2008 in Damaskus (Syrien) die Wiederaufführung der Oper *Zenobia* von Tommaso Albinoni leitete.

Arvid Ong

KOMPONIEREN MIT JUGENDLICHEN – KREATIVER WEG ZUR MUSIKALISCHEN BILDUNG ODER PÄDAGOGISCH-ÄSTHETISCHER SELBSTZWECK?

Kompositionspädagogik, wie sie in vielen Schulprojekten und Workshops realisiert ist, hat in erster Linie die Vermittlung von Klangwelten der Avantgarde an Jugendliche zum Ziel. Diese teilweise sehr erfolgreichen Konzepte sind jedoch vielfach produktionsorientiert, sie lassen häufig wenig Raum für einen musiktheoretischen Ansatz und damit auch wenig Raum für eine kritische Reflexion musikalischer Strukturen. Es stellt sich die Frage, wie die Ziele von Kompositionsprojekten formuliert sein sollten: Sollen diese allein die Hörgewohnheiten Jugendlicher verändern und für Neues öffnen? Oder ist Kompositionspädagogik ein Teil der Musikdidaktik, ganz im Sinne einer praxisbezogenen Lernmethode? Aus meiner Sicht

sollte es Aufgabe der Kompositionspädagogik sein, eine inhaltliche Balance zwischen historischen und modernen Kompositionstechniken herzustellen. Und es sollte ein Anspruch formuliert sein, der den Gedanken der Musikvermittlung mit einem Bildungsbegriff der Horizonterweiterung in Einklang bringt. Klar ist, dass in dem spielerisch-kreativen Umgang mit Musik die große Chance der Vermittlung liegt. Jedoch wie nachhaltig sind diese Projekte, insbesondere vor dem Hintergrund eines immer größer werdenden Bildungsangebots? Inwieweit ist eine intellektuelle Auseinandersetzung mit Musik in kompositionspädagogischen Projekten möglich? Hat die Kompositionspädagogik eine Antwort auf den immer mehr auf ökonomisch nutzbare Kerndisziplinen verengten Bildungsbegriff? Und wie geht man damit um, dass – ein Umstand, den manche kompositionspädagogischen Projekte am liebsten ausklammern möchten – die Klangwelten der Kunstmusik nicht mehr selbstverständlich Eingang finden in die Lebenswelt Jugendlicher? Dieser Beitrag erhebt nicht den Anspruch, zu allen gestellten Fragen Patentlösungen anzubieten. Er möchte jedoch reflektieren, inwieweit die gesteckten Ziele tatsächlich erreicht werden. Oder überhaupt erreichbar sind.

Arvid Ong studierte an der HfMT Hamburg Klavier, Komposition und Musiktheorie. Er ist seit 1997 Lehrer für Komposition und Klavier an der Jugendmusikschule Hamburg. Seit 2003 hat er Lehraufträge für Musiktheorie, Gehörbildung und

Theoriebegleitendes Klavierspiel an der HfK Bremen, an der HMTM Hannover und an der HfM Detmold inne. Er wirkte an verschiedenen Kompositionsprojekten an Schulen mit und erteilte Kurse an der Landesakademie Hamburg.

Stefan Orgass

BEDEUTUNGSTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR IMMANENTEN DIDAKTISCHEN KONSTITUTION DER MUSIKTHEORIE

Alle musikbezogenen theoretischen Disziplinen lassen sich auf der Grundlage desselben nicht-repräsentationalen Begriffs eines musikalischen Zeichens konzipieren, in dem die vier Dimensionen musikalische Bedeutung (B), nicht-musikalische Bedeutsamkeit (Bk), Interaktion (Ia) und Interpretant (I) ein Beziehungsgefüge ausbilden. Im gegebenen Zusammenhang wird davon ausgegangen, dass jedwede musiktheoretische Tätigkeit auf die Differenzierung, Relativierung oder Korrektur bestehender musikbezogener Bedeutungs- und Bedeutsamkeitszuweisungen zielt. Mit musikalischer Bedeutung (B) sind die beim Hören von Musik getroffenen Unter-

scheidungen zwischen Tönen, Klängen, Geräuschen und/oder Stille gemeint, unter nicht-musikalische Bedeutsamkeit (Bk) werden alle in nicht-musikalischen Domänen prozessierten Unterscheidungen subsumiert, die auf Musik bezogen werden. Diese beiden Dimensionen sind ebenso interdependent wie die beiden anderen: In symbolischen oder *Face-to-face*-Interaktionen (Ia) werden die Inhalte der anderen drei Dimensionen hervorgebracht, wobei die Kontingenz der eigenen musikbezogenen Bedeutungs- und Bedeutsamkeitszuweisung aufgrund der Beobachtung abweichender Zuweisung durch *alter ego* beobachtbar bzw. erhöht wird. Interpretanten (I; vgl. Charles S. Peirce) setzen musikalische Bedeutung (B) und nicht-musikalische Bedeutsamkeit (Bk) in Beziehung zueinander. Die erwähnte interaktionsbedingte Kontingenz kann durch die (lernende) Arbeit an der Stimmigkeit von Interpretanten reduziert werden. Auf dieser zeichentheoretischen Grundlage lässt sich zwischen Didaktik der Musiktheorie und der didaktischen Konstitution dieser Disziplin unterscheiden: Letztere lässt sich konstatieren, soweit a) nicht nur Kommunikation unter Anwesenden, sondern auch symbolisch Vermitteltes, worunter auch die Beobachtung einer früheren eigenen Beobachtung fällt, als Interaktion begriffen wird und b) unter den Begriff ›Didaktik‹ (griech. *didáskein*, lehren) auch Tätigkeiten subsumiert werden, die das musikbezogene Sich-selbst-Belehren (die ›Autodidaktik‹), in jedem Falle Beobachtungen von – als defizitär beurteilten – Beobachtungen, mitmeinen. Die didaktische Konstitution aller musiktheoretischen Tätigkeiten sollte im Zuge archäologischer Rekonstruktionen der Herkunft musikbezogener Unterscheidungen bzw. Begrifflichkeiten, also des Bezugs auf jeweiliges hörendes Unterscheiden musikalischer Gestalten, sowohl in historischer als auch in biografischer Perspektive reflexiv werden. Die problematische Prozessvergessenheit in begrifflichen Darstellungen musiktheoretischer Reflexionen, die freilich aufgrund der ›Monothetik‹ von Begriffen strukturell gesetzt ist, ließe sich auf diese Weise mindern.

Stefan Orgass, geb. 1960, Studium Lehramt Musik (Sekundarstufen II und I) an der Folkwang Hochschule Essen und des entsprechenden Lehramts Geschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Promotion in Musikwissenschaft 1995 mit einer *Dissertation über Disposition und Ausarbeitung in Bachs späten Clavier-Werken (1739-1749)*, Stuttgart 1996. Ab 1998 Professor für Musikpädagogik / Musikdidaktik an der

Folkwang Hochschule Essen, jetzt Folkwang Universität der Künste. Seit Anfang 2010 erster Vorsitzender der Bundesfachgruppe Musikpädagogik (BFG) und Sprecher des Forum Europäische Musikpädagogik (FEMP), seit Anfang 2011 Mitglied des Projektbeirats Europäische Musikbörse des Deutschen Musikrats. Forschungsschwerpunkte: Entwicklung der musikdidaktischen Konzeption ›Kommunikative

Musikdidaktik; Grundlagenfragen musikalischer Bildung, Theorie musikalischer Bedeutung sowie Unterrichtsforschung.
Wichtige Buchveröffentlichungen: *Musikalische*

Bildung in europäischer Perspektive. Entwurf einer Kommunikativen Musikdidaktik, Hildesheim u. a. 2007; z. Z. Arbeit an einem Grundriss der Musikpädagogik aus bedeutungstheoretischer Sicht.

Birger Petersen

DIE ORGELSCHULE JOHANN GEORG HERZOGS ALS QUELLE FÜR DIE ANEIGNUNG HISTORISCHER SATZMODELLE IM SPÄTEN 19. JAHRHUNDERT

Johann Georg Herzog (1822–1909) ist mehr als nur ein erstaunlich produktiver Komponist von Musik für das gottesdienstliche Orgelspiel: Seine Sammlungen von *Tonstücken* für die Orgel, vor allem aber sein 1857 erschienenes *Praktisches Handbuch für Organisten* und die 1867 herausgegebene *Orgelschule* op. 41 sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet und dienen nicht nur in Erlangen, der langjährigen Wirkungsstätte Herzogs, der Ausbildung haupt- und nebenamtlicher Organisten. Zu den Orgelschülern Herzogs noch aus Münchner Zeit zählt auch Josef Gabriel Rheinberger. Da die spieltechnischen Übungen und Satzmuster, letztlich aber auch und vor allem die Kompositionen Herzogs Generationen von Orgelschülern geprägt haben – eine veränderte Neuauflage der Orgelschule erschien 1949 –, ist die Frage nach Rezeption und Handhabung historischer Satzmodelle bei Herzog naheliegend, zumal zum Netzwerk Herzogs auch Komponisten und Theoretiker wie Franz Lachner und Heinrich Bellermann gehörten. Auffällig ist dabei die Vielfalt des aus der Musik des 18. Jahrhunderts übernommenen und romantisch kontextualisierten Vokabulars. Im Umgang mit gängigen, aber auch entlegeneren Modellen und ihrer Aneignung lässt sich erweisen, wie eng Musiktheorie und improvisatorische, mithin auch kompositorische Praxis ineinandergreifen; so trägt Herzogs Hauptwerk immerhin im Untertitel den Hinweis »Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels«.

Birger Petersen war von 2004 bis 2011 an der Hochschule für Musik und Theater Rostock als Professor für Musiktheorie und als Sprecher des Instituts für Musik tätig. Seit 2011 unterrichtet er als Universitätsprofessor für Musiktheorie an der

Hochschule für Musik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; seine Forschungsschwerpunkte sind der deutsch-französische Kulturtransfer im 18. Jahrhundert sowie historische Satztechniken bei Josef Gabriel Rheinberger.

Armin Pommeranz

INSTRUMENTIEREN BEIM WORT GENOMMEN

Es fällt auf, dass selbst Instrumentationslehren jüngsten Datums, etwa das *Handbuch der Instrumentationspraxis* Ertrugul Sevsays (Kassel 2005) oder die Buchreihe *Professional Orchestration* von Peter Lawrence Alexander (Petersburg/USA 2008–2009), prinzipiell nicht anders vorgehen als Berlioz vor 168 Jahren: Nach einem instrumentenkundlichen Teil folgen Partiturausschnitte, die den musterhaften Einsatz eines Instruments oder einer Instrumentengruppe dokumentieren. Die Frage indes bleibt, ob diese Lehrwerke tatsächlich das bewerkstelligen, was die oder der Studierende hinterher schlichtweg möchte: instrumentieren, orchestrieren, arrangieren können. Im Vortrag soll den Methoden bisheriger Lehrwerke ein explizit praktischer Ansatz gegenübergestellt werden. Erörtert werden dabei unter anderem Erfahrungen, die anhand jenes Idealfalles gemacht worden sind, dass eine angefertigte Instrumentation unmittelbar danach von einem Orchester oder Kammerensemble eingespielt werden konnte – mitunter mehrmals pro Studiensemester. Aber auch andere Auswege aus der *in-vitro*-Situation des Lehrens, ohne dabei gleich zum Orchester greifen zu müssen, sollen vorgestellt werden. Ein Stück weit kann der Vortrag auch als Werkstattbericht aufgefasst werden, der langjähriger Erfahrung im Instrumentationsunterricht an einer praktisch ausgerichteten Filmhochschule entstammt.

Armin Pommeranz ist Professor für Musiktheorie und Musikgestaltung an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg.

Elisabeth Katharina Pütz

WAGNERS *TRISTAN* IM BLICKFELD DER NEUEN TONALITÄT. ANALYSIEREN NACH ALBERT SIMON

Inhalt des Vortrages wird es sein, einen Einblick in die Musik des *Tristan* zu geben. Analysiert wird nach Albert Simon, mit Hilfe dessen Systems tonale Zusammenhänge hergestellt werden. Es soll an einigen ausgewählten Stellen, die in besonderer Weise semantisch aufgeladen sind, gezeigt werden, wie in dem von Wagner erdachten musikalischen Drama *per se* die Handlung auf der Bühne zu »ersichtlich gewordenen Taten der Musik« wird.

Die Leitmotivik wird hierbei ebenfalls Berücksichtigung finden, da sie sich stets in das tonale Umfeld eingebettet sieht oder manchmal sogar direkt Tonalität schafft. Zudem werden die analysierten Stellen unter mehreren Aspekten, die Wagner zur Entstehungszeit des »opus metaphysicum« in seinem Denken beeinflussten – die schopenhauersche Metaphysik, die buddhistische Weltentstehungstheorie, erzromantisches Gedankengut und seine Liebe zu Mathilde Wesendonck –, behandelt und interpretiert.

Elisabeth Pütz studiert seit 2004 Musik auf Lehramt und seit 2007 Tonsatz und Hörerziehung an der HfMT Köln.

Robert Rabenalt / William Forman

STUDIENGANG-ÜBERGREIFENDE ZUSAMMENARBEIT MUSIKTHEORIE UND INSTRUMENTALES HAUPTFACH AM BEISPIEL DES KOMBIFACHES BLÄSERKADENZEN

Seit dem WS 2010 bietet die HfM »Hanns Eisler« Berlin das sogenannte Kombifach im Rahmen der BA/Master-Ausbildung an. Im 3. Studienjahr (BA) können Studierende aus wechselnden Wahlpflicht-Angeboten auswählen. Im Kombifach geben je ein/e Dozent/in bzw. Professor/in der Fachgruppe Musiktheorie bzw. Musikwissenschaft und aus einem anderen Studiengang ein gemeinsames Seminar. Ziel dieser Zusammenarbeit ist eine gleichermaßen musiktheoretisch fundierte wie praxisorientierte Beschäftigung mit Musikstücken und Fragestellungen, die im Studium und in der Berufspraxis von Bedeutung sind. Das Doppel-Referat schildert am Beispiel des gewählten Themas »Bläserkadenz in Konzertsätzen der Klassik«, wie die Kompetenzen aus Theorie und Praxis zusammengeführt werden. Dies betrifft die Planung des Seminars, aber auch die Durchführung sowie die Anpassung des methodischen Konzeptes nach einem ersten Durchlauf. Schwierigkeiten und Erfolge dieses Unterrichtskonzeptes sollen beleuchtet werden. Im Seminar wurden historische Quellen zu Eingängen und Kadenz herangezogen, Improvisations- und Kompositionsaufgaben gegeben, von Studierenden vorgespielt und ausgewertet sowie Diskussionen zur Ästhetik und Dramaturgie geführt. Dies soll zu einer größeren stilistischen Sicherheit führen und konkrete Ergebnisse z. B. für Konzertsätze, an denen die Studierenden arbeiten, hervorbringen. Das Konzept und die positiven Reaktionen

der Studierenden auf dieses Angebot und seine berufliche Relevanz werden in dem Referat ebenso thematisiert, wie das Potenzial dieser Unterrichtsform, dem Fach Musiktheorie größeres Ansehen und mehr Bedeutung bei Studierenden und einigen Hauptfachlehrern zu verleihen.

Robert Rabenalt, 1974 in Berlin geboren, Studium Musiktheorie an der HfM »Hanns Eisler« Berlin und als Gaststudent bei Hartmut Fladt (UdK Berlin). Seit 2004 bis heute Lehraufträge an den Musikhochschulen in Berlin und Dresden sowie an der HFF Potsdam. Seit 2008 Redaktionsmitglied der Online-Zeitschrift der Kieler Gesellschaft zur Filmmusikforschung. Robert Rabenalt promoviert z. Z. an der HFF Potsdam zur Musikdramaturgie im Film. Vorträge auf Fachtagungen führten ihn u. a. nach Graz, Kiel, Berlin, Würzburg, Rom und Canterbury. Neben Kompositionen für Ensembles schreibt Robert Rabenalt auch Filmmusiken für Dokumentar- und Kurzspielfilme.

William Forman wurde 1959 in New York City geboren. Nach Abschluss seines Studiums an der Hartt School of Music in Hartford, Connecticut übersiedelte er 1981 nach Europa, wo er bis 1989 als Solotrompeter verschiedener Sinfonie- und Opernorchester in Deutschland und Belgien engagiert wurde. William Forman zählt zu den führenden Interpreten zeitgenössischer Musik für Trompete. Von 1990 bis 2001 war Forman Mitglied des Frankfurter *Ensemble Modern*. Gleichwohl sieht er das Spielen der Neuen Musik nicht als Spezialtätigkeit und ist nach wie vor als Orchestertrumpeter, Kammermusiker und Solist mit klassischem Trompetenrepertoire und mit der Barocktrompete tätig. 1994 wurde er zum Professor für Trompete an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin berufen.

Uri Rom

DIGRESSION TO THE PARALLEL MAJOR – REDEMPTION, FACILITATION OR JUST A HARMONIC *FAUX PAS*? ON THE STATUS OF A HARMONIC DEVICE IN 18TH CENTURY MUSIC THEORY AND COMPOSITION

In a note in his extensive composition manual, Heinrich Christoph Koch establishes an intriguing asymmetry between two apparently symmetrical harmonic procedures. Whereas moving to the parallel minor in major mode pieces, Koch argues (1787), is a common procedure, moving to the parallel major in minor keys occurs only under certain limitations. To be sure, one may end minor mode pieces with a coda in the parallel major or introduce an episode in major into a rondo in minor, but this may not be done with individual phrases at a local, »syntactical« level. But does Koch's restriction reflect the actual composition practice of his time? Haydn's method of turning to the parallel major key halfway into the recapitulation violates Koch's maxim, in that it occurs at the syntactical level. As Webster observes (1991), Haydn applies this device almost exclusively in connection

with minor keys on the flat side, where the move to the parallel major also reduces the number of accidentals. Such local »facilitations« of the key signature prove to be well rooted in theoretical writings and composition practice of the time. But turning to the parallel major also has a semantic dimension. A narrative of »redemption« (Hepokoski/Darcy 2006) may be traced in works by Haydn and Beethoven. Notably, among the three composers only Mozart abides strictly by Koch's maxim. I propose to reconsider his insistently »tragic« minor mode recapitulations (Longyear 1992), at a pre-semantic level as reflecting the composer's rejection of the same »incorrect« tonal relations prohibited by Koch. In view of the total lack of (syntactically integrated) parallel major in Mozart, I propose to revise the common view that it was his C minor which shaped Beethoven's vision of this key (Tusa 1993). Alternatively, I suggest that it was rather Mozart's C major works – with their frequent digressions to the parallel minor – that served as models for Beethoven's ample use of parallel major in C minor (Kerman 1994).

Uri Rom studierte Dirigieren und Musiktheorie in Berlin und Alte Musik in Basel. Er promovierte an der Technischen Universität Berlin über Mozarts

Verwendung der Tonarten. Seit Herbst 2012 ist er Assistant Professor für Musiktheorie an der Buchmann-Mehta School of Music, Tel Aviv University.

Markus Roth

SCIARRINOS ANALYTISCHER BLICK

Salvatore Sciarrinos Buch *Le figure della musica da Beethoven a oggi* (Mailand 2003), die reich bebilderte Veröffentlichung einer 1995 in Rom gehaltenen Vortragsreihe, stellt einen herausragenden Beitrag zur zeitgenössischen Theoriebildung aus der Feder einer profilierten Komponistenpersönlichkeit dar. Sciarrinos analytisches Denken fußt auf der Unterscheidung grundlegender Formgestalten, die für ihn bereits in der Musik Beethovens greifbar sind: Geordneten oder wuchernden Wachstumsprozessen, die auf Prinzipien der Anhäufung oder Vervielfältigung beruhen (»processi di accumulazione« bzw. »processi di moltiplicazione«), stellt Sciarrino verschiedene variative Verfahren (»trasformazioni genetiche«), die Idee des »Little Bang« sowie die Fensterform (»fa forma a finestre«) gegenüber. Auf faszinierend vielfältige Weise gelingt es Sciarrino, diese grundlegenden und Epochen übergreifenden Modelle musikalischen Formdenkens mit Phänomenen aus der (nicht nur zeitgenössischen) bildenden

Kunst und Architektur in Beziehung zu setzen; Sciarrinos Interesse gilt der Reflexion von Wahrnehmungsstrukturen, wobei seine in hohem Maße »visuelle« analytische Perspektive es ermöglicht, auch musikalische Laien anzusprechen. – Mein Beitrag versucht, die Fülle der in Sciarrinos Buch ausgebreiteten Gedanken- und Bilderwelt zumindest in Umrissen zusammenzufassen, kritisch zu beleuchten und in einem dritten Schritt über Möglichkeiten nachzudenken, Sciarrinos Formgestalten für den modernen Musiktheorieunterricht zum Beispiel im Bereich der Höranalyse nutzbar zu machen. In einer kurzen Rezension von Sciarrinos Buch (*Musik&Ästhetik* 22, April 2002) hat Sebastian Claren zudem bereits erste Schritte in die nahe liegende Richtung unternommen, die von Sciarrino bereitgestellte Terminologie auf die Analyse seines eigenen Werkes zu übertragen.

Biografie siehe Buchpräsentationen

Dres Schiltknecht

ZUR BEDEUTUNG VON »ENHARMONISCHER ÄQUIVALENZ«

Die gängigen Theorien zu spätromantischer und/oder atonaler Musik (Neo-Riemannian Theory, Pitch-Class-Set Theory, Tonfeld-Theorie) beziehen sich allesamt auf die Zwölfstufigkeit der chromatischen Skala als ihrem Tonmaterial. Enharmonische Äquivalenz, d. h. die Möglichkeit der Gleichwertigkeit oder Identität von Tonwerten (dis=es), wird bei diesen Theorien vorausgesetzt. Der Voraussetzungscharakter jedoch muss kritisch hinterfragt werden: Zum einen muss enharmonische Äquivalenz präziser gefasst werden, nämlich als artikulierte Doppeldeutigkeit, bei der ein und derselbe Ton (Tonhöhe) gleichzeitig unterschiedliche Tonwerte besitzt (so dass nicht nur gilt dis=es, sondern zugleich auch dis≠es). Zum andern ergibt sich aus diesem Verständnis heraus, dass eine solche enharmonische Äquivalenz nicht a priori gesetzt ist, sondern sich ausschließlich im erklingenden Werk konkretisiert. Wenn es aber jeweils die einzelnen Kompositionen sind, deren kompositorische Faktur das Verständnis von enharmonischer Äquivalenz ermöglicht oder sogar erzwingt, dann sind es auch die einzelnen Kompositionen, die das Verständnis einer zugrunde liegenden zwölfstufigen chromatischen Skala überhaupt erst ermöglichen: »Beim heutigen Grad der Durchsetzung der Zwölfstufigkeit (...) wird leicht vergessen, dass die konkret-

kompositorische Realisierung der gleichstufigen Zwölfstufigkeit eine große historische Leistung ist, die sich ganz und gar nicht von selbst versteht.« (Haas) Im Vortrag sollen die konkreten kompositorischen Bedingungen von enharmonischer Äquivalenz an Beispielen von Skrjabin, Schönberg und Webern herausgearbeitet werden. Dabei werden auch aktuelle Theorien wie die Neo-Riemannian Theory (Douthett/Steinbach: »Cube Dance«, »Power Towers«) oder die Theorie der Tonfelder (Simon: »Konstrukt«, »Funktion«) kritisch reflektiert. Schließlich wird auch das Verhältnis dieser beiden Theorien zueinander, das bisher nur ansatzweise erforscht wurde, neu beleuchtet.

Dres Schiltknecht wurde 1974 in Bern geboren. Er studierte Musiktheorie und Klavier in Köln und Lausanne sowie Komposition und Dirigieren in Lausanne. Aktivität als Solo- und Konzertpianist bis 2005. Seit 2002 Lehrtätigkeit in Musiktheorie und Gehörbildung am Konservatorium (Musikschule)

Bern sowie an den Musikhochschulen Lausanne, Luzern und Mannheim, seit 2009 Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

Kateryna Schöning

RATIONALE STRUKTUREN IN FREIEN IMPROVISATORISCHEN INSTRUMENTALFORMEN AM BEISPIEL VENEZIANISCHER TOKKATEN UND INTONATIONEN IM AUSGEHENDEN 16. JAHRHUNDERT

Der Vortrag geht auf ein breites Themenspektrum zur italienischen Improvisations- und Kompositionspraxis im 16. Jahrhundert ein. Die so genannten freien improvisatorischen Gattungen, darunter auch Tokkata und Intonation, greifen auf freies Musizieren und die durch die italienische Renaissance hervorgerufenen Prinzipien idealen Maßes und harmonischer Proportion zurück. Die Analyse der Werkstrukturen, in festen Elementen wie Diminution, harmonisches Gerüst und kompositorische Gestaltung, zeigt deren strenge Organisation durch Symmetrie, Bipolarität und Reihung (1). Deutlich wird hierdurch die vollkommene Durchdachtheit von Tokkata und Intonation als Basis zwischen Improvisation und frühem Werkkonzept. Diese Prinzipien weisen eine eigene Tradition in der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts auf (2). Improvisatorische Tokkata und Intonation nehmen somit viel von der Renaissanceästhetik auf. Sie gehören jedoch am wenigsten zu den frei komponierten Stücken (3).

Kateryna Schöning, promoviert 2007. 2008-2010 Postdoc-Stipendiatin der Alexander von Humboldt Stiftung mit dem Projekt »Instrumentalgattungen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert: Improvisation – Stil – Gattung«; seit 2009 Lehrbeauftragte im Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule

für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig und seit 2010 akademische Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

Benjamin Sprick

INTERFERENZ DER EBENEN. MUSIKTHEORIE UND KOMPOSITION IM KONTEXT VON GILLES DELEUZES UND FÉLIX GUATTARIS *WAS IST PHILOSOPHIE?*

In meinem Vortrag sollen die beiden Leitbegriffe des diesjährigen GMTH-Kongresses »Musiktheorie« und »Komposition« mit dem 1991 erschienenen Buch *Was ist Philosophie?* von Gilles Deleuze und Félix Guattari in Beziehung gesetzt werden. In diesem findet sich sowohl eine systematische Unterscheidung von Philosophie, Wissenschaft und Kunst als auch die Beschreibung ihrer »Interferenz« beziehungsweise Überlagerung. Das Thema des Vortrags berührt insbesondere die in den aktuellen institutionspolitischen Debatten immer wieder aufgeworfene Frage nach dem wissenschaftlichen Status der Musiktheorie sowie die Bestimmung von deren Verhältnis zu künstlerischer Praxis und Philosophie. Im ersten Teil möchte ich erläutern, inwiefern sich Musiktheorie im Sinne der von Deleuze und Guattari vorgenommenen Differenzierung als Wissenschaft begreifen lässt. Jede wissenschaftliche Theorie muss den beiden Autoren zufolge eine »Referenzebene« konstruieren, welche durch eine Vorauswahl bestimmter Kriterien und »Koordinatensysteme« den zu untersuchenden Gegenstand für allgemeingültige und konsistente Aussagen zugänglich macht. Dieser – notwendigerweise begrenzten – »Referenzebene« der Wissenschaft steht laut Deleuze und Guattari eine ins Unendliche geöffnete »Kompositionsebene« der Kunst gegenüber: Auf ihren gezackten Fluchtlinien werden Affekte und »Empfindungsblöcke« produziert, denen (zunächst) keinerlei Referenz und somit auch keine Form der Diskursivität zugeordnet werden kann. Auf welche Weise sich die Referenzebene der Wissenschaft und die Kompositionsebene der Kunst in der Musik überlagern können, möchte ich im zweiten Teil meines Vortrags verdeutlichen. Dabei sollen anhand verschiedener Musikbeispiele die drei von Deleuze und Guattari in *Was ist Philosophie?* vorgeschlagenen »Typen« von Interferenzbeziehungen vorgestellt, erörtert und in Bezug auf ihre Tragfähigkeit untersucht werden.

Benjamin Sprick wurde in Hamburg geboren und studierte dort Cello, Musiktheorie/Komposition und Philosophie. Als Cellist spielte er im NDR-Sinfonieorchester Hamburg und in verschiedenen

Kammermusikformationen. Zur Zeit promoviert Benjamin Sprick an der HFBK Hamburg bei Hans-Joachim Lenger mit einer Arbeit über Gilles Deleuze und die Musikästhetik.

Katja Steinhäuser

HENRY PURCELLS *FULL ANTHEMS* – OBSOLETE GATTUNG ODER VOLLENDUNG DER VOKALPOLYPHONIE?

Henry Purcell lebte zur Zeit des musikalischen Umbruchs von der Polyphonie zur Generalbasskomposition. Während in England bereits der italienische und französische Stil an Einfluss gewann, komponierte Purcell seine *full anthems* noch im alten polyphonen Stil der englischen Tradition, der bereits als obsolet galt. Jedoch erfüllte Purcell mit seinen Kompositionen nicht einfach eine veraltete Kompositionstechnik, sondern schöpfte die Klangmöglichkeiten der Vokalpolyphonie bis auf das Äußerste aus. Trotz seines frühen Todes entwickelte Purcell einen unverwechselbaren Personalstil, der vor allem in dem für seine Musik charakteristischen Sprachausdruck begründet ist. Dies zeigt sich besonders in textausdeutenden Melodielinien, die oft an inhaltlich begründeten Stellen in einer Häufung sehr scharfer Dissonanzen oder sogar in clusterartigen Klängen kulminieren. Entgegen der musikalischen Praxis behandeln englischsprachige Traktate des 17. Jahrhunderts das Thema Dissonanzbehandlung nur sehr oberflächlich und gehen selten über die Reglementierung von Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen hinaus. Purcells Musik lässt sich anhand dieser Theoriebildungen daher kaum erklären. Die wohl umfassendste theoretische Auseinandersetzung mit der Polyphonie des 17. Jahrhunderts findet man in Christoph Bernhards Traktat über die Kompositionslehre seines Lehrers Heinrich Schütz, insbesondere dem *Ausführlichen Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien*. Auf Grundlage von Bernhards Traktat sollen Purcells *full anthems* analysiert und diskutiert werden. Es soll untersucht werden, inwiefern sich Purcells Dissonanzbildungen anhand der an Schütz' Musik entwickelten Theorie erklären lassen und durch welche Individualitäten sich Purcells Musik von der seiner Zeitgenossen auf dem Festland absetzt.

Katja Steinhäuser hat seit ihrem Abschluss in den Studiengängen Musikpädagogik Klavier und Musiktheorie im Oktober 2010 Lehraufträge für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität

der Künste Berlin und der Universität Potsdam übernommen. Außerdem ist sie freie Mitarbeiterin an der Musikschule Berlin-Neukölln.

Christian Utz

MORPHOSYNTAX UND GEDÄCHTNIS. ZUR ANALYSE UND INTERPRETATION POST-TONALER MUSIK ALS WAHRNEHMUNGSPRAXIS

Musikalische Theorie und Analyse beschreiben immer auch »eine Art Dinge zu hören« (Nicholas Cook). Wenn man dies weiterdenkt, gelangt man zu einer »performativen« Theorie und Analyse: Diese können dazu beitragen, Strategien – gerade auch unterschiedliche und divergierende Strategien – der Wahrnehmung von Musik auszuloten und zu erhellen. Von dieser Voraussetzung aus werden in diesem Vortrag gestalt- und zeitbezogene Analyseansätze entwickelt, die einen perzeptuellen Zugang zu post-tonaler Klangorganisation thematisieren: In kurzen exemplarischen Analysen ausgewählter Werke von Giacinto Scelsi, Morton Feldman und Brian Ferneyhough wird das Verhältnis von »Echtzeithören« und »erinnerter Formgestalt« thematisiert. Im Sinne einer musikalischen »Morphosyntax« werden dabei kontur- und gestaltbildende (morphologische) Ereignisse und deren (syntaktisches) Verhältnis in der Zeit aufeinander bezogen. Auf Grundlage dieser Analysen wird die These entwickelt, dass post-tonale Musik generell zu einer stärker präsenzbetonten, mitunter reflexhaften Aktivierung elementarer Wahrnehmungsvorgänge tendiert, wie wir sie aus dem Alltagshören kennen. Zugleich sind post-tonale Klangereignisse und -verbindungen mit metaphorischen Bedeutungen aufgeladen, die musikimmanent, etwa durch archetypische morphologische Bildungen (Spannung-Lösung, Nähe-Ferne, Klang-Echo etc.), oder über Titel, Paratexte und Kommentare vermittelt werden können. Metaphorische und morphologische Wahrnehmung ergänzen sich fortgesetzt und greifen ineinander.

Christian Utz, geboren 1969 in München, studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe und promovierte 2000 an der Universität Wien über »Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun« (veröffentlicht 2002). Er ist seit 2004 Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und

Herausgeber der *Schriftenreihe musik.theorien der gegenwart* (4 Bände seit 2007) sowie Mitherausgeber des Lexikons der Systematischen Musikwissenschaft (2010) und des Lexikons Neue Musik (2013). Utz hatte Gastprofessuren an der National Chiao-Tung University Xinzhu/Taiwan (2007), der University of Tokyo (2008) und der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (2011) inne.

Ab Wintersemester 2012 übernimmt er für zwei Jahre zusätzlich eine Professur für Musiktheorie an der Academy of Performing Arts Bratislava. Christian Utz' Forschungsschwerpunkte sind Analyse und Theorie der Musik des 18. bis 21. Jahrhunderts, Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, Ästhetik und Theorie von Stimme und Vokalmusik (Herausgeber der Buchpublikation *Vocal Music and Cultural Identity in Contemporary Music: Unlimited Voices in East Asia and the West*, New York 2012), interkulturelle Kompositionsgeschichte (Leitung des Roundtables »Identity Construction and Deconstruction in East Asian Music since the 1960s«

beim Kongress der International Musicological Society, Rom 2012). Seit März 2012 leitet er an der Kunstuniversität Graz das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Forschungsprojekt »Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorganisation«. Christian Utz ist auch als Komponist hervorgetreten. 2002 erschien seine erste CD *Site*, 2008 die zweite CD *transformed*, zuletzt wurde *stele* (2011) nach Texten aus dem Gilgamesch-Epos und von Liao Yiwu durch die Schola Heidelberg und das ensemble aisthesis uraufgeführt.

Philipp Vandré

MUSIKTHEORIE UND KOMPOSITIONSPÄDAGOGIK IN DER MUSIKSCHULE

Obligatorischer Musiktheorieunterricht in Musikschulen wird zwar in den Lehrplänen des *Verbands deutscher Musikschulen* ausdrücklich gewünscht, die Realität ist davon jedoch weit entfernt. Wenn überhaupt an deutschen Musikschulen Kurse oder Workshops in Musiktheorie angeboten werden, dann nur in sehr begrenztem Umfang. Eine Ausnahme bildet die Stuttgarter Musikschule, wo seit Jahren Kinder und Jugendliche mit einem umfangreichen, kontinuierlichen Angebot an aufbauenden Kursen von den elementaren Grundlagen der Musiklehre bis hin zur Hochschulvorbereitung in Tonsatz, Gehörbildung, Musikgeschichte und Formenlehre gefördert werden. Es wird dargelegt, mit welchen Zielsetzungen die SchülerInnen in den Unterricht kommen, inwieweit die institutionell gegebenen Voraussetzungen auf didaktische Konzepte einwirken und welche spezifischen Schwierigkeiten die Hochschulvorbereitung mit sich bringt. Aus dem Musiktheorieunterricht heraus ist seit 1998 ebenfalls an der Stuttgarter Musikschule eine der bundesweit herausragenden Schüler-Kompositionsklassen gewachsen, in der Kompositionen vom experimentellen Hörstück über Vokal-, Instrumental-, Ensemble- und Orchesterwerke bis hin zur Oper entstehen. Aus ihr sind mittlerweile mehrere PreisträgerInnen und einige junge KomponistInnen hervorgegangen. Im zweiten Teil des Vortrags werden methodische Leitgedanken für die Leitung einer Schüler-Kompositionsklasse formuliert, die sowohl die Lehre des kompositorischen Materials als auch die pädagogische Führung der SchülerInnen während

eines offenen Gestaltungsprozesses betreffen. Auf der Basis dieser Erfahrungen soll zusammenfassend erörtert werden, mit welchen Zielsetzungen Komponieren in Musikschulen stattfindet oder stattfinden könnte und welche Bedeutung dabei der Musiktheorie zukommt. In einem Ausblick wird skizziert, welche Konsequenzen für die Lehre der Musiktheorie in den gesangs- und instrumentalpädagogischen Hochschulstudiengängen einzufordern wären.

Philipp Vandré ist Pianist, Komponist, Autor und Musikpädagoge, lehrt an der Biola University California und an der Stuttgarter Musikschule (Komposition, Musiktheorie, Gehörbildung und Klavier); Mitglied im Präsidium der *Jeunesses Musicales* Deutschland und im BFA »Neue Musik« des DMR.

Mit Benjamin Lang Leitung des bundesweit ersten Symposions zur Kompositionspädagogik 2010, Herausgeber des Buchs *Komponieren mit Schülern* (2011); z. Z. mit Matthias Schlothfeldt Leitung der »Weikersheimer Gespräche zur Kompositionspädagogik«.

Manolis Vlitakis

KOMPOSITION UND MUSIKTHEORIE – KONVERGENZEN UND DIVERGENZEN ZWEIER VERWANDTER (?) FÄCHER

Das Verhältnis zwischen Komposition und Musiktheorie ist durch eine inhaltliche Konvergenz und eine zeitliche Divergenz gekennzeichnet. Kompositionstechnik und ihre Betrachtung bilden das Gemeinsame, die zeitliche Perspektive beider Fächer divergiert: Musiktheorie fußt primär auf geschichtlich herauskristallisiertem, Komposition dagegen zielt auf Zukünftiges, ohne ihre grundsätzliche Geschichtlichkeit leugnen zu können. In früheren Zeiten bestand eine engere Wechselbeziehung: Musiktheorie besaß sowohl einen Normierungs- als auch einen Utopie-Charakter und ging oft der Praxis voraus, ihr neue Möglichkeiten andeutend. Dazu bezog die kompositorische Praxis, immer wieder von den Normen abweichend und die Utopien verwirklichend, »Stellung«. Nach Anbruch der Moderne schien sich das Verhältnis zu ändern. Auch wenn erstarrte Komponisten sich gerne schriftlich äußer(te)n und oft eine Personalunion zwischen den »Fächern« repräsentier(t)en, ist eine gewisse Diskrepanz immer deutlicher zu merken. Dies lässt sich teilweise durch die kompositorische Arbeit mit Computer begründen, die sich den traditionellen Analysemethoden eher verschließt. Andererseits zeigt sich bei der Musiktheorie oft wenig Bereitschaft, neuartige kompositorische Ansätze durch einen erheblichen Aufwand analytisch zu durchdringen. Auch die Hochschulentwick-

lungen bestätigen gewisse Divergenzen. Waren früher überwiegend Komponisten für den musiktheoretischen Unterricht zuständig, hat sich heute das Bild verändert. Die historische Perspektive sowie die Diversifizierung von Ansätzen führten zu einem spezialisierten Profil von Musiktheoretikern. In der Kompositionspädagogik sind andererseits zunehmend Künstler tätig, die mehr in den neuen Medien als in den musiktheoretischen Disziplinen verankert sind. Der Vortrag zielt darauf, eine Einschätzung des aktuellen Spannungsfeldes zwischen Komposition und Musiktheorie mit dem Versuch einer Orientierung und eines thesebezogenen perspektivischen Blickes zu verbinden

Manolis Vlitakis studierte in Berlin und Paris Komposition (W. Zimmermann, G. Neuwirth, G. Gri-sey, M. Stroppa), Musiktheorie (J. Mainka, H. Fladt), Instrumentation (M.-A. Dalbavie) und promovierte in Musikwissenschaft (C. M. Schmidt). Er wurde vom Berliner Senat und verschiedenen Stiftungen

gefördert. Seine Werke führten *Ensemble Modern*, *Thessaloniki State Symphony Orchestra* u. a. auf. Er ist aktuell Dozent für Musiktheorie und Instrumentation an der UdK Berlin und an der HfM »Hanns Eisler«.

Florian Vogt

G. H. STÖLZELS FUX-REZEPTION. ZUR ROLLE DES »ALTEN« KONTRAPUNKTS IN DER KOMPOSITIONSAUSBILDUNG ZU BEGINN DES 18. JAHRHUNDERTS

Betrachtet man die deutsche Kompositionsausbildung zu Beginn des 18. Jahrhunderts, ergibt sich ein äußerst heterogenes Bild. Stark vereinfacht stehen Kompositionslehren mit einem modernen Generalbass-orientierten Zugang Lehrbüchern gegenüber, die Komposition im Wesentlichen auf den Prinzipien des *stile antico* und der *Trias harmonica*-Tradition gründen. Stellvertretend für beide Strömungen seien hier Johann David Heinichen sowie Johann Joseph Fux genannt. Heinichens *Der Generalbaß in der Composition* ist ein Lehrbuch, welches die »Wissenschaft von der Composition« vollkommen auf den modernen Generalbass des aktuellen theatralischen Stils basiert. Mathematisches Zahlen- und Proportionsdenken spielt bei ihm für die »Begründung« der musikalischen Wissenschaft keine Rolle: gut ist, was gut klingt. Im Gegensatz dazu steht Fux' *Gradus ad Parnassum* noch ganz in der pythagoräischen Tradition der *Trias harmonica* als »Urgrund« der Musik: Es sind die Proportionen der *Trias harmonica*, die unsere »sensualistische« Wahrnehmung lenken; sie bestimmen quasi »untergründig« die konkrete Stimmführung. Ein neues Licht auf die Juxtaposition dieser zwei auf den ersten Blick unvereinbar

erscheinenden Ansätze wirft Gottfried Heinrich Stölzels Traktat *Anleitung zur musicalischen Setzcunst*, entstanden in der Zeit zwischen 1730 und 1749. Der Kapellmeister zu Gotha Stölzel integriert in sein als Manuskript überliefertes Lehrwerk beide Strömungen. Im zweiten praktischen Teil seiner Arbeit folgt er zunächst mehr oder weniger wörtlich der Struktur und den Beispielen aus Fux' *Gradus*, ergänzt diese dann aber um Kapitel wie »De Contrapuncto simplici moderno«, in denen er die Kontrapunktbeispiele zwar oberflächlich mit der *Trias harmonica*-Tradition in Verbindung bringt, in welchen aber auf den zweiten Blick klar wird, dass es sich hier um einen Versuch handelt, Kontrapunkt mit dem modernen Generalbassverständnis Heinichens in Verbindung zu bringen. – Welche Rolle spielt nun also der Kontrapunkt à la Fux für die Kompositionslehre Stölzels, der im Gegensatz zu Fux ja ein Komponist von »moderner« mitteldeutsch-italienischer Musik war? In meinem Vortrag möchte ich dieser Frage insbesondere hinsichtlich der Spuren des Generalbasses nachgehen, die sich in den Kontrapunktübungen Stölzels finden lassen.

Florian Vogt, geboren 1978, studierte Schulmusik, Musiktheorie und Mathematik in Freiburg und an der *Eastman School of Music* in Rochester (NY), USA, sowie Theorie der Alten Musik an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Seit 2006 unterrichtet er an

der Freiburger Musikhochschule die Fächer Musiktheorie und Schulpraktisches Klavierspiel und ist Akademischer Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

Andreas Winkler

DEBUSSYS STREICHQUARTETT – EIN WERK GEGEN DIE AKADEMIE?

Das Verhältnis zwischen Komposition und Musiktheorie ist in mancherlei Hinsicht schwierig und antagonistisch, was in der langen Geschichte dieser wechselseitigen Auseinandersetzung interessanterweise weniger den Theoretikern als vielmehr einer ganzen Reihe von Komponisten auffiel. Im Debussy-Jahr 2012 fällt dabei unser Augenmerk auf ebenjenen Komponisten, von dem man besonders gut weiß oder zu wissen glaubt, er habe gegen jede Art Theorie aufbegehrt. Vor allem vom jungen Debussy ist ein tiefer Widerwille gegen den akademischen Musikbetrieb überliefert. Der Gedanke liegt also nicht fern, er habe revolutionär komponieren wollen und alle möglichen Traditionen und Prinzipien über Bord geworfen – eine Vorstellung, der man da und dort auch begegnet. Umso interessanter, eines seiner früheren Meisterwerke etwas eingehender zu betrachten: sein einziges Streichquartett von 1893. Einige Analyse-Ansätze,

auf Hörbeispiele gegründet, sollen die Verschmelzung typischer Debussy-Stilistik mit traditionellen Kompositionstechniken in diesem Stück erklären. Da geht es um das praktisch völlige Verweigern zentraler Forderungen des klassischen Quartett-Satzes (durchbrochener Stil) ebenso wie um die als ›zyklisch‹ zu wertende Motivarbeit; es geht um einen ziemlich regelkonformen Sonatenhauptsatz; um das Fehlen vierstimmiger Polyphonie, die durch Fauxbourdon, homophone Sätze und Ostinati ersetzt wird; es geht um die Orientierung fast der gesamten Harmonik des Stückes an Tonachsen, und damit verbunden um ›neue Funktionalität‹ und um wirklich und tatsächlich überraschende Tritonus-Substitute. Es wird demonstriert werden, dass Debussys Streichquartett ganz überwiegend in der Tradition steht und sich zu dieser bekennt, wenn auch einige stilistische Aspekte der Quartett-Historie über Bord geworfen wurden.

Andreas Winkler, geb. 1974, von 1997–2007 Keyboarder und Songwriter der Indie-Pop-Band *The Fluids*. 2007–2011/12 Studium Künstlerischer/Pädagogischer Tonsatz und Hörerziehung an der

HfMT Köln bei den Professoren Schild, Jaecker, Wepner. Komponist zahlreicher Klavier- und Kammermusikwerke.

Christhard Zimpel

BEARBEITEN, IMPROVISIEREN UND KOMPONIEREN IM THEORIEUNTERRICHT

Wie werden junge Menschen im Theorieunterricht schöpferisch tätig? Das Referat untersucht die Bedeutung des Bearbeitens, Improvisierens und Komponierens im Unterricht. 1. Das Bearbeiten von eigenen oder fremden Werken ist ein wesentlicher Antrieb kompositorischen Schaffens bis heute. Dies macht sich der Theorieunterricht zunutze, wenn Ausschnitte aus Stücken gezielt für die Gehörbildung bearbeitet und schrittweise vereinfacht werden. Auch das Setzen von mehrstimmigen Passagen für ein Melodieinstrument gehört dazu und führt näher an das Werk, als eine Stilkopie es vermag. Das Referat führt verschiedene Stadien der Bearbeitung vor und zeigt die Erkenntnisse, die die Differenz zwischen Original und Veränderung birgt. 2. Improvisieren kann die unterschiedlichsten Formen zwischen Freiheit und Gebundenheit annehmen: Konzepte und Verabredungen sind denkbar, aber auch das Spielen aus dem Stegreif. Es kann von einem Ton zum nächsten führen, auf Musik reagieren oder sich durch ein Bild oder ein Haiku inspirieren lassen. Vom Improvisieren zum Komponieren ist ein kleiner Weg. Es ist eine sprudelnde Quelle, die nur noch in eine Form gelenkt werden muss.

Einige dieser Übergänge werden im Referat beispielhaft gezeigt. 3. Für junge Menschen kann das Komponieren eine aufregende Erfahrung sein, wenn sie mit neuen Mitteln eigene Klänge und Formen finden. Oft sind ästhetische Vorgaben dabei hinderlich, allerdings kann es gewinnbringend sein, die Mittel bewusst zu begrenzen oder auch die Möglichkeiten der gewählten Instrumente auszuloten. An einem Kompositionsprojekt mit dem DSO Berlin wird gezeigt, wo die Möglichkeiten der Entfaltung von Schülern liegen. Fazit: Der Theorieunterricht nutzt das schöpferische Potenzial, wenn er das Bearbeiten, das Improvisieren und das Komponieren gleichrangig nebeneinander stellt und Übergänge vom einen zum anderen herstellt.

Christhard Zimpel, Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der HfM Franz Liszt Weimar und der *Leo Kestenberg*-Musikschule Berlin. Dissertation über den Kadenzialen Prozess in den Durchführungen von Joseph Haydns Streichquartetten.

Forschungsgebiete: Die Didaktik der Musiktheorie und Gehörbildung, Analysemethoden für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, Fragen zur zeitgenössischen Musik.

Stephan Zirwes / Martin Skamletz

WAS HAT BEETHOVEN WIRKLICH BEI ALBRECHTSBERGER GELERNT?

Die Sicht auf die kompositorische Ausbildung Ludwig van Beethovens in Wien war lange Zeit durch die nicht heutigen Maßstäben entsprechende Quellenauswertung durch ihren ersten Herausgeber bzw. Bearbeiter Ignaz Ritter von Seyfried verstellt (1832). Dies wurde bereits früh erkannt und am deutlichsten von Gustav Nottebohm (1873) beanstandet. Aber auch Nottebohm kannte einerseits nicht das vollständige Quellenmaterial und legte in seinen Ausführungen andererseits zum Teil nicht nachvollziehbare Schwerpunkte, die eine objektive Bewertung von Beethovens Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger bis heute verhindert haben. Nun ermöglicht Julia Ronge in der Einleitung zur Neuedition von Nottebohms Schriften (2009) und in ihrer kürzlich publizierten Dissertation *Beethovens Lehrzeit* (2011) erstmals einen vollständigen und objektiven Blick auf das Quellenmaterial. Der hiermit eingereichte Beitrag möchte auf dieser Grundlage und dazu komplementär eine genauere satztechnische Untersuchung von Beethovens Unterrichtsskizzen und der Korrekturen Albrechtsbergers daran vornehmen und sie zu Albrechtsbergers Lehrbuch *Gründliche Anweisung zur Composition* aus dem Jahr 1790 in Bezug setzen. Im Vordergrund sollen dabei

eine Bewertung der Übungen im »freyen Satz« stehen, mit denen Albrechtsberger versucht, den Gattungskontrapunkt nach Fux mit der am Ende des 18. Jahrhunderts geltenden kompositorischen Ästhetik zu verknüpfen. Neben den Unterrichtsaufzeichnungen Beethovens können auch die von Albrechtsberger selbst erst in der dritten Auflage seines Lehrwerks (1804) ausgeführten und hinzugefügten Übungen zum »freyen Satz« hinzugezogen werden. Parallel dazu wird das kompositorische Frühwerk Beethovens auf Spuren des Unterrichtes bei Albrechtsberger durchleuchtet.

Stephan Zirwes und **Martin Skamletz** sind Dozenten für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern und in verschiedenen Forschungsprojekten ihres Forschungsschwerpunktes Interpretation tätig. Innerhalb des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts ›*Sine dissonantiis*‹

und ›auf eine wirklich ganz neue Manier‹ arbeiten sie an ihren Dissertationen zu »restaurativen und revolutionären Tendenzen am Schnittpunkt von Musiktheorie und Kompositionspraxis in Wien um 1800«.



Impressum

Herausgeber

Folkwang Universität der Künste KdÖR
vertreten durch ihren Rektor Prof. Kurt Mehnert
Klemensborn 39
45239 Essen

Tel +49 (0)201_4903-0
Fax +49 (0)201_4903-288
info@folkwang-uni.de
www.folkwang-uni.de

Redaktion

Prof. Dr. Markus Roth
Prof. Matthias Schlothfeldt

Druck

ONLINEPRINTERS GmbH
Rudolf-Diesel-Straße 10
91413 Neustadt a. d. Aisch
Deutschland

Satz | Layout

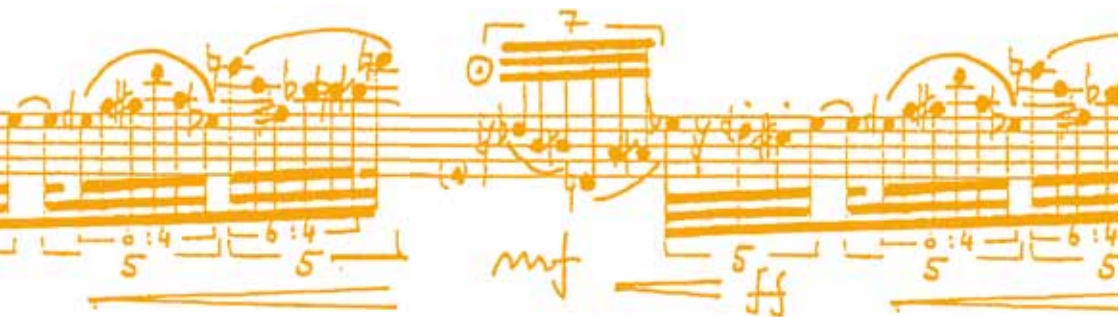
Dipl.-Des. Carolin Barth

Bildrechte

Folkwang Universität der Künste,
privat, privat, Andreas Langen

Redaktionsschluss

September 2012



Kongressleitung

Prof. Dr. Markus Roth,
Prof. Matthias Schlothfeldt

Technische Koordination

Arthur Jogerst (Tonaufnahmen),
Martin Preu/ICEM (Ton),
Bernd vom Felde (Licht),
Volker Löwe (Bühne)

Kongressbüro Foyer Neue Aula

Öffnungszeiten Fr & Sa | 09.00-18.00 Uhr

So | 09.00-12.00 Uhr



Praktische Informationen & Hotels

PDF-Download unter

www.folkwang-uni.de/kongress-gmth